



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**GABRIEL REIS SANTOS ALVES**

**SAMPLEANDO MICROPOLÍTICAS DA PIRRAÇA EM  
BACO EXU DO BLUES**

Salvador  
2023

**GABRIEL REIS SANTOS ALVES**

**SAMPLEANDO MICROPOLÍTICAS DA PIRRAÇA EM  
BACO EXU DO BLUES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

**Orientadora:** Prof. Dr. Carla Dameane Pereira de Souza

Salvador  
2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação  
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Alves, Gabriel Reis Santos.

Sampleando micropolíticas da pirraça em Baco Exu do Blues / Gabriel Reis Santos Alves. - 2023.  
110 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Dameane Pereira de Souza.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2023.

1. Arte e sociedade. 2. Literatura e sociedade. 3. Literatura - Aspectos sociais. 4. Oralidade na literatura. 5. Resistência na arte. 6. Rap (Música) - Aspectos sociais. 7. Baco Exu do Blues, 1996- - Crítica e interpretação. 8. Negros - Visão política e social. 9. Negros - Identidade racial. I. Souza, Carla Dameane Pereira de. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - B869.939  
CDU - 821(81).09

**GABRIEL REIS SANTOS ALVES**

**SAMPLEANDO MICROPOLÍTICAS DA PIRRAÇA EM  
BACO EXU DO BLUES**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovado em,  
Salvador, 04 de Julho de 2023.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profª. Dra. Carla Dameane Pereira de Souza  
Orientadora  
Universidade Federal da Bahia

---

Prof. Dr. Elizeu Clementino de Souza  
Membro Externo à Instituição  
Universidade do Estado da Bahia

---

Profª. Dra. Lívia Maria Natália de Souza Santos  
Membro Interno à Instituição  
Universidade Federal da Bahia

---

Prof. Dr. Moisés Oliveira Alves  
Membro Externo à Instituição  
Universidade Estadual de Feira de Santana



Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA (PPGLITCULT), realizada em 04/07/2023 para procedimento de defesa da Dissertação de Mestrado EM LITERATURA E CULTURA no. 10, área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, do(a) candidato(a) GABRIEL REIS SANTOS ALVES, de matrícula 2021125790, intitulada Sampleando Micropolíticas da Pirraça em Baco Exu do Blues. Às 09:00 do citado dia, Sala de Defesas do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Profª. Dra. CARLA DAMEANE PEREIRA DE SOUZA que apresentou os outros membros da banca: Profª. Dra. LIVIA MARIA NATALIA DE SOUZA SANTOS, Prof. Dr. MOISÉS OLIVEIRA ALVES e Prof. Dr. ELIZEU CLEMENTINO DE SOUZA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer: “A banca aprova a dissertação, destaca a implicação e ineditismo da proposta, a apropriação teórica e cruzamento com o objeto de estudo, sinaliza a boa articulação teórica e crítica do mestrando demonstrada durante a arguição.” No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo(a) candidato(a), tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

**Dr. MOISÉS OLIVEIRA ALVES**

Examinador Externo à Instituição

**Dr. ELIZEU CLEMENTINO DE SOUZA**

Examinador Externo à Instituição

**Dra. LIVIA MARIA NATALIA DE SOUZA SANTOS, UFBA**

Examinadora Interna

**Dra. CARLA DAMEANE PEREIRA DE SOUZA, UFBA**

Presidente

**GABRIEL REIS SANTOS ALVES**

Mestrando(a)

À Cleonice Soares dos Santos, minha vó, pelo seu legado que transbordou as bacias de roupas com águas que nos trouxeram até aqui,  
ao ápice da pirraça!

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e às forças que me regem pela manutenção de uma vontade necessária, pois me fizeram prosperar e prospectar um presente resistente na possibilidade de um futuro mais acolhedor. A eles dedico o meu canto.

Agradeço aos meus pais, Zulene Reis de Deus Alves e Raimundo Nonato Santos Alves, pelo empenho e dedicação dados, assim como a preocupação dos acessos, estes empenhados pela educação como principal fonte de crescimento. A eles ofereço o meu eterno “eu te amo”.

Agradeço à minha vó, hoje minha ancestral, por estabelecer dentro de casa lugares de empenho para com nossas vontades. Entre as roupas a quasar e o delicioso cheiro de patchuli, sempre soubemos da possibilidade em ser o que não se era quisto para sermos, fomos aprendendo a ousadia e a pirraça em doses suficientes para nos estabelecermos enquanto potentes. A ela dedico a minha dissertação. Nesta escrita, ela foi a maior teórica.

À minha família, agradeço o suporte e os “entrevês”, como dizia minha vó, que me capacitaram a escrever no barulho, a focar em estado de retidão e a construir emocionalmente a habilidade de lidar com os meus e os problemas alheios. Assim, em coletivo, de maneira caótica, me sustentei. A eles dedico almoços fartos, regados a gargalhadas, sem muitos dramas.

Aos meus queridos amigos, que se estenderam para minha família como alargamento de um apoio mais descontraído, pois vivi momentos de uma felicidade dividida com sócios em uma empresa vital, onde a meta era rir da queda para tropeçar mais leve. Por conta deles, assim como Gal, hoje “respeito mais minha risada”. A eles ofereço todo o meu acolhimento.

À minha orientadora, Carla Dameane Pereira de Souza, que me ouviu e me ajudou a tornar o ambiente acadêmico mais palpável e real. Nossos contatos equivaliam aos efeitos de um bom algodão doce, os problemas e aflições derretiam na boca e se suavizavam. Dedico a ela os meus sorrisos mais sinceros de gratidão.

À minha madrinha, Rita de Cássia Santos Alves, filha de minha avó, estrutura de uma casa apocalíptica. O sustento espiritual, a presença, e a nova cumeeira, sem ela não dá! Para ela peço vitalidade e calma.

A Baco Exu do Blues, pelo trabalho libertador, pela potência agonizante que nos tira de um lugar comum, pela irreversibilidade da rebeldia, por nos ensinar a pirraçar o problema. A ele dedico minha rasura, minha escrita, meu lugar prosperado por sua voz, a folha lotada de dizeres e de vida.

À FAPESB, pela concessão da bolsa de mestrado que permitiu que este estudo fosse realizado.

Aos ères, pelo estado brincante e o brilho infante.

A Exú, pelos caminhos. Laroyê Exú!



(...) a todos nós que amamos a negritude, que ousamos criar no dia a dia de nossas vidas espaços de reconciliação e perdão onde deixamos vergonhas, medos e mágoas do passado, e nos seguramos uns nos outros, bem próximos. Somente o ato e a prática de amar a negritude nos permitirá ir além e abraçar o mundo sem a amargura destrutiva e a raiva coletiva corrente. Abraçar uns aos outros apesar das diferenças, além do conflito, em meio à mudança, é um ato de resistência. Sou especialmente grata àqueles que me mantiveram bem perto; aos que me desafiaram a viver a teoria num lugar além das palavras (HOOKS, 2019a, p. 5).

Quem me vinga da mandinga é a figa de guiné / Mas o de fé do meu axé não vou dizer quem é... (ALCIONE, 1978, Figa de Guiné)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ALCIONE. Figa de Guiné. Intérprete: ALCIONE. In: **Sabiá Marrom – O Samba Raro de Alcione**. São Paulo: Universal Music, 1978. 1 CD. Faixa 8.

ALVES, Gabriel Reis Santos. Sampleando Micropolíticas da Pirraça em Baco Exu do Blues. 2023. 108f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

## RESUMO

Esta dissertação apresenta discussões e reflexões para o alargamento das concepções acerca dos campos histórico-culturais e literários negro-brasileiros na busca por diálogos permeados pela importância da oralidade cantada para a construção identitária da literatura afro-brasileira na contemporaneidade através da musicalidade ambientada pela produção rap-literária, em especial na potência de uma pirraça em movimentação nas canções do cantor baiano Baco Exu do Blues. A partir dos álbuns *Esú*, de 2017, e *Bluesman*, de 2018, assim como nas produções audiovisuais correlatas aos discos do cantor, foram identificadas propostas de manutenção identitárias que propunham ações cotidianas levantadas por micropolíticas da pirraça. Desse modo, através de sua obra, o cantor opera criticamente nas relações entre subalternidade e insurreição, ambas flagradas pelas artes musical e audiovisual e descortina vivências autônomas às hegemonias de poder que se colocam para além de produções orais afro-diaspóricas. Assim, através da interruptibilidade interseccional das produções multimodais rap-literárias, na busca do reposicionamento do corpo negro como produtor de discursos apagados pelos princípios validados à escrita como fonte científica, e em vista reestrutural das ordens organizacionais de mundo, as supracitadas produções artísticas criam um contraponto aos processos necropolíticos das ações esquivas de criação e a atualização da diáspora negra. Baco Exu do Blues delega às movimentações artísticas uma expansão dos mecanismos históricos de continuidade cultural e escrita literária negra no Brasil. Desta maneira, este estudo percorre debates identitários acerca das experiências e escritas de si vigentes ao âmbito periférico, propondo a ampliação para com o olhar, como ressalta bell hooks (2019a). Com isto, para elucidar as micropolíticas da pirraça, serão levantados teóricos como Deleuze e Guattari (1974), Judith Butler (2019), Leda Maria Martins (2003) e Jorge Augusto Silva (2020).

**Palavras-chave:** Baco Exu do Blues, Micropolíticas da pirraça, Rap, Oralidade.

ALVES, Gabriel Reis Santos. *Sampling Micropolitics of Pirraça in Baco Exu do Blues*. 2023. 108 s. ill.f. Dissertation (Master in Literature and Culture) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia , Salvador, 2023.

### **ABSTRACT**

This dissertation presents discussions and reflections for the broadening of conceptions about the black Brazilian historical-cultural and literary fields, in the search for dialogues permeated by the importance of sung orality for the identity construction of Afro-Brazilian literature in contemporary times through the musicality set by rap production -literary, especially in the potency of a pirraça in movement in the songs of the Bahian singer Baco Exu do Blues. From his albums *Esú*, released in 2017, and *Bluesman*, released in 2018, and the audiovisual productions related to the records, proposals for identity maintenance were identified in his artistic articulations that proposed everyday actions, raised by micropolitics of pirraça. In this way, through his work, the singer operates critically in the relations between subalternity and insurrection caught by the musical and audiovisual arts and reveals autonomous experiences to the hegemonies of power, which are placed beyond Afro-diasporic oral productions. Taking place through the intersectional interruptibility of the rap-literary multimodal productions, in the search for the repositioning of the black body as a producer of discourses erased by the principles validated to writing as a scientific source, with a view to restructuring the organizational orders of the world, the productions are opposing the necropolitical processes to the elusive actions of creation and the updating of the diaspora black. Baco Exu do Blues delegates to artistic movements an expansion of the historical mechanisms of cultural continuity and black literary writing in Brazil. In this way, this study will cover identity debates about the experiences and writings of the current self in the peripheral sphere, proposing an expansion towards the gaze, as highlighted by bell hooks (2019a). With this, to elucidate the micropolitics of pirraça, theorists such as Deleuze and Guattari (1974), Judith Butler (2019), Leda Maria Martins (2003), and Jorge Augusto Silva (2020) will be raised.

**Keywords:** Baco Exu do Blues, Micropolitics of Pirraça, Rap, Orality.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Baco Exu do Blues.....	14
Figura 2 - <i>Gatinha Unicórnio Borboleta Arco-íris</i> , desenho animado transmitido pela Nickelodeon.....	31
Figura 3 - Capa do periódico do MNU, em 1991 .....	37
Figura 4 - Capa da música “Minotauro de Borges” .....	38
Figura 5 - Capa da música “Abre Caminho” .....	56
Figura 6 - Palco “Favela” no Rock in Rio 2022 .....	65
Figura 7 – Capa da música “Te amo Disgraça” .....	66
Figura 8 - Capa da música “Flamingos” .....	67
Figura 9 - Frame 1 do clipe “Bluesman” .....	73
Figura 10 - Frames do videoclipe “Bluesman” .....	76
Figura 11 - Frame 2 do clipe “Bluesman” .....	78
Figura 12 - Frame 3 do clipe “Bluesman” .....	79
Figura 13 - Frame 4 do clipe “Bluesman” .....	79
Figura 14 - Capa do álbum <i>Esú</i> .....	81
Figura 15 - Minha vó beijando minha tia em uma das festas da família.....	96

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO A UM CORPO PIRRACENTO</b> .....	13
<b>2 MENINO CRIADO COM VÓ, PIRRACENTO QUE SÓ!</b> .....	23
2.1 BRINCADEIRA DE CRIANÇA, COMO É BOM, COMO É BOM! .....	30
<b>3 MICROPOLÍTICA DA PIRRAÇA: EVOÉ, BACO VIVE!</b> .....	43
<b>4 MICROPOLÍTICA DA PIRRAÇA: LAROYÊ ESÚ!</b> .....	56
4.1 O ATLETA .....	72
<b>5 MICROPOLÍTICA DA PIRRAÇA: BLUESMAN</b> .....	85
5.1 “AINDA BEM QUE VOVÓ SARAVOU!” .....	96
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	105
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	108

## 1 INTRODUÇÃO A UM CORPO PIRRACENTO

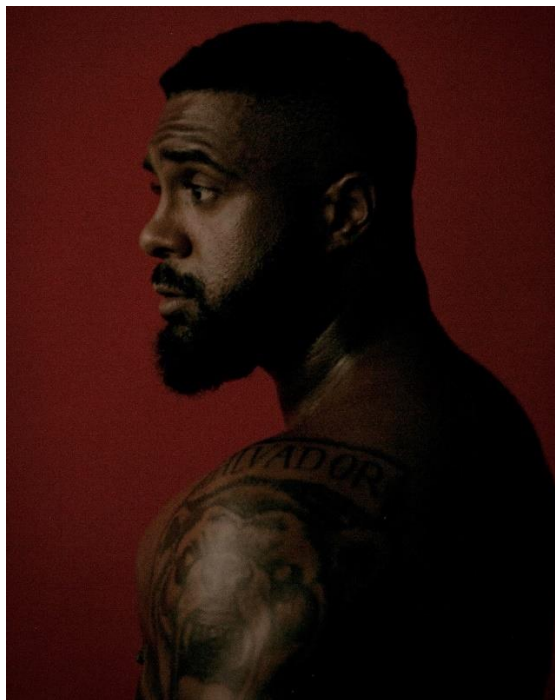
Esta dissertação nasce da pirraça em permanecer, e, sobretudo, de estar em certos lugares pelo simples desejo de estar. Com a casa sempre preenchida por crianças, passei a perceber os descompassos infantis e como tais sentimentos de irregularidade comportamental agiam num universo adulto, operando como um pequeno redemoinho sem controle que dava vida aos momentos em que se propunha somente a sobrevivência – principalmente frente aos ensejos não conquistados, fossem eles para o bem ou para o mal.

Podemos dizer que a pirraça, principalmente aqui na Bahia, é uma sintomática comportamental subversivamente construída culturalmente, especialmente em contextos mínimos das coisas que nos acompanham durante o nosso crescimento como indivíduos. Podemos constatar que os mares das praias de Salvador são as mais densas motivações para as birras das crianças ressonantes que não querem sair da água para não gripar.

O dom de pirraçar, neste contexto, torna-se instrumento de enfrentamento, numa espécie de guerra fria para com os seus combatentes e combatidos, o que coloca certa dualidade às ações ligadas aos querereres. Desse modo, nem sempre a pirraça propõe-se ao combate; às vezes, ela induz, seduz, tira do sério e faz rebelar o que os sentimentos não conseguem conter frente a ebulição efervescente do que nos toca e atravessa durante um ataque pirracento o suficiente para nos tirar de qualquer eixo.

A pirraça está em todos os lugares, e todos esses espaços estão aqui se movimentando, porém, a territorialidade baiana tomará corpo e a apontarei como lugar focal à ação de flagrar a Bahia, porque sou filho de sua pirraça e trarei comigo um corpo pirracento ao ápice de sua arte. Conversarei sobre um identitário em reorganização e suas mais profundas propostas de embate, vida, escrita e permanência que, mesmo andarilho, ressoa ao sol soteropolitano com bronzes e marquinhas.

Diego Álvaro Ferreira Moncorvo dá corpo, alma e coração a um dos potentes produtores de pirraça no cenário artístico brasileiro contemporâneo. É a partir de Baco Exu do Blues, sua persona artística, que o cantor, compositor e artista brasileiro, baiano, explora os lugares poéticos das palavras e sons em suas canções e mutirões artísticos, respaldado pelo alvorecer eminente de um corpo luminescente e condescendente a uma das maiores revoluções culturais afrodiáspóricas no Brasil: o rap.

**Figura 1 - Baco Exu do Blues**

Fonte: Canal RapRJ, 2022.

Por meio da cultura Hip Hop – utilizando-se de suas engrenagens que formam, moldam e encorajam a pirraça nos corpos em sociedade, as quais são, majoritariamente, alinhadas e controladas pelas sistemáticas que regem o âmbito social –, o rap faz deslocar em seu papel artístico-social as afetações coniventes ao desnudamento das problemáticas construídas aos corpos marginalizados, fazendo com que a formação de consciência pluralizada seja pertinente aos escapes que a potência de tal literatura pode agenciar.

Podemos acompanhar o fomento de saberes e discursos embrenhados às literaturas rap ao longo das músicas dos álbuns, da plasticidade e do estilo das canções de Baco Exu do Blues. O artista promove características fora dos padrões das produções fonográficas atuais, tendo uma proposta de não padronização, a qual é trazida em todos os contextos de concepção nas suas obras, podendo ser exemplificada diretamente em diversos momentos das suas composições, como na faixa 09 do álbum *Bluesman*, lançado em 2018, chamada “BB King”, na qual ele explicita tal intencionalidade através da letra:

É ser contra corrente, ser a própria força, a sua própria raiz/ É saber que nunca fomos uma reprodução automática da imagem submissa que foi criada por eles/ Foda-se a imagem que vocês criaram/ Não sou legível/ Não sou entendível/ Sou meu próprio Deus, meu próprio santo, meu próprio poeta/ Me olhe como uma tela preta, de um único pintor/ Só eu posso fazer minha arte/ Só eu posso me descrever/ Vocês não têm esse direito/ Não sou obrigado a ser o que vocês esperam! / Somos muito mais! (BACO EXU DO BLUES, 2018, BB King)

Na supracitada canção, podemos observar uma das várias propostas feitas pelo cantor ao seu ouvinte. Os álbuns de Baco levantam formas outras de vida e movimentações político-sociais, estas diretamente relacionadas aos contextos de convívio, sobrevivência e resistência para com o convencionalizado aos corpos colocados às margens. As imagens que são produzidas para que tais indivíduos sejam alocados socialmente, desconsidera-os como vidas possíveis vigentes à fuga de certos padrões comportamentais. Somente no exercício de ocupação dos lugares e representações específicas, como coloca Judith Butler (2018), é possível ressaltar a precariedade dos corpos.

Se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno da palavra (BUTLER, 2018, p. 12).

A capacidade epistemológica de apreender uma vida é parcialmente dependente de que essa vida seja produzida de acordo com normas que a caracterizam como uma vida ou, melhor dizendo, como parte da vida. Desse modo, a produção normativa da ontologia cria o problema epistemológico de apreender uma vida, o que por sua vez, dá origem ao problema ético de definir o que é reconhecer ou, na realidade, proteger contra a violação e violência. (BUTLER, 2018, p. 16)

Assim sendo, em suas canções, Baco Exu do Blues procura deslocar tais lugares precários, movimentando-os e apontando suas especificidades e engrenagens de ação para que elas sejam também flagradas e postas em descompasso pelo público ouvinte. O lugar da instituição de si entra em foco durante os embates e jornadas que o cantor elucida sobre os territórios onde o corpo negro é exposto durante a vida. Isto também pode ser observado na música BB King: “Foda-se a imagem que vocês criaram/ Não sou legível/ Não sou entendível/ Sou meu próprio Deus, meu próprio santo, meu próprio poeta” (BACO EXU DO BLUES, 2018, BB King)

Uma das maiores características do trabalho de Baco é a intensa intervenção nas identidades e imagens de controle a partir de uma suspensão das lógicas que as engrenagens propõem como lugares de valia, os quais são instituídos pelas organizações de família, escola e demais instituições. Portanto, leva-se em conta o lugar de produção dos saberes, da religião e das demais colocações, primordialmente coloniais que impõem certos hábitos culturais aos processos narrativos que tecem uma estrutura de sociedade a ser vigorada (principalmente) pelos discursos.



É a partir disto que o cantor propõe a queda de tantas imagens de controle “culturalmente instituídas” (COLLINS, 2016). Podemos tomar, por exemplo, a imagem permeada e culturalizada do *ladrão*, um sujeito fora da lei que comete crimes de roubo. Tal sujeito, como imagética em signo social, é exposta e atribuída a características específicas ao âmbito cultural negro, para além da cor da pele, isto é, a partir das vestimentas, como o uso dos bonés, das *durag's* e dos cabelos descoloridos (conhecidos como “nevou”, bastante utilizados durante as festas de fim de ano).

Estas figurações tornam-se imagens culturais sinônimas ao funcionalismo das engrenagens coloniais, as quais imputam ao corpo negro em sociedade o lugar marginal. Podemos exemplificar tal processo, expresso em diversas músicas de Baco, com o trecho da faixa homônima ao álbum *Bluesman*:

Eles querem um preto com arma pra cima/ Num clipe na favela gritando:  
Cocaína/ Querem que nossa pele seja a pele do crime/ Que Pantera Negra só  
seja um filme/ Eu sou a porra do Mississipi em chama/ Eles têm medo pra  
caralho de um próximo Obama/ Racista filha da puta, aqui ninguém te  
ama/Jerusalém que se foda, eu tô à procura de Wakanda, ah (BACO EXU DO  
BLUES, 2018, Bluesman).

Desta maneira, quando Baco expõe tais mecanismos ao público assim referido, colocando uma lente de contato às práticas coloniais para com a população negra, propõe-se ali certa revolução, pois, é como se seus ouvintes fizessem parte de amplos apontamentos e debates semióticos e discursivos por meio de suas hermenêuticas pertinentes a uma afrodiáspora em *lócus*, que visa desestabilizar os controles e as movimentações culturais racistas.

Tomamos como exemplo de tal mecanismo a escrita de Lima Barreto (2010), em específico, no conto “As teorias de Dr. Caruru”. Neste texto, os dispositivos discursivos científicos propiciados a cultura da marginalização do corpo negro por meio de seus fenótipos são colocados em vislumbre, fomentando, através de uma construção culturalizada da “cara de ladrão”, este lugar marginal até hoje perpetrado por meio da medicina legal. Este lugar marginal convencionou também a parcialidade da máquina judicial no Brasil, a partir das teorias raciais que, por muito tempo, vem sendo impostas socioculturalmente no país e contribuem, conseqüentemente, para as desigualdades e o racismo.

Por meio do artigo “Cara de ladrão: Um breve ensaio sobre desarticulações ao colonialismo a partir do conto As teorias do Dr. Caruru”, tentei acompanhar as táticas de

desmonte e as ações discursivas propostas por Lima Barreto em seu conto, traçando estratégias que despertam a dúvida e colocam em suspensão esses mecanismos de marginalização:

Durante a autópsia efetuada pelo Dr. Caruru no corpo de Francisco Murga, identificou-se que o pé direito do falecido era maior que o esquerdo e, por esta imperfeição, o doutor classificou-lhe como um degenerado, porém, um servente que ali se encontrava e que conhecia o morto acaba explicando que a disparidade do tamanho dos pés tinha um motivo: se dava por um tumor que Murga já obtivera obrigando-o a utilizar chinelo num pé e sapato no outro, alterando o formato do pé que utilizava o chinelo por não estar dentro de um espaço limitante como uma forma, causada pela limitação espacial dos sapatos para com os pés, desmistificando o estigma de degeneração apresentado pelo doutor, enfraquecendo assim a sua ciência. É a partir da afirmação do servente que Lima Barreto debate a teoria da ciência moderna, descaracterizando a verdade absoluta estabelecida por ela de que o morto seria um dipsomaniaco e degenerado, já que Murga não nasceu com os pés de tamanhos diferentes e que, por isso, não seria comprovada tal tese, compondo um caso clínico em que se debruça a medicina em sua mais pura hipotética de diagnóstico, à procura investigativa das causalidades que expunham características tão particulares daquele corpo marginalizado (ALVES, 2022, p. 198).

Desta maneira, o cantor e compositor natural de Alagoinhas na Bahia, torna-se presença marcante neste traçado sobre proposições de vidas esquivas pela potência hermenêutica de suas canções em contextos sonoros, poéticos e dialéticos. A escrita e canto de Baco Exu do Blues refletem a Bahia e as relações de pirraça acrescidas nos processos desenvolvimentistas das subjetividades, propondo também uma crise, pertinente a uma disposição de outros horizontes discursivo-argumentativos permeados pela ação de escritas como as de Lima Barreto (2010).

Neste escopo, há em sua obra a proposição da busca por caminhos de vida intensificados pela arte, possibilidades que vão além da cruz e da espada. Pensando nos espaços institucionais de sociedade, os quais se intensificam no caminho com o finco de Exú a cada espaço da cidade, na música intitulada “Abre caminho”, faixa 02 do álbum *Esú*, lançado em 2017, Baco propõe o seguinte:

Dá licença deixa o karma da cena passar/ Não entra na roda punk sem pedir pra Exu/ Não entra no mar sem pedir pra Iemanjá/ Desrespeite a fé dos pretos, saiba porque eu/ Sou Exu/ Meus irmãos são mundos vi vários rodar/ Rezo pra que a morte me esqueça/ Penso em minha mãe sempre que tentam me matar/ Por isso a coroa nunca sai da minha cabeça/ Oldisgraça está em todos os cantos/ Somos reis e rainhas/ Bebendo pra disgraça, fudendo pra disgraça/ Foda-se a vida é minha. (BACO EXU DO BLUES, 2017, *Esú*)

Tal comprometimento visa a performatividade e uma busca por horizontes outros de afirmação narrativa, deslocando-se das propostas colonizatórias agenciadas pelas ritualidades afro-brasileiras em cânticos ancestrais, práticas estéticas africanas e uma reorganização artístico-histórica através da compreensão que se tem da presença negra como produtora de arte e suas territorialidades.

Desse modo, as “micropolíticas da pirraça” irão se alicerçar por meio das propostas musicais apresentadas, vigentes a várias intervenções identitárias que podem ser colocadas no dia a dia, fazendo com que as subjetividades possam expandir suas possibilidades de movimentação em sociedade, explorando para além de um embate para com os estereótipos. A capacidade negociativa de perpetrar nos lugares por meio da instituição de si torna possível rasurar o lugar comum sob o ponto de vista das práticas periféricas de autoafirmação.

As produções contidas em tais estruturas estão sampleadas e se fazem presentes por meio de mediações entre a memória de um corpo social negro no Brasil e a possibilidade de intervenções políticas na contemporaneidade. Estas estão dispostas por sociabilidades anacronizadas pelos movimentos identitários postos como hermenêuticas e que promovem um espaço de coabitação entre os sujeitos e o caos intermitente dos discursos.

As produções de Baco Exu do Blues – com destaque para os álbuns *Esù* e *Bluesman*, com os quais dialogo nesta pesquisa – estão voltadas para hermenêuticas que colaboram para a maior elucidação dos enfrentamentos sociais, assim como para o rico escopo discursivo das mais diversas práticas multimodais da voz, das letras e das comunicações. Deste modo, é pedindo licença a Exú que se fazem possíveis as exposições de práticas como as micropolíticas da pirraça.

Juntamente a diversos outros pensadores proponentes de discursos inclusivos e provenientes de uma afrodiáspora corroborativa aos fundamentos afrofuturistas, viabilizando a vida e as diversidades como ponto focal de toda literatura, é que as micropolíticas da pirraça são percorridas e desenvolvidas. Coloca-se aqui uma estrutura de cidadela para pensar em pontos relativizados pela ciência moderna, como a memória e a infância.

Portanto, esta inquirição não dispõe de percursos que viabilizam uma discursividade meramente científicizada, aquela por onde mora certa neutralidade que coloca em perigo a presença de olhares outros. Como um olhar opositor, tracionado por hooks (2019a, p. 183), levanto questões acerca das minúcias estendidas por um cotidiano

construído por signos violentos, visto que “as tentativas de reprimir o nosso direito, das pessoas negras, de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: ‘Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade’”.

O que proponho aqui se estabelece em conjecturas expressas por uma corporeidade autômata aos processos do reconhecer-se e, a partir disto, do alargar-se enquanto corpo negro e intelectual. Não somente nas estruturas acadêmicas, mas onde tudo nos afeta, das paredes das faculdades às festas “paredão”. Eis aí a importância de micropolitizar em radial uma constância cosmopolita e integrativa.

Portanto, percorrer os territórios da pirraça se torna imensuravelmente preciso, pois é a partir da revisita, da dúvida e da birra que se fazem possíveis as articulações sobre os que nos formam. As vontades são as possibilidades de movimentação do sujeito em transe “devir”, é a partir destas que nos tornamos crianças a procura do doce, aqui sem quase nenhuma inocência, agora sob as estratégias de vitalidade levantadas por micropolíticas da pirraça.

Para isso, tomo como referencial a ideia acerca de micropolítica expressada por Michel Foucault (2006), para tentar flagrar a natureza política que as relações sociais se estabelecem, e de alguma maneira se interpõem por uma prática de poder, de si para com o outro, ou o contrário. Contudo, as relações visibilizadas aqui irão, não somente pensar em relações de poder sociais, mas também numa construção de poder caracterizada por aspectos identitários forjados por propostas de autodeslocamentos imagéticos, dos signos socialmente perpetrados.

Desse modo, alio a micropolítica a uma estratégia de reorganização de si, dos sujeitos subalternizados pelos sistemas de poderio sociais, através da manutenção dos pequenos relacionamentos diários e nos contatos de informalidade que propomos enquanto seres sociáveis, primordialmente ao que pode nos colocar como identificáveis dentro de estruturas que tipificam o caráter dos indivíduos.

Neste escopo, cooperamos com a pirraça, para que se possa agregar a capacidade disruptiva da ação de pirraçar prosperada por intervenções micropolíticas, ou seja, alicerçadas por uma sistemática, apontada por Foucault (2006, p. 12), como um espaço de práticas performadas socialmente que estabelecem as relações de poder entre os indivíduos, em estágios mais intimistas de seus relacionamentos e vivências.

Proponho o uso da pirraça como micropolítica. Assim, neste contexto, a micropolítica da pirraça elucida uma prática disposta pela análise desenvolvida por mim

durante a escrita do meu trabalho de conclusão de curso, o qual trazia concepções sobre a pirraça contida nas obras de Baco Exu do Blues, desenvolvendo e evoluindo tais levantamentos para o alicerceamento de tal conceituação aqui exposta:

A pirraça se dá na prática da vida através do intuito de discordar, traçando o ato de viver para além dos sistemas que procuram padronizar os corpos sociais. Pirraçar trata-se de superar os domínios que oprimem identidades subalternizadas mediante a ação deles, utilizando micropolíticas cotidianas para que a convivência com estes sistemas de controle social transcenda as submissões impostas por elas, projetando possibilidades alternativas aos indivíduos, fazendo com que mesmo entre estas conjunturas de opressão, eles sejam capazes de cultivar modos próprios de vida. A pirraça propõe que para além da instauração entre os modos de existência já estabelecidos na sociedade, se tenha a quebra dos padrões determinados e a instigação dos corpos excluídos por estes mecanismos, para que o subalterno possa instaurar seu próprio modo de vida e contribua para o enfraquecimento das conjunturas sociais excludentes (ALVES, 2020, p. 2).

Por isso, alinhadas como ações possíveis através dos *devires*, em particular potencializadas pelo *devir-criança*, as *micropolíticas da pirraça* promovem o estabelecimento subjetivo e identitário através do intervencionismo dos gestos. Gestos que se tomam por meio de ações diárias, constantes, perpetradas pela ótica cosmopolita; gestos que se utilizam dos espaços das cidades para se instaurar enquanto sujeitos de si através de suas identidades e projeções de seu corpus em lugares diversos, e em acessos multimodais, amplificados pela arte e sobretudo agenciados pelas ordens provocativas que as relações com o outro afloram, sustentando um corpo-arte, um corpo micropoliticamente pirracento.

Para que estas movimentações sejam flagradas percorremos uma encruzilhada de nós mesmos, enquanto corpos negros fundantes de si como pequenas cidades, estabelecendo para o bem viver uma pólis de manutenção para com o compromisso do autocuidado. Por isso, esta dissertação se apresenta a partir de um texto acadêmico que passeia entre o ensaio e a escrita de si.

Escrita esta caracterizada por uma narrativa explicitada pela identificação do autor autobiográfico, convencionando situações e vivências factuais a proposições de teor construtivistas de um discurso analítico e científico, já que o texto produzido tem por objetivo cumprir com a obrigatoriedade da entrega e defesa de uma dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Neste sentido, o acolhimento de tal prática de escrita, se dispõe ao exposto por Diana Klinger (2007), pensando que, “a auto-referência em primeira pessoa talvez seja

uma forma de questionamento do recalque modernista do sujeito” (2007, p. 33). Desse modo me insiro nesta busca por práticas que alarguem minha experiência enquanto sujeito negro na sociedade, tracionando a escrita de si como uma práxis de questionamento para com as minhas próprias identidades.

Pela necessidade de optar por escolhas mais afins aos meus objetivos de pesquisa, decidi não debater de maneira mais aprofundada questões teóricas vigentes à área da literatura oral, pensando o campo rap-literário como prática de uma literatura contemporânea artístico social atribuída a uma performance de existência periférica.

Após esta introdução, no capítulo intitulado “Menino criado com vó, pirracento que só”, nos reconheceremos enquanto crianças dispostas ao aprendizado do que não nos convém enquanto vivência, não somente sobrevivência, mas desenvolvendo a capacidade plena de espernear e brincar de instaura-se entre as impossibilidades presentificadas socialmente.

No capítulo intitulado “Micropolíticas da Pirraça: Evoé! Baco Vive!”, continuamos crescendo, saindo de uma infância brincante para uma adolescência irritantemente pirracenta, estabelecendo-se como “eu-pólis” para ocupar, deturpar e reorganizar identidades e panoramas identitários que procuram esculpir as subjetividades negras, alicerçadas pela complicação juvenil e toda a sua rebeldia para descobrir e confundir pelas semelhanças.

No capítulo “Micropolíticas da Pirraça: Laroyê Esú!”, percorremos os nossos bairros pelas encruzilhadas, com as, em intervenção para com as imagens e concepções propostas culturalmente para os corpos negros periféricos, abordados pela potência estética das produções audiovisuais movimentadas por Baco Exu do Blues frente a um cotidiano em atenção.

Por fim, no capítulo “Micropolíticas da Pirraça: Bluesman”, voltamos o nosso olhar para as concepções de oralidade instituídas pelas produções fonográficas através da constituição de um ambiente estético afetivo, oferecido pelos *samples* como lugar de memoração.

Ressalto também a importância de outros trabalhos acadêmicos já realizados em torno do repertório artístico de Baco Exu do Blues como o de Bruno Barreto (2022), Oliveira (2019), Santos e Rocha (2022), aos quais esta dissertação não se relacionará diretamente, mas complementarará a fortuna crítica de tais estudos em diálogo com as produções do artista. Ao dono dos caminhos peço licença. *Laroyê Exú!*

*Menino criado com vó,  
pirracento que só!*



## 2 MENINO CRIADO COM VÓ, PIRRACENTO QUE SÓ!

“Na casa de vovó pode tudo!” Essa clássica frase completa os quintais das casas das avós, sempre cheirando a afeto e liberdade, alicerçadas por um lugar primordialmente vago às experimentações dos “eus” infantis que testam os limites de seus estômagos com deliciosas comidas e guloseimas, de seu sono pela possibilidade de anular o efeito das horas frente a tv, dentre outras peripécias. A casa da vovó é um dos lugares mais legítimos onde se formam as capacidades de insurgência, de forma banalizada, pelo choro e pelos estridentes gritos de reivindicação. A birra acontece.

Difícil mesmo é a volta para casa, onde certa inquietação toma como palco a inadequação ao que fora proposto na casa de vovó. Não se é quista uma rotina ou uma vida manipulada pelos afazeres e obrigações. Para a criança, o espaço de si para com o outro é restrito, tem hora em que certo alcance é permitido e outra em que não dá para convir com certos embaraços, e daí rebela-se até que chegue o fim de semana e tenha-se o quintal da vó para fazer valer o que expressam as vontades.

Desde o nascimento de qualquer ser vivente na sociedade estrutural e historicamente pensada a partir de uma *pólis*, há uma grande movimentação anacrônica de alinhamento corporal. As subsequências de ordem política vão imbuindo até mesmo os comportamentos ainda desobedientes de bebês que mal sabem da covalência de suas existências nesse mundo exacerbado pelas tensões de poderio colonialista.

Ainda assim, estes corpos, consideravelmente prematuros e desalinhados às ordens e às camadas de identidades possíveis ou ainda não toleradas, incomodam a grande fantasmagoria forjada pelos institutos morais que propõem as composições maquínicas da vida em níveis controlados e inviáveis de quaisquer desregulagens. Estes corpos impõem-se, a partir disto, aos controles.

O universo infantil talvez seja um dos ambientes mais hostis para as operações de mundo, para as ordens discursivas que impõem isso ou aquilo em troca do preenchimento de qualquer desejo. Pois, a partir deste inconsciente, ainda controlado majoritariamente pelas forças de *síntese conectivas*<sup>2</sup> e impropriedade pela abordagem externa das razões, de *síntese conjuntivas*<sup>3</sup>, movimentando as interrelações processuais da austeridade desejante, e em contextos diversificados dos desconhecimentos racionais, imperam as crianças que

---

<sup>2</sup> A energia maquínica do inconsciente é aquela que traduz ao corpo tudo aquilo que o move de maneira irracional (GUATTARI, 1988).

<sup>3</sup> A energia maquínica do inconsciente é aquela que regula, através da síntese conectiva, as intensidades relativas às ordens de consumo corporal, das vontades (GUATTARI, 1988).



se impõem como universos divagantes e disruptivos. Segue-se em prol dos pequenos devires (DELEUZE; GUATTARI, 1997) até o cansaço, em seguinte ao sono sublime e resguardado.

Porém, o grande problema aparece quando esses corpos do desejo abraçam diretamente grandes insurreições especuladas pelo corpo. É quando o mingau ou o desenho animado já não são mais o suficiente; ou o tempo no playground já não cabe mais a uma considerável diversão que se atente à produção de endorfina, clamada pela vontade; e disso tudo se tira um forte sentimento: a inadequação.

Quando as trocas desejanças já não se dão por suficientes ou transbordantes, instaura-se imediatamente a exclusão feroz da colaboração com aquele no qual se coopera um ritmo de convivência íngreme, a existência, inconscientemente fruto de um produto de conscientização da civilidade ocidentalizada a fim de agir em prol do que em si possa-se saber.

Essa disritmia é combatida veementemente nas creches, em filas indianas, na necessidade de traçar uma linha comportamental que sustente a introdução educativa de uma ideia social para modular os chiliques e as grandes presepadas em frente às lojas de brinquedos, já que esse comportamento não convencionava a prática de socialização dos grandes discursos éticos e ideológicos.

Considera-se uma criança inteligente aquela que de todo o modo obedece e, acima de tudo, suprime seu desejo para que se conquiste de maneira cerceada qualquer circunstância que lhe favoreça de alguma maneira. Para tal articulação, especula-se a ordem do valor, a qual se altera socialmente pela manutenção das relações, pois, designadas aos signos de maior ou menor valia, propõem o deslocamento das intencionalidades nas mais diversas esferas sociais, até mesmo na primeira infância.

De acordo com Karl Marx (1975, p. 82), “o valor não traz escrito na frente o que ele é. Longe disso, o valor transforma cada produto do trabalho num hieróglifo social”. Junto a isso, tensiona-se, desde a infância, o valor estipulado emergentemente pela forja negociativa entre o desejo e a identidade, visto que ambos se imputam de maneira nebulosa aos lugares de certa racionalidade, traçando linhas imaginárias ao trabalho efetuado em cada relação de si para com o outro e com o mundo. A criança tende a trabalhar subjetivamente, à procura de elencar possibilidades de troca e formações sociais, por meio da captação que o desejo empunha ao redor dos relacionamentos e interações.

Deste modo, andam lado a lado operações relacionais baseadas na conquista, brevemente junto a um dos estamentos do imperialismo, o capitalismo, colocando-se em formatos lúdicos diversos, por meio de carrinhos, bonecos, pirulitos, ou até 30 minutos a mais de sono antes da ida para a escola.

A essência em sua transmutabilidade reage, fetichiza e, a partir de tal ação, toma para si e para com os outros a noção de valor, ultrapassando as correlações entre produto e sujeito, como ressalta Marx (1975), para elencar a formação nociva de valor na sociedade.

O valor de uma mercadoria só adquire expressão geral porque todas as outras mercadorias exprimem seu valor através do mesmo equivalente, e toda nova espécie de mercadoria tem de fazer o mesmo. Evidencia-se, desse modo, que a realidade do valor das mercadorias só pode ser expressa pela totalidade de suas relações sociais, pois essa realidade nada mais é que a “existência social” delas, tendo a forma do valor, portanto, de possuir validade social reconhecida (MARX, 1975, p. 88).

A partir das relações construtivistas de identidades por meio da infância, em entrepostos de certa cegueira subjetiva quanto ao comportamento ainda em composição, em seu quesito atendente ao sujeito ainda não suficientemente civilizado e como atuam estes corpos, é dado espaço aos momentos de êxtase. Isto é, aos pontos em que o sujeito infante se sujeita às forças que o movem aos indeterminados efeitos dos desejos, através dos quais se subtraem as noções de irredutibilidade na sociedade, assim como as normas e convenções socialmente ditadas. Quaisquer pontos de embaraço entre a liberdade e a redutibilidade do corpo como pertencente aos meios outros que atuam em representação do mesmo, e que em si não cabem, relutam.

A modulação feita entre as identidades reconhecidas pelo sujeito e as irreconhecíveis é colocada em xeque. Fruto de uma relação não tão condescendente entre o “eu”, em particular, e o corpo à mostra, que procura alinhar as buscas por identidades diversas de mundo com aquelas que moldam quaisquer deformidades nas intenções de vida. Isto para que se alcancem, sobretudo, estruturas corriqueiras de quebras ao instituído pela estereotipação.

Isto pode ser visível logo cedo através de classificações, como nas escolas, local onde as crianças tornam-se meninas e meninos, e, por conseguinte, separam-se as inteligentes das consideradas mais preguiçosas, em termos de aprendizagem. É certo que para tal levantamento devemos considerar, em contextos socio-interacionais, quais são os corpos que ali se apresentam, e é a partir deste ponto que se inicia uma breve jornada

sobre o corpo, sobretudo através de um corpo multimodal e cosmopolita, pensando a cidade como panorama para essa interjeição.

Tal levantamento territorial se faz presente, pautando a cidade como lócus de tal apontamento, pela minha experiência e vivência enquanto morador de uma metrópole, mas tal pensamento pode ser alargado aos corpos que não se referenciam pelas cidades. Todas as crianças são alinhadas por uma ordem preestabelecida em vista de uma noção de educação e ética, tracionando também a presença de um comportamental cobrado em favor de uma homogeneização.

Diferente das crianças, os devires agem nos corpos adultos de formas mais controladas. Ou há certo momento no qual se desperta o descontrole de uma vontade permanente, pelo fato de uma formação já pré-estabelecida por um imaginário político-social presente vívido, como uma língua materna, fazendo-se irreduzível.

Deste modo, dentro de uma sociedade estrutural, política, histórica, científica e culturalmente racista, alicerçada desde a infância, podemos levantar a seguinte proposição: de que maneira o corpo negro pode instituir identidades outras que fortaleçam e agenciem a formação de alteridades iluminadas à potência de hermenêuticas decoloniais em favor de construções culturais afrodiáspóricas que se alarguem à produção de vivências afrofuturistas cosmopolitas no Brasil?

Em prol da prática e da discussão do supracitado questionamento, é preciso que estabeleçamos rotas produtivas e discursivas, centrais e marginais, para o desenvolvimento de ações pertinentes em favor da abertura dos espaços de movimentação da cultura e do pensamento. Para, deste modo, elencar existências que possam delegar aos espaços de agitações culturais, artísticas e políticas o pertencimento à interculturalidade de seus sujeitos que, em si, correspondem à realidade de uma nação forjada por meio de epistemicídios.

Por isso a necessidade da presença da criança. É a partir de sua potência na regulação dessas diversas identidades empunhadas ao que se possa obter de certa situação e espaço que se instala o eu propriamente dito. É através de espasmos, como pequenas pílulas de conhecimento que o corpo reage e diz não, esperneia para não tomar injeções ou fazer coletas de sangue para exames. O corpo reclama a propriedade de si pela disposição da vontade, mesmo que desta maneira se adoença.

Dito isto, entre as posturas dissidentes de desobediência, insurgência, resistência e insubmissão das crianças, nos deparamos frente a uma encruzilhada de ações que

torneiam a palavra pirraça, a qual tem usos diversos e é intensa na Bahia, lugar onde intensificamos o nosso debate.

A pirraça é ambígua, serve ao bem e ao mal, principalmente para quem é o alvo da ação. Pode ser a birra da criança que, por não ter tido os seus desejos e vontades atendidos, faz um escândalo, grita, chora, se joga no chão em protesto; e, a depender da intensidade dessa movimentação, o seu pedido é levado em conta.

Nesta contravenção que convencionou um espaço de autonomia, pode-se levantar uma preponderância de vida em relação ao padrão. Por exemplo: como podemos pensar na potência de uma criança acima do peso, que sofre socialmente pressões estéticas e é submetida a uma dieta familiarizada de restrições, em prol de uma identidade não quista socialmente? Como podemos pensar em como esta criança consegue administrar a vontade pelo doce e a possibilidade de assumir um lugar seguro de convivência e socialização, mas que, mesmo assim, assume uma escolha imbuída pelo desejo?

Desse modo, podemos tomar como o oposto todo o sistema capital na produção de fetiches. Tais ações pirraçam os corpos impossibilitados de certas aquisições e/ou padrões, instalando ali seus traumas, sistematizações e precariedades. Isto é, atuando de forma contrastante a tal pirraça, pois, como dito, por ser ambígua, é relutante e promove uma espécie de guerra fria em diferentes contextos, visto que cada corpo elenca, através de suas características, os seus embates.

Neste contexto, levo em conta também os diversos exemplos relatados pela mídia de personalidades públicas contemporâneas, em sua maioria pessoas negras, que, quando crianças, não tiveram acesso a alguns itens essenciais, como roupas e pares de sapatos. Esses relatos permeiam a historicidade de violência racial no país, reorganizando, através da camada social, tais ímpetos, já que o objeto citado foi símbolo de liberdade durante todo o período colonial. Desta maneira, expomos aqui a atualização deste hieróglifo social.

Com as observações feitas a partir do trabalho de Baco Exu do Blues, surge a imensa capacidade e potencial para que possamos pensar através da produção ecumênica dos discursos múltiplos, desde os mais explorados por uma sociedade forjada por instituições que impõem o controle da criança – essa que daremos a mão e veremos seu desenvolvimento durante a escrita – como a exposição dos acontecimentos e sistemas que os grandes institutos de modos de vida se engrenam para cessar.

A partir desta criança que permeia as palavras e brinca com as possibilidades e impossibilidades de escolhas, trataremos sobre um processo de dúvida e, acima de tudo,

de suspensão. Assim, a partir de um lócus pensado por certa baianidade, tentaremos refletir juntos sobre as verdades e suas produções, para que, minimamente, a potência dos corpos autômatos se presentifique e viabilize o aparecimento de outras formas viventes, como se institui a literatura contemporânea.

Frente a isso, questiono de que modo é possível intervir através da supracitada potência de corpos autônomos para que se cerceie uma autonomia de vida preparada pelas esferas que mobilizam os corpos – principalmente o corpo negro no Brasil. Tendo como referência as escolhas, de modo que seja mais palpável a escolha da criança pelo doce do que pelo padrão, a partir de Jódar e Gómez (2002), parto da potência de um devir-criança para abalar as estruturas educativas das identidades dispostas na sociedade, já que a criança, enquanto sujeito explorador, intensifica a possibilidade de outras reflexões:

Ora, esse “uma” criança não é, de nenhum modo, uma generalidade. Trata-se de uma singularidade em sua expressão mais elevada. O imprevisto ou não preexistente que em seu surgir acaba, em si mesmo, privado das características formais que fazem dizer a (“a” criança aqui presente ...). Assim, a “criança” do devir-criança não é um sujeito nem um objeto da educação, mas uma figura da alteridade, isto é, o Outrem que expressa um mundo possível para as formas de viver e pensar a educação. A criança, enquanto devir-criança ilimitado, que se introduz na educação, é condição de possibilidade de outra educação porque é um modo de experimentar o advento de outra educação possível (JÓDAR; GÓMEZ, 2002, p. 35).

A irregularidade que este devir-criança propõe ao saber é uma das engrenagens possíveis para o levantamento da dúvida, do experimentalismo e da reformulação. É a partir da propiciação de uma busca por espaços possíveis para a exploração de si frente ao conhecimento civilizado e todas as suas amarrações que vão se implicando no corpo junto ao contato e a convivência.

Há de se tomar o devir-criança na criação artística para o levantamento de atravessamentos multicomportamentais de si com o outro, para que se possibilite muito mais que a dúvida, mas também o acionamento de devires particulares diversos, para que coletivamente possam agir no aviamento para com o impedimento de subalternizações e silenciamentos historicamente embrenhados pelo cientificismo europeu. Pois, a partir deles, segundo Deleuze (1992), novos horizontes podem ser construídos:

E mais aquém estão os devires que escapam ao controle, as minorias que não param de ressuscitar e de resistir. [...] Se os nômades nos interessam tanto, é porque são um devir, e não fazem parte da história; estão excluídos dela mas se metamorfoseiam para reaparecerem de outro modo, sob formas inesperadas nas linhas de fuga de um campo social (DELEUZE, 1992, p. 191).

É por meio desta transgressividade que a pirraça é empenhada. A partir da interpolação de maneiras que perturbem a linearidade das posturas culturais clássicas, esta pode ser acessada a fim de organizar estratégias para colocar em ação a encruzilhada de potências, de onde a mesma advém de atitudes e gestos desobedientes, insurgentes, resistentes e insubmissos. Para que, assim, delegue-se por si mesmo um lugar de não contrariedade no tocante ao âmbito infantil, já que quando qualquer atitude de uma criança que seja tracionada fora de um modelo comportamental acontece, há de se ouvir algumas das seguintes frases: “Ah, mas ela é só uma criança” ou “Criança é assim mesmo!”.

A partir disto, a pirraça é estabelecida como atuante nas negociações diárias do que se está disposto a ser, a atuar, a se comportar; e é nela que a criança, aquela mais pirracenta, vai aprendendo de que maneira pode entender os movimentos de se lançar e como ser lançado ao mundo. Pois, o mundo, a todo o momento, extermina quaisquer possibilidades de ações não transponíveis ao funcionamento da máquina social.

Assim sendo, dá-se fortalecimento àquilo que foi proposto por Stuart Hall (2003) como ferramenta para uma reconfiguração cultural desconstrutivista e necessariamente reestruturada. Mais do que destituir, há de se pensar o que fazer com as pedras das ruínas para que a nova construção se mantenha o mais forte possível, de maneira rizomática e esférica.

[...] a cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma “arqueologia”. A cultura é uma produção. [...] Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem por nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (HALL, 2003, p. 44).

Desse modo, o corpo é colocado em movimento numa jornada elucidativa de si mesmo, em defesa de suas convicções, direitos, presenças e embates. Nesta caminhada, procura-se obter da criança uma *pólis* de vida inerente aos sistemas necropolíticos, explanados por Mbembe (2018), viabilizando hermenêuticas decoloniais que desloquem ao amadurecimento e à caça pela evolução – principais sintomas da dança entre a máquina social e o cientificismo branco.

Precisamos de olhares cíclicos, de reordenamento temporal, para pensar, a partir do corpo, as transformações que fundam as fugas, perpetrando o devir-criança como agente de tal remonte, visto que “não é a criança que se torna adulto, é o devir-criança que faz uma juventude universal” (DELEUZE; GUATTARI, 1997a, p. 69.). Assim, tal proposição se faz pertinente pelo enaltecimento produtivo de “contemporaneidades periféricas”, como explanado pelo professor Jorge Augusto Silva (2018, p. 40):

Não se trata, pois, da noção de espaço propriamente dita, mas espaço como lugar de uma produção semiótica dos sujeitos e suas subjetividades. Essa definição é operativa, na medida que torna lugares insuspeitos como um terreiro, ou uma aldeia, um bar, ou uma penitenciária, num território potente de produção das contemporaneidades periféricas.

Portanto, são nestes espaços de produção das subjetividades, cerceadas pela potência produtiva e democrática de uma cultura pertinente ao acesso, que podem ser estipuladas as intercorrências que fazem provocações diretas às engrenagens de construção estética dos mundos ocidentalizados. E é imbuído por tal força que o rap age, pois a sua literatura abrange e abraça os pontos íngremes que desestabilizam uma coisa ou outra. Está tudo presente, o pai nosso, o canto de Ossanha, mas, principalmente, a possibilidade, Exu.

E é importante ressaltar como o campo literário do rap se volta para o lugar das memórias construídas, remontadas, revisitadas e reimaginadas coletivamente. Propondo novos espaços de debates e experimentações culturais, traçando novos meios de operação da cultura, amplificando as vozes para que a produção se dê partir de uma alteridade múltipla e inclusiva em seus diversos discursos, para que se possa contemplar um todo, mas que não é homogeneizado.

## 2.1 BRINCADEIRA DE CRIANÇA, COMO É BOM, COMO É BOM!

Dentre as brincadeiras de pique-esconde, amarelinha, pega-pega ou até as atividades infantis mais contemporâneas voltadas ao uso de aparelhos tecnológicos, o universo infantil, mesmo remodelando-se cada vez mais às novas propostas de diversão, comunga de uma preferência crônica ao intervencionismo para como suas possíveis identidades.

Assim, destes momentos imaginativos nascem novos super-heróis, capacidades especiais através de superpoderes. E, para além da possibilidade de se colocar no lugar

do Homem-Aranha, do Hulk, ou da Barbie, há a disposição em integrar as habilidades que tais identidades possuem. Desta forma, muito diferente do que imputa a sociedade, pela escolha de algo fixo, a criança consegue explorar uma ocupação, um pequeno multiverso.

Há sempre a vontade de permear todas as habilidades contidas nestas possibilidades, nestes heróis e heroínas, como num hibridismo não convencional, na possibilidade de um poder maior, de fundar-se como irredutível. Num desses dias de animação infantil na casa da minha vó, interagindo com este universo, descobri uma animação muito interessante e bem popular às crianças da casa. De repente, passei a tarde assistindo *Gatinha Unicórnio Borboleta Arco-íris*.

**Figura 2** - *Gatinha Unicórnio Borboleta Arco-íris*, desenho animado transmitido pela Nickelodeon



Fonte: Globoplay

Extremamente surpreso com a descoberta desta animação, tal impacto ocupava a vontade da criança em se deslocar de um lugar comum pela propriedade de uma identificação única e fomentava o meu Ère<sup>4</sup>. Eu me entendi em reflexões embrenhadas pela produção comunitária que as obras de Baco Exu do Blues corroboram para uma ação

---

<sup>4</sup> Os Ères são entidades espirituais presentes na Umbanda e no Candomblé que agem como intermediários entre os orixás e seus filhos durante os processos de iniciação das religiões. Para a Umbanda, tais entidades são tidas como espíritos de crianças evoluídas que não encarnaram e estão em contato próximo aos orixás. Já no Candomblé, os ères são a linha condutora da primeira conexão entre os iniciados na religião para com os seus orixás guia, auxiliando nos aprendizados sobre a religião.



micropolítica em seu lugar prático. Observei, iluminado pela divertida animação, que seu trabalho dispõe da proposta em sermos e alicerçarmos uma produção do “eu” ao que se é colocado por um estado comum e incomum em comunidade.

A partir de Denise Carrascosa (2018), alio tal compreensão às significativas intervenções do Ère enquanto agente fundante de uma permissividade para com tratados de disputa e administração dessas identidades por meio de certa ludicidade que é complacente com tais processos. Por meio desta energização brincante, dá-se o provento de não se contrapor ao que nos indica uma negativa de negociação, mas, sim, pela presença em favor da experimentação intermediada pelos caminhos.

Este pensador-ère, brincando entre a vida e a morte, abre nossos ouvidos pra coisas tão delicadas, de tão sérias e cotidianas ao mesmo tempo. Para os hábitos que performam nossos corpos em suas circularidades cotidianas, por exemplo. Não repetimos o que imitamos ou porque imitamos, como queria Aristóteles lá no início da disciplina crítica da arte da linguagem. A repetição é a força motriz de um desejo de brincadeira. E fazer “sempre de novo” é se arriscar em errar aquilo que se repete, se entregar a um fluxo de errância que vai redesenhando sua gestualidade corporal todo dia, de novo, e mais uma vez. O progresso ou regresso é redobrado nas territorializações espiraladas que fogem sempre do centro modelar (aquele que a gente tinha que imitar pra se educar como gente grande), reinventando outros centros provisórios uma vez mais... mas não liga, não... é tudo brincadeira, só... é menina besta brincando de fazer redemunho na areia da praia...com aquela velha pazinha de sua encardida caixa de brinquedos... (CARRASCOSA, 2018, p. 76)

Desta maneira, a ação cotidiana empunhada pelas crianças, os ères, mantém-se por certa expressividade performativa cotidiana, com o objetivo de persuadir ao outro em contato com afetações que fomentam a indecisão. Neste caso, qual seria a potência da escolha em representar-se somente como a gatinha, o unicórnio, a borboleta ou um arco-íris, se cabe em mim as possibilidades de mesclar as habilidades de tais identidades?

E, desse modo, cabe a essa arte um lugar despertador da presença dos Ères num devir compreensível ao que fora articulado como primitivo para com a área da infância. Neste traçado, reconheço que animações com múltiplas possibilidades de formação me trariam uma maior capacidade de escapismo aos lugares que foram imputados a mim como correspondentes.

Observo que aprendi com as crianças que rodeiam a casa e as forças e visitas dos ères, sendo a minha uma casa disponível para as presenças ancestrais. A capacidade de elucidar os campos de fomento do que proponho enquanto escrita, nestes lugares, direcionam para possíveis reorganizações, extremamente necessárias e levantadas por tal

debate, como cita Carrascosa (2018), pensando estas performances que promovem as fugas e as sobrevivências.

A arte da performance moderna, não é novidade pra ninguém, é coisa do começo do século XX. Parece coisa de vanguarda europeia e norte-americana que correu mundo e vem correndo até hoje (CARLSON, 2009). Forma de experimentação com os instantes do corpo, com as reorganizações espaciais deste corpo em relação a um sujeito consciente a si. A arte da performance moderna, não é novidade pra nós, é coisa de pretxs e suas artes na diáspora; modo de escapar de um espelho único do mundo, brincando de ser performer, fugindo dos modelos representacionais necropolíticos e dos modos genocidas e epistemicidas de produção do capital branco, pra tentar brincar de não morrer (CARRASCOSA, 2018, p. 77).

A possibilidade de transformação e ocupação também mudam de sentido. Para além de estar vigente ao múltiplo como uma “gatinha unicórnio borboleta arco-íris”, dá-se a constância e fortalecimento de um identitário cotidiano pela procedimentação dessas construções colocadas pelo discurso de suas poéticas. Através de Baco Exu do Blues, posturas figurativas são levantadas e promovem ao consciente projeções pouco ou vislumbradas com certa retenção, provocando o ambiente social, acima de tudo, como agente das afetações subalternizantes.

Tal procedimento, como colocado por Pedrosa et al. (2018), ajuda-nos a pensar os processos voltados à produção em comunidade, na contribuição de uma narratividade entrevista entre a escrita de si e os pertencimentos de si para com os semelhantes socio-culturalmente dispostos a realidades próximas, avizinando discursos e aumentando a possibilidade de ação dos mesmos. Pode-se, ainda, integrar a capacidade de exaurir as barreiras entre as projeções subjetivas durante as construções artísticas elaboradas:

E isso se produz no bojo de uma escrita simultaneamente pessoal e coletiva, autobiográfica e experimental, como se a experiência da alteridade (...) abalasse a linguagem do poema a ponto de fazê-lo singularizar a relação sujeito-comunidade (PEDROSA et al., 2018, p. 83).

Assim, o lugar essencial da exploração socio-artística é dado, colocando em vigência a potencialidade de tais literaturas, referindo-me às produções de Baco Exu do Blues em se vestir ou performar o cotidiano voltado às práticas sobreviventes e díspares próximas de uma narrativa romântica, em termos épicos e transcendentalmente, porém voltados à construção de mitos e figuras a serem categoricamente ornamentais a específicos fomentos discursivos.

As canções literárias de Baco Exu do Blues dão lugar a uma lógica diferente daquela a qual estamos acostumados. Se é colocada como proposição uma performance que acontece entre as linhas tênues da vida e da arte, há, a partir da musicalização de uma prática urbana, a potência necessária para a ocupação dos lugares, sejam de poder, pudor e/ou prazer. É a partir disto que as singularidades tendem às reflexões como grandes chaves de aporte representativo; a famosa frase “Se elx pode, eu também posso” começa a ressoar.

Tais atribuições podem ser pautadas pelas colocações de Patricia Hill Collins (2016) ao considerar essa exploratória, já que, a partir do contexto de sua análise, pensando nos lugares culturais imbuídos às mulheres negras, coloca-se como imprescindível esse lugar de aquisição a uma capacidade de remodelação que é posta como impreterível para com uma imagem social. A saber: “Outra dimensão da cultura das mulheres negras que tem gerado interesse considerável entre as feministas negras é o papel da expressão criativa em moldar e sustentar as autodefinições e autoavaliações de mulheres negras” (COLLINS, 2016, p. 112).

Frente a isto, estende-se por tal capacidade um reordenamento capaz de movimentar, por meio de discursos cotidianos em primazia, a dissolução do que o estereótipo convencionava. Isto perpetra uma camada importante da discussão sobre um fomento micropolítico de usabilidade sociocultural, já que, tomando por exemplo o estudo de Collins (2016), pode-se fazer consistente tal ação através de uma redefinição dos parâmetros utilizados como contundência para representar mulheres negras.

Entendo que podemos ressaltar a expansão de tal pensamento para os demais corpos negros em um lócus cultural também ministrado por uma máquina de produção discursiva extremamente atualizável. Portanto,

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O status de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco. Nesse modelo, homens brancos poderosos definem-se como sujeitos, os verdadeiros atores, e classificam as pessoas de cor e as mulheres em termos de sua posição em relação a esse eixo branco masculino. Como foi negada às mulheres negras a autoridade de desafiar essas definições, esse modelo consiste em imagens que definem as mulheres negras como um outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva dos homens brancos (COLLINS, 2016, p. 105).

Com isso, podemos apontar na canção “Minotauro de Borges”, de Baco de Exu do Blues, faixa 04 do álbum *Bluesman*, a possibilidade de ressaltar essas quebras e intencionalidades de intervenções em narrativas constituídas de maneira classicista. Na faixa citada, ao som de atabaques que vão sendo acrescentados às batidas de funk feitas por *beatbox* (prática contemporânea palatável a um condicionamento sinestésico rítmico), o cantor pronuncia:

Negro correndo da polícia com tênis caro/ Tipo Usain Bolt de Puma, não paro/  
Correndo mais que os carros/ Eu não fui feito do barro/ Pisando no céu  
enquanto eles se perguntam: Como esse negro não cai?/ Dizem que o céu é o  
limite/ Eles se perguntam: Porque esse negro não cai?/ Fiz roda punk com os  
anjos/ Pinteí o Éden de preto/ Fui ghostwriter de Beethoven/ Escrevi vários  
sonetos/ Cortei minhas asas/ Vejam minhas cicatrizes/ Eu vi Deus em  
depressão/ O ajudei com suas crises (BACO EXU DO BLUES, 2018,  
Minotauro de Borges)

A partir do trecho selecionado, podemos conferir as movimentações discursivas que o cantor faz para construir um ambiente pertinente a um alargamento do que fora pensado por Collins (2016), isto é, sob o ponto de vista das experiências das mulheres negras. Portanto, entendo que, por meio das poéticas produzidas por Baco Exu do Blues, é tecido um panorama mais geral para com a ação das imagens abordadas, sem, com isso, desconsiderar o espaço necessário que as mulheres negras ocupam também na produção de arte e conhecimento.

Desse modo, Baco se utiliza de figuras de linguagem que rodeiam a experiência dos corpos negros no Brasil, fazendo concussões aos seus sentidos. Se os estereótipos que acompanham tais corpos atrelam-se a uma construção de sentido étnico-raciais, suas intervenções se voltam à concretização de cortes sob uma excelência negra em lócus que advém de territórios conquistados.

Do corredor Usain Bolt até mesmo ao uso do sapato caro, podemos tirar uma vivacidade cosmopolita ao que se possa entender através de uma precarização corporal por meio da imagem. A presença do lugar precário é substituída pelas quebras dos modelos de identidade vigente aos museus, o corpo toma forma de arte-vida em concepção de uma política da ocupação, procura-se reverter a lógica da rua pela presença da mesma em lugares exclusivos. É como se, performar a si mesmo enquanto viável, fosse desembocar em caríssimas peças museológicas.

A posição do corpo negro toma um lugar de conquista e a admiração toma forma pela potência narrativa dada com expressões ditas para com o seu estado de imponência.

Ele canta: “Como esse negro não cai?”, e a pergunta é respondida por coabitações prósperas aos respaldos de uma crítica mítica à produção de sentidos clássicos que são alçados pelas imagens das narrativas colocadas numa mimesis atemporal.

Neste percurso que se inicia com um corpo preto mais veloz que os carros e à incumbência cultural de uma identidade marginalizada, aportada pelos discursos violentos pautados pela polícia, vamos quebrando construções coloniais ao aporte da narrativa colocada. Ao alçar o sucesso atribuído a Usain Bolt, o homem mais rápido da história, que calça sapatos caros e de grife, faz menção a um processo libertador. Consideramos os sapatos historicamente importantes já que, durante o período colonialista, eles eram artigos de elegibilidade à imagem de pessoas negras libertas da escravidão, o que reconfigura a emergência do corpo negro na cidade.

A ocupação aos céus se dá na crítica de arte que exclui e não perpetua a arte negra aos museus. Ao éden que sempre é pintado sob o ponto de vista brancocêntrico. Fundando, portanto, concepções e estruturas forjadas pela igreja católica, com a presença de personagens somente brancos, imbuídos da historicidade de uma arte pautada pelas restrições narrativas, representativas etc.

Isso se revela, por exemplo, no seguinte trecho que demonstra a queda representativa da figuração dos anjos, quando Baco canta: “Fiz roda punk com os anjos... Cortei minhas asas/ Vejam minhas cicatrizes”, levantando a inelegibilidade do corpo negro a estes espaços e, dessa forma, supondo a suspensão da submissão de tais representações.

Já no trecho que o cantor afirma e assume ser o “*ghostwriter* de Beethoven”, ele faz uma relação com a usabilidade do termo *ghostwriter*, colocado como atualização ao termo “Nègre Littéraire”. Este termo é permeado editorialmente desde o século XVII, na França, para considerar a substituição da autoria de escritas feitas por pessoas negras, sejam elas pelas violentações postadas pela escravidão ou pela impossibilidade de ocupação de tal corpo como produtor de intelectualidade.

Com isso, Baco assume também a composição de vários sonetos de Beethoven. Por esta via, o cantor assume a persona desconsiderada no processo de produção, implicando numa contravenção existente com a historicidade, para que, ao interpelar-se durante o processo narrativo, possa se referenciar a partir dali. Para que possa apontar que não há mais espaços para os silenciamentos, respaldando o papel não somente de alicerçar os lugares em reorganização, mas também de oportunizar as vozes subalternizadas.

A partir da necessidade interlocutora de produzir cultura por meio de uma autonomia às hegemonias construídas pelo cientificismo europeu, para que a produção se dê partir de uma alteridade múltipla em seus discursos a fim de contemplar um todo não homogeneizado, é preciso considerar, segundo Agamben (2009), que somente por meio da interculturalidade e coabitação das várias identidades e representações possíveis pode-se instalar a contemporaneidade.

Tal interjeição levanta a necessidade em descortinar estes módulos de criações literárias possíveis para o registro cultural, os quais, segundo Dalcastagné (2012), podem ser trazidos como uma ação necessária que propõe a prática de emersão, a diversidade e o deslocamento do subalterno ao lugar de protagonismo, desconsiderando o lugar marginal socialmente construído como impotente.

Essa produção narrativa de imagens me lembra bastante a icônica capa do periódico do Movimento Negro Unificado (MNU), de 1991, que levantava o afeto e a ocupação negra das cidades. Sob uma frase ainda muito utilizada pelos movimentos negros, incita-se: “Reaja à violência racial: beije sua preta em praça pública”.

**Figura 3** - Capa do periódico do MNU, em 1991



Fonte: Mídia Ninja, 2020

Desse modo, com a construção narrativa dessas imagens, somos colocados, acima de tudo, em torno de lugares de possibilidade, que podem ser alargadas, por ora, a partir do exemplo da frase aliada à fotografia, e que mais tarde será abordada por meio de outros exemplos, apresentando os mutirões artísticos do cantor, como o aporte audiovisual.

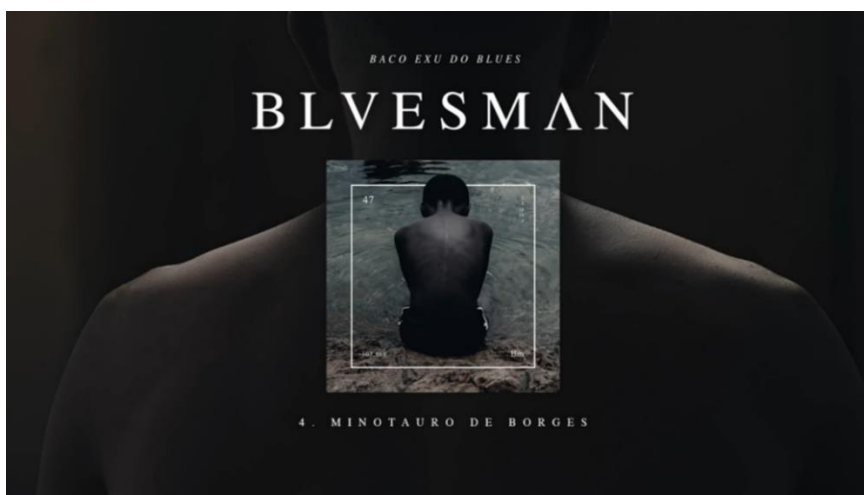
Por conseguinte, ainda na canção “Minotauro de Borges”, Baco coloca:

Museus estão à procura de mármore negro/ Pra fazer uma estátua minha /150 por hora, nome gravado na história /Imortal na sua memória /Rei da poesia de escória /Rei da poesia de escória /Como Britney em 2007 /Meio incompreendido /Me matei em gravação /Posso fazer isso ao vivo /Bebo da depressão /Até que isso me transborde /Vencer me fez vilão /Eu sou Minotauro de Borges /Bebo da depressão /Até que isso me transborde /Vencer me fez vilão /Eu sou Minotauro de Borges (BACO EXU DO BLUES, 2018, Minotauro de Borges).

Com tais referências de si e possibilidade em se tornar estátua de mármore, reflito também sobre o processual embrenhado à construção dessa identidade e suas relações com o outro. Acerca do mito grego do Minotauro, figura que, como narra a música, sofre da depressão em um labirinto, este é pensado aqui como uma estrutura de controle socialmente imposta e com uma vilania atribuída quando há a capacidade de se rebelar contra essas imposições.

Frente a isto, Baco Exu do Blues vence, transforma-se e pensa o lugar de vilão através do traçado discursivo dado ao labirinto, como colocado pelo mito, como estrutura estrategista com o qual estamos debatendo em contextos socioculturais. Desse modo, acata-se ao literário essa compreensão da literatura alargada não somente aos seus discursos, mas também ao padrão de produção. Para tanto, Baco usa como capa da música abordada a imagem de um busto de costas de um menino negro, levantando a imagem narrada da possibilidade de uma estátua de mármore negro, expandindo o literário a outras plataformas de arte.

**Figura 4** - Capa da música “Minotauro de Borges”



Fonte: YouTube, 2018.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> BACO EXU DO BLUES. 04. Baco Exu do Blues - Minotauro de Borges. **YouTube**, 23 nov. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iL42c1noVAA> . Acesso em: 13 jun. 2023.

Neste contexto, a expansão da literatura através da contemporaneidade traz consigo a possibilidade de performar novos, ou ainda não visíveis, meios de produções escritas, orais e/ou artísticas, em coabitação às consideradas clássicas formas literárias. Assim, como colocado por Pedrosa et al. (2018), é possível intermediar ao lugar de práticas inespecíficas uma possibilidade narrativa de entremeios aos sistemas de biopoder calcados pelas formas.

Ao tentar flagrar o âmbito contemporâneo, as transformações que se colocam entre as escolhas produtivas de tais práticas inespecíficas e as transposições que acontecem entre as fronteiras de tais literaturas para com os sujeitos se revelam. Dentre essas transformações, é possível intermediar hermenêuticas que ajam de acordo com certa comunhão às contracorrentes ao que se é colocado como padrão de interlocução e lugar social para com tais processos culturais. Deste modo, por meio das impregnações processuais do sujeito ficcional contemporâneo, observa-se que:

Se nesse lugar “literário” a biopolítica pode ser observada com rigor, é porque o corpo (textual) se tornou uma “reserva inexaurível de força e resistência” não passível de regulamentação e controle, embora seus traços possam ser percebidos de maneira sensível como “outra relação das palavras com as coisas que designam e com os temas que transportam”, o que possibilita uma nova “história comum(itária) de objetos e imagens” (PEDROSA et al., 2018, p. 227).

Em via disto, segundo Agamben (2009), também é preciso considerar que somente por meio da interculturalidade e da coabitação das várias identidades e representações possíveis poderemos instalar a contemporaneidade. Sendo preciso, para isso, descortinar os módulos da criação literária para o registro cultural, o que só poderá ser trazido, de acordo com Dalcastagné (2012), como uma ação necessária que propõe a prática de emersão da diversidade e o deslocamento do subalterno ao lugar de protagonismo, desconsiderando o lugar marginal socialmente construído.

O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Desta forma, há mais espaço para discutir literatura contemporânea sem a presença potencialmente crônica do diálogo que impunha às divisões de alta e baixa



culturas a uma imprescindível e deliciosa dúvida quanto ao seu território produtivo, contextos e análises. Desde os livros clássicos aos álbuns do grupo Fundo de Quintal, por exemplo, estamos frente a autêntica literatura brasileira, pois como expõe Jorge Augusto Silva (2018, p. 48), “o diálogo com o que, até então, era tido como não literário, simplesmente por não integrar os cânones da crítica e da literatura ocidental, é a potência da crise da literatura contemporânea”.

Através das concepções e necessidades que a temporalidade contemporânea se desloca, é possível realizar, por meio destas literaturas, a progressão do corpo político enquanto individualizado e coletivo. E, a partir disso, construir direta e indiretamente a conscientização para o combate aos sistemas de poder convenientes às proposições que, por uniformizar as individualidades, apagam tais vozes.

Tomando o antissemitismo como exemplo, este é um sistema de poder totalitário, discutido por Hannah Arendt (1991) através da formação de estamento cultural, no qual torna-se necessária a manutenção do terror para o controle dos sujeitos considerados subalternos. Tal sistema é responsável por fundar uma cultura através das asserções políticas totalitárias, assim sendo,

A diferença fundamental entre as ditaduras modernas e as tiranias do passado está no uso do terror não como meio de extermínio e amedrontamento dos oponentes, mas como instrumento corriqueiro para governar as massas perfeitamente obedientes (ARENDR, 1991, p. 25).

Podemos trazer à tona também a questão imperialista. Esta, fomentada pela cultura, move o racismo ainda hoje – não de maneira instrumentalizada, através da presença de leis, por exemplo, mas nas ações diárias que recorrem aos processos de identidade cultural presentes no Brasil. A formação dos olhares aos espelhos nacionais foi, por muito tempo, negada, visto que os indivíduos se assumiram homens de cor fantasia, cabos-verdes, morenos jambo, mulatos e moreninhos, segundo o IBGE.

Para além da subjetividade estética acerca de seus próprios corpos, o povo negro na atualidade, em prol de uma conscientização tardia impedida pelo sistema, vive das inseguranças de ruas trajadas pela violência policial que age segundo a lei enviesada pela cultura da cor. E esta perpassa pelos cabelos, pelos lábios, pelas roupas, pelos hábitos, pela performance comportamental etc.

De acordo com Lélia Gonzalez (1979), para a juventude negra no Brasil, o desemprego é um dos maiores problemas. Logo,

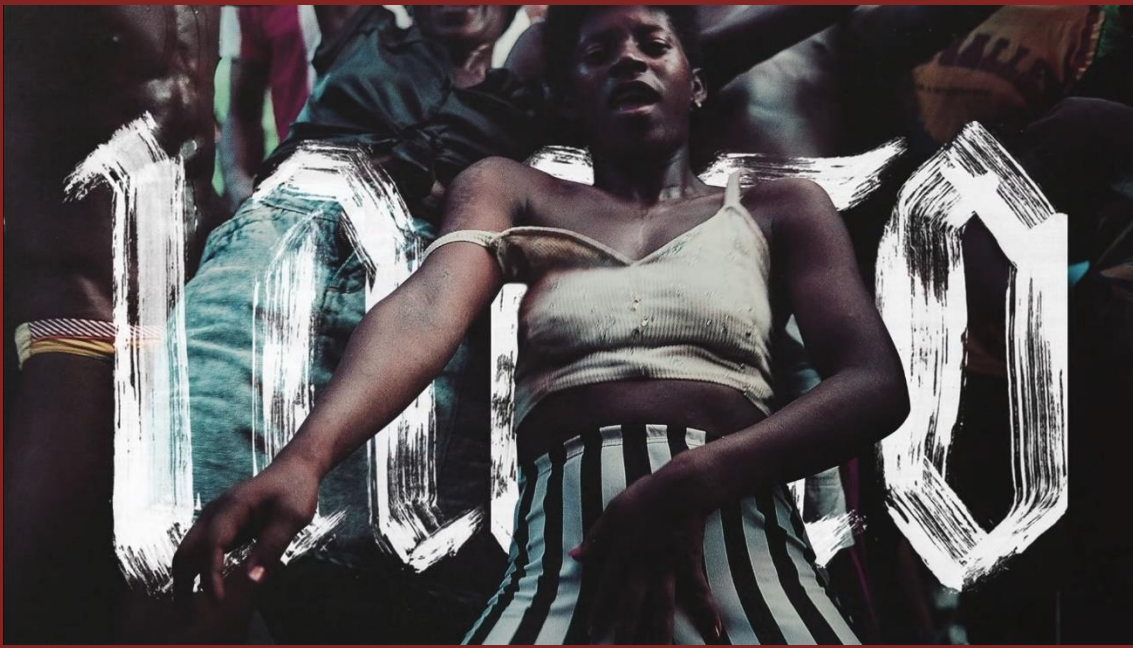
Um dos mecanismos mais cruéis da situação do negro brasileiro na força de trabalho concretiza-se na sistemática perseguição, opressão e violências policiais que contra ele se desenvolvem. Quando seus documentos são solicitados (fundamentalmente a carteira profissional) e se constata que está desempregado, o negro é preso por vadiagem; em seguida, é torturado (e muitas vezes assassinado) e obrigado a confessar crimes que não cometeu (GONZALEZ, 1979, p. 2).

Diante dos fatos apresentados, há cinquenta anos paira a pergunta, ainda presente em nossa realidade atual: a política tece a cultura ou o âmbito cultural impõe-se através da politicagem? Não há uma resposta correta quanto a ação das ordens discursivas que implementam os poderes sociais, os quais são responsáveis pela movimentação em exercer o seu maior papel, isto é, o papel de subordinação e precariedade dos espaços de trabalho para os corpos negros.

Porém, é necessário ter ou formar consciência sobre tais configurações para que o corpo, o grupo e as subalternidades não se encolham à subserviência histórico-cultural durante períodos assombrosos de ditaduras, de sistemas totalitários, e da implementação de culturas estritamente cruéis e nefastas nos estados democráticos.

Cabe àqueles que preenchem a contemporaneidade o papel de dar lugar às vozes abafadas, silenciadas e subalternizadas. Precisamos fazer com que o tempo consiga se movimentar em eclosão antissistemática, para que, além das culturas de ódio levantadas pelo poder condescendente dos grandes marechais, militares e presidentes, seja possível instaurar também uma cultura de negação a essas condescendências, para que haja, enfim, antídotos possíveis aos golpes e artilharias. Portanto, para que tracemos uma cultura da não irredutibilidade, precisaremos envergar as coisas para que a sociedade se torne um tanto evolutivamente cômoda em meios transformacionais.

*Micropolítica da pirraça:  
Evoé, Baco Vive!*



### 3 MICROPOLÍTICA DA PIRRAÇA: EVOÉ, BACO VIVE!

Somos homens e mulheres livres/ Somos homens e mulheres livres/ Somos homens e mulheres livres/ Somos homens e mulheres livres/ Somos homens e mulheres livres/ Somos homens e mulheres livres/ Somos homens e mulheres livres/ Somos homens e mulheres livres (BACO EXU DO BLUES, 2017, Capitães de Areia).

“Somos homens e mulheres livres”. É assim, parafraseando Baco Exu do Blues, que damos destaque para a presença da energia e personalidade de Baco, o deus romano do vinho e da festa, que é constante nos enredos e construções poéticas compostas pelo artista, desta forma intensificando as rebeldias levianas, e em certa cadência literária, respaldando-se no ato de autocompreensão e representação do sujeito negro como um corpo ápice de si mesmo, levantando a potência e possibilidade de vidas esquivas aos estereótipos elencados para o enquadramento de corpos negros e rebeldes ao que se é imposto como imagem de controle, com base em Patricia Hill Collins (2016).

Penso que esse seja um dos fundantes das micropolíticas da pirraça mais potentes explorados pelos corpos que dançam nas ruas e que se jogam aos prazeres do mundo imbuídos de certa loucura. Pois, diferente da falta de um senso comum, esse fundante é colocado através da força das vontades atribuídas pelo deus Baco perante uma Roma Negra<sup>6</sup> pulsante e territorializada.

Desse modo, em Salvador, o ano só começa depois do carnaval, isto é, somente depois da aguçada movimentação das ruas pela vontade e dos corpos que buscam extravasar suas loucuras. Pertinentes à Baco, tais corpos cumprem seus circuitos carnavalescos e trajetos regados ao prazer que gozam na liberdade entre os espaços democráticos públicos e as cordas dos blocos – sejam elas humanas ou de sisal.

Segundo a mitologia romana, Baco, o Deus que apresentou ao mundo as propriedades etéreas do vinho, cujo efeito era anestésico e relaxante, propôs aos seus seguidores um desvelamento e a realização de suas fantasias. Assim, por onde passava, o

---

<sup>6</sup> O termo “Roma Negra” é atribuído a cidade de Salvador pelo grande processo de diáspora que a tornou a capital mais africanizada fora do continente africano. De acordo com Maria Alice da Silva (2018), podemos considerar a atribuição de tal termo dispondo de uma análise sob três aspectos: a Roma Negra enquanto lugar da religiosidade afro-brasileira (1920); a Roma Negra enquanto lugar da resistência da negritude (1970); e a Roma Negra enquanto lugar do turismo étnico (2000). A partir de tais levantamentos, é possível afirmar, ainda com base em Maria Alice da Silva (2018, p. 4), que: “A cidade de Salvador é conhecida como a ‘Roma Negra’, e, também, como a maior cidade da diáspora atlântica. A incessante busca da África na Bahia tornou Salvador ainda mais africanizada o que ampliou a sua imagética de negritude.

Deus levava multidões de interessados à intensa disforia da vida convencional aos sistemas de governo da época. Muito disto podemos tomar como referência para o carnaval de Salvador, mesmo que tal folia venha sendo (por muito tempo) atribuída aos festejos carnavais e bailes de máscaras promovidos no palácio de Versailles, na França, pelo rei Luís XIV.

Procurarei, portanto, localizar Salvador, a cidade dona da maior festa de rua do mundo, por meio figurado de uma Roma necessariamente Negra, justamente pelo fato desta metrópole também ser o lugar com a maior concentração de pessoas negras depois da África. Na colocação desta Roma Negra, referencio-a aos festejos da Saturnália, na qual os romanos festejavam o Deus Saturno, um de seus maiores protetores pagãos, provedor das boas colheitas, prosperidade e do tempo.

Por um longo período, por conta da data em que estes festejos da Saturnália aconteciam, de 17 a 25 de dezembro, tal festa era atribuída ao que conhecemos na atualidade como o Natal. Porém, tal proposição se estende à articulação da Igreja como um instituto de referência político-social através da fé, já que, num processo de manutenção de seus fiéis durante a Roma Antiga, no século IV, o Papa Júlio I fixou os festejos natalinos no dia 25 de dezembro, visando estrategicamente o maior alcance de conversão dos romanos ao cristianismo.

Por conseguinte, em sua origem ainda não embicada ao evento anual cristão, a Saturnália tinha como principal característica a promoção de festejos desregrados – ao estilo das míticas procissões ao Deus Baco –, cujo principal objetivo era a perda de um senso comum em prol das vontades. Tais desejos se elevavam através das ninfas e das bacantes, seguidoras mais fiéis do Deus, que, por sua vez, desfrutavam dos efeitos do vinho e dos bacanais a céu aberto, por onde o Deus da loucura se instituía durante suas andanças – e, em paralelo ao carnaval, aos seus circuitos.

Elencando tal estilo de festejo, as cidades romanas, promovendo tal loucura, elegiam cidadãos comuns para tomar o lugar dos governantes. Deste modo, o povo virava rei durante os dias de carnaval, relacionando este período ao “governo do desgoverno” que acontecia durante a época das homenagens ao Deus Saturno.

Por meio desta crise carnavalesca, a partir da realidade soteropolitana, na possibilidade completa de uma governabilidade de si e das vontades: como seria possível fraturar os institutos de verdade coloniais por meio de revezes oportunizados por meios culturais agentes da diferença como potência?

Portanto, é a partir dos abalos nas representações impostas ao sujeito que se cria espaço para as crises identitárias e a promoção de certa reflexão sobre a fratura ali exposta. Com isto, podemos tomar como ponto de partida e ação um certo deslocamento do devir-criança que, inicialmente, se coloca como mantenedor dessas ações alicerçadas a um microcosmo funcional. Isto é bem parecido com os sistemas luminescentes dos vagalumes (AGAMBEN, 2011), com hermenêuticas outras para o seu funcionamento.

Assim, pensaremos aqui junto aos Êres, como chave de interpretação para o repertório artístico do cantor. E, a partir dos Êres e das várias canções de Baco Exu do Blues, colocaremos em vista os apontamentos das vias que expressam a micropolitização desta pirraça como ação, flagrando, através da literatura, da música e das artes em geral, a miudeza dos estilhaços que compõem os corpos que, de alguma maneira, instauram-se à deriva dos grandes projetos e propostas que viabilizam um estado de vida outro, dentro e fora da incessante imposição aos sistemas da sociedade.

Territorializaremos, através de Baco, Deus do vinho e das grandes festas, o carnaval de Salvador, na Bahia, onde me presentifico e onde tais discursos se desenvolvem. Onde os corpos tomam as ruas, mas que, diferentemente da Roma Antiga, não estão em completa indisposição (mesmo que por certo período) de uma máquina de controle. E aqui não faço somente relação às sistemáticas governamentais, mas também às noções identitárias e todos os processos culturais que objetificam um *corpus* negro, que aqui se propusera em dissidência.

Na canção “Capitães de Areia”, podemos observar que o cantor Baco Exu do Blues levanta os personagens Pedro Bala e Macunaíma, como quem os evoca, ao som de tambores e batidas em seus versos:

Palavras de Pedro Bala/Carrego comigo coragem, dinheiro e bala/ Palavras de Pedro Bala/ Palavra de Pedro Bala/ Carrego comigo coragem, dinheiro e bala/ Palavras de Pedro Bala/ Palavra de Pedro Bala/ Carrego comigo coragem, dinheiro e bala/ Dinheiro e bala/ Macu-Macu-Macu-Macu-Macunaíma (BACO EXU DO BLUES, 2017, Capitães de Areia).

O cantor traz a presença de Pedro Bala, personagem da obra de Jorge Amado (1998), *Capitães da Areia* (romance que nomeia a referida música de Baco), e Macunaíma, personagem presente na obra homônima de Mario de Andrade (1928). Ambos se alinham a processos comportamentais distintamente parecidos e tangentes às perspectivas traçadas, pois, através da energia do Deus Baco, trazem consigo reflexões

sobre o despertar para fora de um senso comum e prático à construção dos indivíduos historicizados por epistemes outras – essencialmente imperialistas.

Carregar as palavras de Pedro Bala condescende à liderança insurgente de um modo de vida esquivo – comandar os Capitães da Areia e organizar a sua própria arquitetura de convivência –, como o cantor se propõe ao mensurar as possibilidades de vida propostas em suas canções.

Neste sentido, carregar coragem numa Roma Negra faz-se condescendente a uma movimentação diaspórica que podemos temporalizar a partir dos anos 1970, período que Maria Alice da Silva (2018, p. 9-10) caracteriza como “segunda diáspora”, por considerações apontadas em prol da chamada “Roma Negra enquanto lugar da resistência da negritude”, levantando que:

O Pan-africanismo, o movimento das Panteras Negras; as lutas dos direitos civis nos Estados Unidos das Américas, do Apartheid na África do Sul, do rastafarianismo, reggae, hip hop, funk, também, caracterizaram o segundo processo diaspórico, marcado, particularmente, pela luta contra a discriminação racial e condições políticas-econômicas desiguais. No cenário nacional, o Estado brasileiro continuava a negar a existência do racismo, todavia a discriminação racial com a proibição de acessos dos negros aos bares, clubes, associações carnavalescas, hotéis e a violência policial eram práticas constantes no país.

Deste modo, a cidade mais negra fora da África reagia acessando um espaço coletivo de intervenções afrodiáspóricas para com uma ordem socialmente exclusiva que propunha a seletividade dos corpos viventes da cidade nas ruas. Isto fez surgir, em enfrentamento, diversas organizações e contracorrentes para tais medidas de exclusão, as quais se faziam presentes por meio das esferas político-sociais envoltas à capital baiana. Assim, ainda de acordo com Maria Alice da Silva (2018, p. 10):

Aconteciam em Salvador, por sua vez, a criação do primeiro bloco afro fundado no Brasil, o Ilê Aiyê (1974), a retomada dos afoxés nos bairros periféricos, a organização da classe operária negra na cidade, reorganização do movimento negro, e o segundo processo de reafricanização dos terreiros de candomblé da Bahia com a ida de diversos membros de líderes religiosos a África Ocidental, bem como a consolidação de centros de pesquisa de colaboração Brasil-África. No bojo dessa efervescência político-cultural, o termo Roma Negra sai da imagética metafórica de artistas, acadêmicos e da religiosidade afro-brasileira e se reveste em um instrumento de luta e resistência do povo negro contra o racismo e segregação étnico-racial na cidade de Salvador.

Com tal condescendência das articulações de uma Roma Negra que eclodia resistência e insurgência durante a década de 70, proponho pensarmos os Capitães da Areia como células resistentes de uma sociabilidade imputada pela vontade criadora de um cosmo. Isto é, uma pequena sociedade que conseguia se manter em instauração nos meados do século XX, período ambientado na obra.

Em *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, obra de Mario de Andrade (1928), como o próprio nome do livro diz, acompanhamos o decurso do personagem na forja de uma subsidiada identidade nacional instituída pela convencional episteme colonial que constitui os arquétipos de Brasil e de seu povo vislumbrados através das críticas colocadas pela obra romântica modernista. *Macunaíma* propõe como épica essa jornada por si mesmo imbuída aos processos desenvolvimentistas que as produções modernas integravam como escopo e busca intervencionista às ideias de nacionalidade.

Desse modo, podemos extrair daqui a concepção de um sujeito fora do ideário heroico, mas que está presente em narrativas que forjam as românticas histórias das nações, projetos de literatura nacional que tentam contemplar o que se tem de entendimento para com a formação do povo brasileiro. O redimensionamento de representatividade possível que se dá a esse indivíduo sem precedentes na constituição nacional, sem ser motivo de orgulho histórico de seu povo, é bem-sucedido.

Macunaíma, mesmo em sua viagem à procura de si, de sua identidade, rumo à capital que parafraseia certo progresso, não se convenciona ao lugar de pureza originária, já que a nação foi trajada por meio de epistemicídios. O progresso e a modernidade são resultados de genocídios dos quais o anti-herói é sobrevivente.

Assim sendo, Baco Exu do Blues evoca por meio destes importantes personagens da literatura brasileira a presença da rebeldia, mas não somente na concepção de contrariedade que a palavra expressa. Ele a evoca na edificação do que chamaremos por “eu-pólis”, termo que irá agir na fundamentação de um corpo atento ao processo territorial político dos indivíduos em interação social.

Considero o “eu-pólis” um processo de estruturação subjetiva, em termos de colocação de si para com as estruturas sociais de controle maquinicas que operam em acordo com as ordens de regularidade corporais e comportamentais nas sociedades ocidentais. Assim como uma pólis engendrada por leis que visam estabelecer um funcionamento prático de uma ordem e convivência, o “eu-pólis” promove para si uma prática do bem viver que administra nas corporeidades, por meio da autoconsciência e



promoção de uma presença de vida frente aos controles de poderio sociais, a autoafirmação de um corpo.

Neste sentido, o “eu-pólis”, como interventor nas afetações exploratórias, pensa em uma práxis social de constituição identitária através de uma rítmica voltada ao querer, ou seja, nas ações que induzem e fomentam as vontades nos sujeitos em sociedade. O “eu-pólis” também elege de maneira crítica tais propostas, fazendo com que o sentido de se manter enquanto pólis se edifique com lógicas que permitam as escolhas, principalmente pela territorialidade da lógica.

Portanto, em primazia, busquei uma abordagem infanto-juvenil em provocação ao que mantém os sujeitos tementes às escolhas (desde tão novos) em contextos de irregularidades comportamentais e transversais que os reposiciona estruturalmente. Ou seja, falo da capacidade de se dividir entre os desejos para como a edificação de si enquanto corpo fundado pela presença de um devir. Este, levantado pela criança, emerge em nós uma autonomia, mesmo que tangenciada, de maneira transversal à constituição de um “eu-pólis”.

Assim, através do “eu-pólis”, podemos flagrar por meio das canções de Baco Exu do Blues uma tentativa de construção para com as forjas elucidativas das concepções que possam administrar a coragem de Pedro Bala na liderança de um projeto alternativo de conjuntura para a existência. Isto é, pensando nas propostas que o personagem faz para que se possa manter viva uma micro-comunidade de identidades marginais. E também para que se faça possível o não engendramento daquilo disposto por Macunaíma, visto que ele experimenta e percorre o identitário real de um povo que, por meio da miscigenação, é colocado como menor.

Por meio da edificação de um “eu-pólis”, podemos observar a construção da “micropolítica da pirraça I”, atribuída à potência do Deus Baco, o que principalmente através das competências de formação administrativa nos processos de subjetivação dos indivíduos para com as ofertas de identidades e seus padrões. Socialmente imposta, a busca pelo tornar-se é obrigatória e homogeneizadora, estabelecendo aos sujeitos escolhas sociais que imperam da burocratização de vidas suscetíveis ao progresso moderno e imposições identitárias que mantém diretamente os sistemas que produzem esses controles.

As complexas elaborações e construções de rasuras nos processos identitários propostas por Baco Exu do Blues podem ser empregadas às tentativas de manipulação do que o Jorge Augusto Silva (2020) expõe como semelhança no campo literário. O professor

Jorge Augusto mostra as movimentações que os sistemas sociais utilizam para controlar os corpos por meio do respaldo discursivo em variadas áreas do saber, promovendo, entre elas, um lugar de presença “semelhante” para que se fortaleça o discurso ali empregado.

A segunda formulação decisiva para o controle dos corpos e disciplinamento dos saberes, que a modernidade europeia pôs em funcionamento, no campo literário, foi a noção de “Semelhança” (origem). A metafísica cristã, dissimulada na racionalidade hegeliana, substituiu o “destino divino” pelo “Estado europeu como destino”. Se a história evolutiva, no cristianismo, levaria à uma terra nova, boa e justa, na filosofia de Hegel, o tempo da salvação havia chegado, e a terra prometida era o Estado-Nação. Desse modo, todas as outras formas de organização social, possibilidades culturais e históricas estavam inscritas em uma inferioridade (SILVA, 2020, p. 126).

Frente a isso, este “eu-pólis”, para se construir como tal, propõe instituir como essas regulagens operam através da produção e acionamento de semelhanças, para que a pirraça, de fato, possa se tornar uma micropolítica de ação socio-artística e discursiva. De tal maneira, a “micropolítica da pirraça I” age, neste contexto, na produção de lugares viáveis para a manutenção de vidas expostas à exclusão e se edifica através das relações de insurgência e compreensão crítica da ocupação de tais territórios elencados às subalternidades para com as ciências, as religiões, as previsões e destinos, ressaltando a presença dos signos sociais.

É como a leitura das retificações assertivas colocadas pelos horóscopos<sup>7</sup>, que dividem e delegam aos signos do zodíaco capacidades, personalidades, qualidades e defeitos. Aqui cabe ao indivíduo assumir ou rejeitar tais características, mas, principalmente, em um processo de dualidade entre a acreditação e a dispensa das previsões do dia ou cores da semana, é preciso coabitar entre esses espaços, já que se trata da concepção dialética das construções identitárias e não numa completa recusa dos processos que gestam os indivíduos. Supomos, portanto, que não há como fugir das formações civilizatórias sociais, mas que devemos elaborar convivências e transfigurações entre elas.

Para tal, a micropolítica da pirraça propõe um remonte. Mudar de lugar e se levantar na governabilidade de uma pólis alicerçada pelas implicações do “eu” para com os estamentos que o colocam em risco ou que ameaçam tal manutenção territorial do corpo. São como pequenas vilas relutantes ao avanço desenfreado das cidades, e que, cada

---

<sup>7</sup> Aqui me refiro aos horóscopos do zodíaco e suas previsões, elementos que propõem um comportamento, muitas vezes, engessado para com cada componente de tal formulação, que é expedida diariamente em tabloides, para além dos canais digitais.

vez mais, invadem os espaços destes territórios para a construção de prédios iguais, onde, por resposta, em resistência, os vilarejos propõem a vida, as festas e a presença por meio de outros alicerces.

Vi os prédios subindo/ A mata acabando/ Aproveitei e arranhei o céu/  
Aproveitei e arranhei o céu/ Vi minha raça sumindo/ Vocês nos matando/  
Aproveitei e levei todos pro céu/ Aproveitei e levei todos pro céu (BACO EXU  
DO BLUES, 2017, Capitães de Areia).

Como canta Baco Exu do Blues em outro trecho da música “Capitães de Areia”, essas observações são feitas e relatadas em correspondência ao engrandecimento das grandes cidades que sobrevivem através da morte de outras urbes. A mata, como ele relata na canção, vai acabando, a raça vai sumindo, e essas grandes construções vão nos matando. E, metonimicamente, vamos nos colocando frente a um processo de tomada, de roubo e de morte do que se propõe ser fora do que essas grandes edificações estipulam.

Frente a isso: como se impor o “eu-pólis” frente às grandes construções nas dualidades? Como brotar entre os canteiros de concreto? Mas, principalmente, como posicionar a criança, a pirraça, e, desse modo, fazer tomar forma a “micropolítica da pirraça I”?

Para tal, o devir-criança se desloca, torna-se um adolescente e se impõe através desta dualidade, da proposição que há no perigo de um desequilíbrio constante entre as identidades psicossocialmente promovidas ou não. Para a produção científica moderna, o lugar da transição e da dúvida se problematiza na adolescência. Segundo Aberastury e Knobel (1992, p. 29), essa fase pode ser considerada uma síndrome, por assim acreditarem em sintomáticas constituintes de uma progressão da fase infantil para a vida adulta, tais como:

(...) busca de si mesmo e da identidade; acentuada tendência grupal; necessidade de intelectualizar e fantasiar; crises religiosas; evolução sexual manifesta (do autoerotismo à heterossexualidade genital adulta; intensa atitude social reivindicatória; contradições sucessivas em todas as manifestações da conduta; separação progressiva dos pais; constantes flutuações de humor e do estado de ânimo; e deslocalização temporal.

É a partir destes desequilíbrios operados por uma crônica intervenção do “eu” que se fazem possíveis os lugares preponderantes aos corpos. Deste modo, o lugar da adolescência, sob a luz potente do Deus Baco, estabelece-se de modo que as articulações de controle não conseguem desterritorializar ou invadir o “eu-pólis” por completo.

É possível fincar por este caminho, trilhando a mensuração da dúvida colocada pelos ambientes juvenis, visto que questionamos: até que ponto é criança ou adulto? A recolocação de tal argumento é capciosa e reluta por se deslocar, já que é forjada através da manutenção maquínica desses sistemas, viabilizando a ação desta micropolítica através das relações juvenis com o tempo e suas identidades. Deste modo, constrói-se como uma possível “semelhança” do que Stuart Hall (2005) nos apresenta como sujeito pós-moderno:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). E definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2005, p. 13).

Como apontado por Aberastury e Knobel (1992), a “deslocalização temporal”, que se refere ao adolescente como um sujeito nômade entre os períodos da infância e da vida adulta, é colocada como uma destas desregulações que devem ser levadas em conta durante a juventude. Afinal, o seu comportamental tem a tendência de considerar o tempo através de um presente ativo, na medida que para o adolescente tudo acontece aqui e agora. Tal intencionalidade é trazida por Baco Exu do Blues na música “Imortais e fatais”:

Cê não aproveita a vida/ Mas quer a imortalidade/ Você não aproveita a vida/  
Mas quer imortalidade/ Imortais e fatais/ Somos imortais fatais/ Imortais e  
fatais/ Imortais e fatais/ Imortais e fatais (BACO EXU DO BLUES, 2017,  
Imortais e Fatais).

Desta maneira, é como se durante esse momento da vida o indivíduo consiga estender para si certo território, para que seu eu reaja conscientemente aos contatos sociais e, por isso, consiga atravessar o devir-criança com as relações que se tem das forjas de identidades. Assim, “quando se nega a passagem do tempo, pode-se conservar a criança dentro do adolescente como um objeto morto-vivo” (ABERASTURY; KNOBEL, 1992, p. 43).

É a partir disto, da experimentação juvenil e da rebeldia de corpos altamente conscientes de sua pólis e dos projetos de controle, que Baco Exu do Blues estende a sua vivacidade, formando conscientemente as mensurações que nos possibilitem administrar

o quão vivo podemos estar frente às possibilidades de morte e das identidades que se embrenham durante as formações dos indivíduos, funcionais aos seus controles.

Deste modo, a “micropolítica da pirraça I” se coloca como agente operador das concepções abordadas por Jorge Augusto Silva (2020), pensando que, sem a arquitetura desta projeção de pensamento para o enfrentamento das convenções coloniais, tal ação não se estenderia como micropolítica, mas, sim, na contribuição para tais conjunturas de pensamento e discurso.

O que coloca a pirraça neste lugar é justamente a administração de uma máquina discursiva preestabelecida e eficaz, a qual nos permite movimentações cada vez mais articuladas. Assim, para que os abalos se tornem rupturas através das hermenêuticas possíveis, é através das artes que, por sua vez, conseguem estabelecer pontes entre a vivência e a mimesis, tornando a ambiência de tais ações tão naturais que o ouvinte das canções já não consegue mais vislumbrar o lugar padrão como impossível de escape, produzindo possibilidades de manutenção para estes corpos.

A micropolítica pirraça, neste caso, vai se dar na equidade funcionalista de um sistema que propõe operações aos corpos negros, tangenciando a presença do indivíduo através da contravenção de se instituir dentro e fora dos estereótipos, causando certa desordem ao ser colocado à margem. Tende aqui o retrato de um mal-estar social, no qual os acessos se tornam objetivo principal de viabilização da vida, e esta, portanto, coloca-se como esquiva, assumindo o papel de uma dualidade recorrente, como é apreendida a pirraça, isto é, para o bem e para o mal.

Isto me lembra muito os comentários de algumas vizinhas em relação à juventude e aos jovens da rua, principalmente quando se faz valer a loucura de assumir identidades produzidas em oposição, já que, ao ouvir seus diálogos sobre as filhas dos outros, surgia muito estranhamento em considerar que as meninas do final da rua, baladeiras que só, estudam Direito numa Universidade Federal. Desse modo, como é possível estender correlações que permitam os acessos, mas que não padronizem as identidades, dando conta de promover tais micropolíticas como semelhanças?

Segundo a minha leitura, quando Baco Exu do Blues propõe em suas músicas a instituição de uma micropolítica da pirraça, que é estendida pela defesa de um território e, principalmente, pelo direito de modos de vida não tolerados na sociedade, tracionando os lugares entre esses institutos e condicionando a prevalência da vontade (desejo), há o fortalecimento cultural contemporâneo do acesso à periferia e toda a sua capacidade invisibilizada socialmente. Segundo Stuart Hall (2003), tais criações se potencializam

pelos aspectos culturais da diferença, levando em conta o ato de renovar e reformular novos espaços sociais e políticos. Hall (2003, p. 337) afirma que:

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao mainstream, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural.

Portanto, uma das grandes ameaças aos projetos de divisão entre o que é considerado como alta e baixa cultura é justamente o reposicionamento das imagens de controle que já não operam mais de maneira absoluta. Elas agora operam através de um diálogo entre os grandes prédios e as micro pólis governadas por indivíduos que têm a capacidade de administrar os “eus”. Ao fazê-lo, alargam os acessos aos lugares, mesmo tendo consciência de que neste âmbito a maior dificuldade é a forja de uma identidade suficientemente equilibrada dentro dos desequilíbrios das identidades colocadas ao corpo negro.

Nas músicas de Baco Exu do Blues, vamos sendo ensinados a caminhar entre estes dispostos enquanto percorremos canções de alerta na mostra da desfaçatez dos sistemas necropolíticos (MBEMBE, 2018). Também somos incentivados a amar e viver amores semelhantes, pois nem mesmo a construção da alteridade composta ao identitário étnico-racial é capaz de destituir as dialéticas de afeto propostas pelo cantor. Cito como exemplo “Queima Minha Pele”:

Nosso amor era tudo, espero que cê se recorde/ Livrarias, café chiques, tênis caros, vários kits/ Nossos sonhos, mesmos brindes/ Mesmas brigas, mesmos brindes/ Livrarias, café chiques, tênis caros, vários kits/ Nossos sonhos, mesmos brindes/ Mesmas brigas, mesmos brindes. (BACO EXU DO BLUES, 2018, Queima Minha Pele).

No trecho da canção, podemos observar como o cantor vai construindo uma ponte por meio do processo poético ao elencar imagens de igualdade, de um universo em semelhança, desestabilizando qualquer noção que diferencie o público-alvo, para quem dispõe suas asserções. Quando o artista afirma “nossos sonhos, mesmos brindes, mesmas brigas, mesmos brindes”, nos colocamos num lugar sem referência de estado social, étnico-racial etc. Mergulhamos num estado de “eu-pólis” que vai se fortalecendo no processo construtivo de semelhança.

Com as reflexões elencadas, entendo que Baco Exu do Blues vai edificando camada por camada essa estruturação de vivências quistas ao corpo negro, como dono de si e potente produtor de realidades através da reconfiguração do que é posto como identidade absoluta para tais indivíduos. O cantor também reforça essas viradas no seguinte trecho da música “Intro”, faixa 01 do álbum *Esú*:

Ah!/ Somos argila do divino mangue/ Suor e sangue/ Carne e agonia/ Sangue quente, noite fria/ A matéria é escrava do ser livre/ A questão não é se estamos vivos (negro)/ É quem vive/ Capitães de Areia não sentem medo de nada/ E essa altura do enredo/ A Asa Branca dança no lago do Cisne Negro/ Pretos de terno sem ser no emprego/ Meus pretos de terno em festas que não sejam enterro/ Meu fim é doloso (BACO EXU DO BLUES, 2017, Intro).

As colocações que Baco Exu do Blues traz em seus versos reforçam ideias de reposicionamento identitário na proposição de um revés social – dúvida pertinente em todo o traçado de seu trabalho. Quando o cantor nos coloca em situações miméticas, como nos trechos em que somos questionados a pensar numa vida sobrevivente iludida pela vontade de viver, mas envolvida por uma carapaça de fundamentos exíguos ao escape do que é proposto para o corpo, ou quando entoia “A questão não é se estamos vivos (negro)/ É quem vive”, somos colocados frente às exposições de Judith Butler (2019) quando a filósofa procura expressar esses não lugares possíveis para que se consiga a manutenção de uma vida que é íngreme à morte.

*Micropolítica da Pirraça:  
Laroyé Esú!*





#### 4 MICROPOLÍTICA DA PIRRAÇA: LAROYÊ ESÚ!

“Dá-lhe licença êh, oh, dá-lhe licença/ Dá-lhe licença êh, oh, dá-lhe licença” / “Abre o caminho, deixa o Exu passar/ Abre o caminho, deixa o Exu passar” (BACO EXU DO BLUES, 2017, Abre Caminho).

Figura 5 - Capa da música “Abre Caminho”



Fonte: YouTube, 2017.<sup>8</sup>

Depois do carnaval vem o arrastão. A impressão que dá é de que uma força tarefa se propõe a projetar uma mensagem meio subliminarizada pelo carnaval, através de uma irreverência escancarada que, por meio da fantasia, coloca o corpo num outro transe e registro. Talvez seja quisto pela corporalidade uma permanência, uma persona e uma ginga que faz com que os afoxés cadenciem as multidões.

O arrastão sai levando tudo. Mistura o outro nas multidões e, como uma correnteza eminente, força o deslocamento. É justamente com esse deslocamento que ficam as intervenções e as provocações que o carnaval nos traz. Pedindo licença a Exu, acompanhamos o seguimento dos corpos resistentes, estes que se balançam, batem uns nos outros e vão reagindo às sonoridades, toques e identidades nas ruas.

Neste fluxo, de maneira brincante, fiquei por muito tempo pensando como nós poderíamos considerar as afetações deste agito do carnaval para com as construções

<sup>8</sup> BACO EXU DO BLUES. Baco Exu do Blues - Abre Caminho (Faixa 02). **YouTube**, 4 set. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cuXZ-hKzpqg> . Acesso em: 13 jun. 2013.

individuais que, de alguma maneira, fomentaríamos em nossas “pólis”. Como será que essas possibilidades de movimentação presentes nas grandes cidades, como proveniência de estatuto, caberiam a qualquer tipo de intervenção aos vilarejos, ao “eu-pólis”?

Salvador tem muitas figurações dos efeitos que o carnaval causa. Não somente pela primazia da vontade de alargar o calendário para viver (nem que seja por mais alguns minutos) essa experiência, mas também pelo funcionamento de um circuito que é colaborativo, antes mesmo da arquitetura empresarial montada pelo capital que visa o lucro. Observando os circuitos e as pipocas desfilando, é engraçado notar o quão predispostas as pessoas ficam aos esbarrões dos corpos, pisadas nos pés e passagem dos sentinelas.

Sim, com a passagem dos pelotões policiais, no intuito de abrir caminho para os mesmos, em prol de um trajeto pacífico, somos puxados, empurrados e avisados com a aproximação destes. É como uma organização foliã. Uma compaixão pelo outro que também está ali ocupando a cidade, mas que não tem vontade alguma de sentir as dores de um cassetete.

Neste contexto, essas dores estão sempre administradas aos pisões e aos “empurra-empurras”, tudo dentro de uma comunicabilidade promovida situacionalmente. A autoproteção não está ligada diretamente ao espaço do outro – lugar esse disputado pela ginga das canções –, mas pelo cuidado do olhar e do entendimento que há na ocupação que o outro estabelece ali também. O que me lembra de uma canção carnavalesca da cantora Ivete Sangalo:

Oi, oi, oi/ Deram um pisão no meu pé/ Nem quero saber quem foi/ Embalou, embala, embalou/ Não para, não para, não para, não para/ Embalou, embala, embalou/ Não para, não para, não para, não para... (IVETE SANGALO, 2004, Empurra, Empurra)<sup>9</sup>

Pensando nisso, em não parar de seguir este fluxo, o segundo estágio da micropolítica da pirraça se estabelece nas encruzilhadas para com o outro e a cidade, a partir de Exú, o orixá da comunicação, dos caminhos e possibilidades que se implicam na capacidade multimodal de atravessamento dos discursos. Estes, empregados às vontades ou interlocuções colocadas pelas expressas locomoções, levam ao público a capacidade da movimentação auto narrativa, em certa mímesis, pela potencialidade do que Leda

---

<sup>9</sup> IVETE SANGALO. Empurra-Empurra. Intérprete: IVETE SANGALO. In: **MTV Ao Vivo - Ivete Sangalo**. São Paulo: Universal Music, 2004. 1 CD. Faixa 6.

Maria Martins (2003) coloca para com o uso das encruzilhadas, característica forte de tal território literário, imputando-se em potência como uma literatura menor.

A cultura negra também é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilingüísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos. Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e interseções, utilizo-me do termo encruzilhada como uma chave teórica que nos permite clivar algumas das formas e constructos que daí emergem (cf. MARTINS, 1995). A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (MARTINS, 2003, p. 69).

Para Deleuze e Guattari (1997b), a literatura menor se faz, acima de tudo, pelo seu caráter político, no lugar onde se procura ampliar as propostas do que se faz pretender a produção literária, agindo na capacidade discursiva que as obras carregam. Desse modo, tais práxis agem na possibilidade de colocar em debate as questões que percorrem realidades em rede, costurando os possíveis e paralelos pontos que levantam a necessidade desses questionamentos, os quais ampliam o recorte individual das narrativas presentes para um contexto maximizado e amplamente visível.

A literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 26).

Neste aspecto, podemos considerar, a partir de Célia Pedrosa et al. (2018), as concepções que levantam a coletividade nas abordagens em expansão feitas por Baco Exu do Blues. O cantor está sempre numa busca tangente de um processo construtivista das narrativas que permitem ao ouvinte o atravessamento dos impactos voltados às experiências individuais que se colocam em comunidade. Isto é, não somente por meio das violências diárias para com o corpo negro, mas também para uma colaboração narrativa do que se possa pensar através da presença desses corpos em lócus.

E isso se produz no bojo de uma escrita simultaneamente pessoal e coletiva, autobiográfica e experimental, como se a experiência da alteridade (...)

abalasse a linguagem do poema a ponto de fazê-lo singularizar a relação sujeito-comunidade (Pedrosa et al., 2018, p. 83).

Dessa maneira, o também poeta consegue intermediar as proposições que se fazem presentes ao redor de uma experiência micro e macro em sociedade. A afetação artística acontece neste lugar entre o eu e o outro, em meio a um arrastão de carnaval, em alteridades que comungam as experiências da presença de um corpo devir negro no mundo, por meio de um processo narrativo que mimetiza as imagens de controle sociais e as desloca para outros ambientes e possibilidades discursivas.

Ainda assim, pertinentes ao comprometimento para com essas narrativas que promovem o lugar de autocontrole imagético, vigentes aos discursos que perpetram no subjetivo da intensidade representativa, a pirraça tende a se deslocar. Nesse toma lá dá cá, entre o lugar da marginalidade com a produção menor de uma literatura comprometida com o social e a busca por uma produção de conhecimento unilateral e transversal, leva-se em conta o lugar a ser considerado como científico. Entra em questão a capacidade de exaurir o lugar de uma literatura essencialmente menor e potencializá-la como a expressão mais orgânica da negritude.

Na coloquialidade das representações, sinto que os debates acerca de produções intercorrentes ao que se é chamado de militância, atualmente, pressupõem um lugar indigno ao processo narrativo cientificista. O que já é de se esperar, de maneira crônica, em relação aos levantamentos colocados em debate sobre a transposição e a interferência de uma produção temente ao lugar somente viável à marginalização e apagamento de um grupo étnico-racial. Estou falando do rap.

Neste sentido devemos considerar toda a historicidade que o gênero musical percorreu para tornar-se instrumento de enfrentamento, ampliação de vozes e conciliador entre uma concepção de arte e consciência de classe social. Considero aqui as importantíssimas contribuições que alicerçaram uma estética Rap em contexto nacional, flagrando diversos grupos de produção e contextos.

O movimento Rap chega ao Brasil nos anos 1980, difundido inicialmente nas periferias de São Paulo, onde o gênero foi facilmente incorporado à cultura periférica por meio de movimentos já existentes na cultura “Black” do país, principalmente nas megalópoles brasileiras, que desde a década de 1970 produziam movimentações paralelas às festas Hip Hop’s estadunidenses.

Estas eram conhecidas como festas “Black’s” e “Bailes Charme”, palcos principais das produções pretas periféricas brasileiras. Junto a evolução e difusão

globalizada da indústria fonográfica estadunidense, acaba-se por chegar também ao Brasil uma sonoridade e estética Hip-Hop. Tal influência fora diretamente acolhida pela cena musical brasileira, por conta do Soul e do Reggae que também foram incorporados a cultura do país e adaptados aos estilos culturais e a vivência sonora verde e amarela.

A partir dos anos 80, os bailes além de tocarem os Funks e batidas da Soul Music através de suas grandes aparelhagens eletrônicas, começava-se a difundir também os grandes sucessos do Rap internacional, o que de fato traria para as periferias e guetos brasileiros o conhecimento e popularização do gênero.

A escrita Rap no Brasil teve que se reinventar para estabelecer suas raízes em solo nacional. As festas das periferias onde tais músicas marcavam presença foram veementemente atacadas pela polícia, pois por conta do conteúdo protestante das canções, o poder estatal acreditava que as aparelhagens eram controladas por grupos esquerdistas em prol de certa alienação da população.

O Rap, desta maneira, consegue se manifestar de fato com o espalhamento destas festas, que tomam corpo através da ocupação dos espaços públicos da cidade, viadutos, parques e praças, que passam a ser os grandes pontos de encontros para a cena Rap e Hip Hop, iniciando-se de maneira concreta, resistente. Com isso, as danças “break” e as batalhas de rap, ainda denominadas como embates de “rimas”, se tornaram shows em programas de tv, e impulsionaram uma febre cultural na cidade.

Os jovens de diversos bairros de São Paulo, inicialmente, que treinavam em duplas ou trios as danças da cultura, caracterizavam-se com roupas esportivas de marca e óculos escuros. A rua vinte e quatro de maio no centro da cidade de São Paulo, torna-se então o ponto de encontro desses jovens, fazendo com que se formassem ali rodas de break, infelizmente desmanchadas pela polícia, constantemente, atenuando os problemas e preconceitos da sociedade para com aquele tipo de expressão cultural.

O ponto de encontro desses grupos muda-se para as estações de metrô no bairro do São Bento em 1985, nesse local os jovens juntavam-se para reproduzir os conteúdos Hip-Hop’s estadunidenses e produziam em cima disto seus próprios estilos, difundindo o movimento para as ruas adjacentes e outras partes da cidade, chamando atenção para estas novas movimentações sonoras.

Dos frequentadores destes eventos, surgiram muitos nomes famosos que influenciam a cena Rap brasileira até os dias atuais. Nomes como Thaíde e Mano Brown, que ao final dos anos 80 e principalmente em toda a década de 1990, passaram a gravar suas músicas em busca da profissionalização e reconhecimento do gênero no Brasil. No

ano de 1989, houve o lançamento do disco “Consciência Black vol. 1” estrelando muitos dos Rappers frequentadores assíduos da praça de São Bento em São Paulo, mas sem muita difusão e retorno.

Com o posicionando dos Mc’s frente às vivências e experiências de agressão policial, dependência de drogas e a realidade dos negros na cidade, trazido à tona em suas letras, organiza-se então na praça Roosevelt, no bairro de São Paulo, um sindicato negro para aportar tais artistas e produções, já que tal temática era descartada pelas gravadoras que se interessavam no ritmo, tendo-o como promissor.

Porém, por conta das dificuldades de financiamento público, muitas pessoas envolvidas não conseguiam manter o sindicato, o que serviria de exemplo para organizações futuras, viabilizando a montagem de um suporte ao movimento do Rap e a comunidade negra em geral, que reunissem pessoas engajadas e interessadas no rap e hip-hop, numa rede de promoção dos shows, festas, campanhas de solidariedade, oficinas, discussões e debates.

Nesse cenário, quatro Mc’s (Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay) se juntam formando o grupo “Racionais MCs”, unindo-se para produzir seu primeiro álbum “Holocausto Urbano”, proposto a amostragem da complicada realidade das populações periféricas junto a um discurso de raça e classe, bem explícitas em suas canções.

Entretanto, o disco do grupo que realmente estourou nacionalmente foi o “Sobrevivendo no inferno” lançado em 1997, vendendo 500 mil cópias físicas originais, popularizando-se pelas muitas cópias piratas do disco. Frente a isso, supracito a importância representativa das produções Rap no cenário nacional e suas construções narrativas, essenciais para a solidez do gênero e da cultura negra.

Mas, o que quero projetar aqui é um cansaço de representações que já não pressupõem uma larga movimentação em lugar de disputa para com as construções que impõem limites aos seus espaços de atuação e narrativa. Penso que, para tecer processos que fortalecem a proeminência do que podemos levantar como interferências ao projeto colonial, devemos dispor de outros dispositivos atuantes que avivem e alarguem o lugar da literatura menor de maneira central através de um conhecimento exploratório (AGAMBEN, 2009).

Tomo como exemplo cotidiano a atuação de diversas personalidades digitais para com tais literaturas e a movimentação de identidades literárias por meio do âmbito digital. Neste contexto, imagino a potência de uma blogueira negra, no ápice de uma instituição identitária quista por tantas outras meninas, maquiando-se e conversando com o seu

público sobre a possibilidade de acesso ao mesmo lugar temente às leituras socioculturais colocadas aqui.

Em outro lugar, cito também a atuação digital da professora e poetisa contemporânea negra Lívia Natália, mulher que movimenta junto às suas produções literárias uma vivência cotidiana relativa ao alargamento de um corpo ápice de si para com um enredamento que é fomentado como identidade possível ao lugar que a mesma ocupa.

Por muito, acompanhei o perfil da professora Lívia Natália como afago de uma possibilidade. Em via disso, por muito também me senti potente como um corpo negro produtor de conhecimento tangente a uma localidade tão próxima a minha, pois tento me encontrar em seus relatos nas redes sociais e sou afetado pela sua narrativa. Em outros sentidos, também posso citar as redes do poeta contemporâneo Alberto Pucheu, artista que se utiliza desta nova espacialidade para projetar as suas produções.

Pensando nisso, em intercorrer a produção do conhecimento junto às construções identitárias através da palpabilidade proposta por narrativas estipuladas em rede, entra a necessidade da interlocução de um território que vá além da contemplação. Um território de afetação viva, transcendente às construções reais de elegibilidade para os corpos a quem são imputados os discursos. Desta maneira, faz-se preciso um remonte e uma expansão corpórea para com o identitário negro como representação de seu lugar enquanto sujeito social.

Assim sendo, o carnaval se intensifica como projeção de afecção neste lugar de intervencionismo figurativo. Esbarrar no outro comove, de fato, uma interferência corporal. Sentir o suor do sujeito que comunga uma espacialidade suscitada à sua é, de fato, energizadora. É como se o suor digital de Lívia Natália, quem divide a cidade com tantos, mas comigo também, durante um esbarrão, provoque uma reação. Seguimos o fluxo.

Tracionando essa capacidade carnavalesca, portanto, com tal expansão e remonte desses territórios discursivos, coloco-me em reflexão sobre o lugar dessa literatura, sua afetação e o que faz dela menor. A partir de Carola Saavedra (2021, p. 146), podemos pensar a “permaescrita” como expansão desse território de produção que se dá a agir a partir de uma coletividade, no qual “a literatura nos afasta do mundo ao mesmo tempo que nos reintegra a ele, tornando-o mais compreensível e suportável”.

Por esta via, o sentido micropolítico da abordagem produtiva que expande as experiências artísticas através de intervenções cotidianas mimetizadas pelo deslocamento

afetivo em comunidade, por meio dos reflexos da transposição das mímesis pautadas por Baco Exu do Blues, é fortalecido e se movimenta pela capacidade de construir para com o outro as possibilidades intervistas por si mesmo em afecção, por meio de uma comunidade que, de fato, relaciona-se com as propostas apontadas como ação.

Assim, como na consideração feita ao perfil da rede social de Livia Natália, observo que Baco Exu do Blues volta-se ao alicerce de suas narrativas à expansão corpórea através de um agenciamento artístico envolto nas produções que perquirem Exú. As encruzilhadas que o orixá aponta como processo de construção narrativa e discursiva, através dos traçados de possibilidades viventes e tão próximas, incluem aquelas que ele ocupa no universo midiático.

A partir disso, meu vizinho torna-se parte de minhas afetações. As crianças brincando, jogando bola nas ruas, ajudam na reestruturação de um “eu-pólis” possível. A autorreferenciação do que proponho, enquanto capaz de produzir, em sementeação de vida e possibilidade de um campo insurgente periférico, vem justamente do deslocamento de uma convivência íngreme para um suporte de referências estendidas pelos devires ao redor. Os beijos molhados dos casais na pracinha perto de casa, o casal de vizinhos aposentados aproveitando o domingo na porta de casa, os jovens voltando dos rolês e conversando alto pelas ruas, a partir daqui esses “eu-pólis” esbarram em nossos corpos na mesma potência de um carnaval.

Assim sendo, as produções de Baco Exu do Blues projetam ao público não somente imagens imbuídas ao discurso, pautadas nas letras das canções. O trabalho do cantor é postado numa estrutura imagética e estética coerente aos territórios marginalizados, destacando os bares, as favelas, as portas das casas simples e com poucos cômodos. Mas, acima de tudo, evoca a presença de corpos negros em vivência, euforia e potência.

As produções fotográficas e audiovisuais são elencadas como uma destas mostras. Pois, com a projeção dos discursos contidos nas canções de Baco Exu do Blues, adicionados correlatamente por meio do material fotográfico colocado frente aos seus álbuns como complementares à cada canção, isto condiciona o alargamento dessa literatura menor em expansão agenciada por outras linguagens. De maneira corpórea, essas linguagens entram em confluência, expandem-se para com a proposta de ação e afetação que tais narrativas apontam.

Neste contexto, um dos maiores papéis empenhados por estas produções audiovisuais e fotográficas é de apoiar a tentativa de interjeições aos silêncios que os



discursos expressos pelas letras e performances das canções não dão conta de assegurar ao ouvinte, ainda que sejam percorridas por outros caminhos.

O cantor procura, desta maneira, a busca por rizomatizar<sup>10</sup> suas exploratórias a fim de propor um universo afetivo e espacial, como numa montagem de uma cidade cenográfica, onde serão expostas as imagens promovidas pelo artista, em um mutirão com diversas outras produções imagéticas.

O que se põe em processos mais lentos para a afetação em certa cadência de sentimento para com as obras ou, propriamente dizendo, um outro estado de impacto discursivo da criação (sob perspectivas que estão justamente apropriadas por este lugar menor), promove o reposicionamento de uma rede problemática de construções que corroboram para um identitário marginal. Pois, percorrem trajetos que fazem com que as imagens levantadas se tornem escapáveis por contextos célebres às críticas de construções e movimentações de estatutos sociais calcados ali e verdadeiramente usurpadores.

A partir disto, alicerçados pelo cotidiano, somos expostos a cenas de um dia a dia aprazível, sem muitos ânimos de certas experiências midiáticas que tendem a considerar esteticamente os contextos subalternizados. Tomo por exemplo o Rock in Rio, festival que promove tal experiência por meio da arquitetura de um palco nomeado “Favela”, performando de maneira estereotipada o espaço das comunidades periféricas, numa espécie de espetacularização de um ambiente social considerado inferior.

---

<sup>10</sup> Observo que Baco Exu do Blues propõe uma estrutura em performance rizomática considerando “(...) modos de agenciamento e tipos de poder sociais particulares” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 14). Por esta via, as movimentações artísticas do cantor se desdobram às mais diversas esferas da afetação comunicativa que eclodem diretamente em um processo comportamental dos sujeitos afetados em cadeia, provocando, assim, um processo de ramificação das ações levantadas por tal arte. Estrutura esta que sugere e dispõe da escrita analisada nesta pesquisa, intervisto pelo território Rap-literário.

**Figura 6** - Palco “Favela” no Rock in Rio 2022



Fonte: Uai, 2022.

Essas estruturas narrativas visíveis socialmente, muito utilizadas e perpetradas culturalmente pelos contextos literários para definir um cânone estético relativo a uma ambiência tecida pela generalização, podem ser encontradas, por exemplo, em um dos clássicos da literatura brasileira: *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo (1997). Esta obra é deslocada por Baco Exu do Blues na medida em que o indivíduo intervenciona essa ambiência.

Visando essa ação, os sujeitos tomam controle de suas narrativas através das autopresentificações representadas nas fotografias, tementes a um viçoso enquadramento prático de uma vivência corriqueira a ser perpetrada e prolongada. Manter a base de uma sociabilidade periférica escape ao trabalho, à violência e aos estereótipos convencionados a tal ambiente proporciona uma seguridade que extrapola as figurações empunhadas pela forja de um identitário favelizado.

**Figura 7 - Capa da música “Te amo Disgraça”**



Fonte: YouTube, 2018.<sup>11</sup>

Fudendo no banheiro do bar/ Embriagados, gritando que a cidade é nossa/  
Fudendo no banheiro do bar/ Embriagados, gritando que a cidade é nossa/ Te  
amo/ Nosso ódio pelo mundo é parecido/ Você nua pela casa é tão lindo/ Bastou  
a gente fuder, eu vi, tava fudido/ Traso contra o tédio de domingo/ Paredão  
batendo e ela dançando/ Os cria passam droga, polícia passando/ Não há briga  
entre nós, mas vivemos brigando/ Vivemos brigando (BACO EXU DO  
BLUES, 2017, Te Amo Disgraça).

A temática corriqueira coloca os corpos negros em estáticas e moventes estátuas pela ação de uma intimidade permanente à vivacidade de um lugar não apontado pelo sistema. O amor, a convivência, o sexo, a bebida e o relaxamento solidificam uma narrativa outra para esses corpos, colocando-os sob a poética dos desejos, os quais vão sendo explorados por cenas filmicas.

É como se a ação narrada e colocada em casamento artístico com a imagem proporcionasse uma espécie de *flashback*, como nos filmes hollywoodianos, nos quais a potência da narrativa ganha impulso com a apetibilidade de vida e amores desses corpos. Todo o trabalho é intensificado por afirmativas que personificam um imaginativo sobre as pessoas trazidas nas fotografias e não pelo seu ambiente.

Em “Te amo Disgraça”, faixa 09 do álbum do *Esú*, também podemos notar essa prática. Sempre que me deparo com a análise da letra desta canção e a sua capa, me vem à cabeça o vigor de um casal inconsequente a qualquer tipo de previsibilidade que venha a se relacionar aos fatores étnico-raciais. Tudo some com a ação de um entevem imagético entre romance e rebeldia. A fotografia que trazemos ao trabalho retrata isso.

<sup>11</sup> BACO EXU DO BLUES. Baco Exu do Blues - Te Amo Disgraça (Faixa 09). **YouTube**, 4 set. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qeO5EBBCPm0> . Acesso em: 13 jun. 2013.

Na Figura 7, as feições do casal são captáveis ao que é construído durante a música. Entre taças quebradas e as guerras diárias, se há amor entre eles, a máquina tende a repensar rotas. A estadia imagética de uma produção cuja contingência desvela o olhar a uma exploração mais ampla do sujeito negro tende à irregularidade das narrativas propostas por uma massificação midiática.

**Figura 8** - Capa da música “Flamingos”



Fonte: YouTube, 2018.<sup>12</sup>

Me deixe viver ou viva comigo/ Me mande embora ou me faça de abrigo/  
California dream com uma dream girl/ Mas não sou gringo/ Camisa suada  
estampada de flamingo/ Entro em você mais do que já entrei em bares/ Te amo  
aqui, mas te amo em outros lugares/ Louvre em Paris, me embriaguei, alguém  
me pare/ Amor, senta firme, me faz favor, não pare/ Coração partido, espero  
que cê repare/ Meu tênis branquíssimo, espero que cê repare/ Te procurei em  
outros corpos/ Aprendi, pares são pares/ Te molhei sem querer, achei que era  
sete mares/ Cabelo disfarçado e a cara de quem não vale/ Sentimento  
disfarçado e a cara de quem não vale nada, ah (BACO EXU DO BLUES, 2018,  
Flamingos)

Na canção “Flamingos”, faixa 6 do álbum *Bluesman*, somos colocados frente a uma cena cotidiana para pensar que em certos contextos a potência deste lugar, colocado socialmente como marginalizado, invertem na presentificação de uma tranquilidade que não é disposta em primazia para o corpo subalternizado e periférico.

<sup>12</sup> BACO EXU DO BLUES. 06. Baco Exu do Blues - Flamingos (feat. Tuyu). **YouTube**, 23 nov. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hwGlsEgABBw> . Acesso em: 13 jun. 2023.

A imagem flagra uma espécie de sentido que irregulariza as proposições acerca das cenas colocadas nos museus, por exemplo. Estes corpos entram numa esquiua arte ditada pela estética convencional, perpetrada por uma resistência proveniente de seus sorrisos que levantam uma estética da vida e do corpo acima de tudo.

A camisa suada estampada de flamingos, citada na canção, é o símbolo de um dia a dia. Este elemento, aliado à cobrança de um amor tranquilo, na posição de uma decisão, como colocado no trecho “Me deixe viver ou viva comigo/ Me mande embora ou me faça de abrigo”, traz para o contexto da vivência um panorama pouco explorado nas imagens produzidas para com as subalternidades periféricas. Visto que, na maioria das vezes, essas subalternidades são colocadas em lugares sexualizados, procriativos e/ou violentados.

Nesse sentido, há a convenção de um sentimento romântico que visa agir em favor da narrativa proposta. Novamente, como histórias românticas hollywoodianas, sem elencar os fatores que se sobressaltam diretamente pelo viés étnico-racial imbuído pelos discursos, mas apontado pela imagem na busca deste deslocamento.

Pautando-se em Christopher Bollas (1992), por meio da prática clínica psicanalista, podemos levantar esta intervenção possível a partir da propiciação destas imagens, na movência de um “self” para com os construtos experienciais objetificados durante a caminhada de vida das pessoas. Como sujeito periférico, observo ainda o quão somos capazes de assumir identidades diversas embrenhadas ao que nos regulariza enquanto viventes, e como a produção dessas figurações nos proporciona uma prática escapista.

Cada infante, criança, adolescente e adulto (através do ciclo de vida) experiencia as – teoricamente infinitas – partes do self, articuladas por meio da interação entre realidade interna e externa. A partir do momento em que qualquer uma das partes for objetivada (no pensamento ou no sentimento), ela começa a existir. Não há nenhum fenômeno mental unificado que possamos denominar de self, embora eu passe a usá-lo como se fosse uma unidade; é verdade que todos nós vivemos no reino da ilusão e, nesse reino, o conceito de self tem um significado particularmente relevante. Durante toda a vida, nós objetivamos, conhecemos e “relacionamos” os muitos e diferentes estados do nosso ser. As realidades emocionais e psicológicas trazem com elas estados do self que se tornam parte da nossa história. O conceito de self- deveria aludir às posições ou pontos de vista de onde e por meio dos quais percebemos, sentimos, observamos e refletimos sobre experiências distintas e independentes do nosso ser, sendo um ponto de vista muito importante o que vem por intermédio do outro que nos experiencia (BOLLAS, 1992, p. 22-23).

Considerando o que fora citado por Bollas (1992), tensiono a empregabilidade estética na qual reagimos durante toda a vida. Tomo a mim mesmo como exemplo.

Quando fui analisar as capas das canções de Baco Exu do Blues, eu não consegui encontrar, imagetivamente falando, a partir de minhas experiências, outras estéticas de amor que não estivessem ligadas aos filmes hollywoodianos. E me coloco a pensar o quão isso é problemático para mim, principalmente enquanto pessoa periférica e propensa às relações amorosas.

Há aqui, através do lugar da autoexperienciação, um ambiente fomentado pela memória cotidiana alargada pela nuclearidade de uma passividade de vida irregular. Quando Baco Exu do Blues propõe esse remonte, fazendo com que, para além de Hollywood, eu consiga dimensionar o romance sob uma narrativa não lógica sobre mim, e a objetivação anacrônica para com meu semelhante, eu consigo movimentar esse “self” citado por Bollas (1992), pois as imagens tratadas já fazem parte de um cotidiano.

(...) a experiência estética é uma recordação existencial do tempo em que comunicar-se ocorria, basicamente, através dessa ilusão de profunda harmonia entre sujeito e objeto. O estar-com, como forma de diálogo, capacitou o bebê a processar a sua existência, antes de habilitá-lo a processá-la por intermédio do pensamento (BOLLAS, 1992, p. 50).

Levantando tal apontamento, Baco Exu do Blues, conforme penso, consegue intervir por meio de uma prática estética que age através das experiências periféricas, seja na transformacionalidade oclusiva dos endereçamentos narrativos e/ou nas promoções fixas de uma realidade calcada pela rasa ótica das formatações. Ele faz com que haja um reposicionamento não somente para com o olhar, mas também para com a produção de imagens viáveis e possíveis, a partir do momento em que se tensiona a máquina cultural.

Assim, a micropolítica da pirraça, proveniente às concepções artísticas exploradas por Baco Exu do Blues, institui-se em um auto intervencionismo propiciado pela reconfiguração de uma espacialidade que coloca ao sujeito inferências sobre as localidades a se projetar como corpo-arte. E, além disso, entende a sistemática de signos que as transposições podem causar nesses processos em que tomamos a experiencialidade social como viés de manutenção do desejo.

Gosto de pensar, como exemplo para entender essa ação, a projeção que se tem de sucesso enquanto morador em uma periferia. Por muito, tende-se, ao atingir certo sucesso financeiro, a saída dessas áreas onde a moradia já não se faz mais complacente a uma possibilidade econômica, e tal questão é pautada em via dupla, pensando a partir de si e considerando a percepção do outro para consigo.

A fofoca e o julgamento se dividem. Primeiro, considerar um novo formato de vida que se coloca ao levantamento de um desejo de melhora é um pensamento totalmente compreensível. Mas, considerando o violento processo de favelização, assim como todas as implicações que o ambiente por assim ser retratado e organizado pelos poderes estatais dispõe, isso pode ser visto como uma fuga. E, por este viés, ouvem-se comentários como: “Olha como está metido!”.

Por outro lado, há uma compreensão do sucesso alheio, mas que também coloca em questão uma negação desta identidade como pertencente a tal lugar. É como se a palpabilidade da conquista se faça presente somente fora do território periférico, o que é disposto equivocadamente, já que as imagens acessadas por estes indivíduos continuam sendo as mesmas, mas em uma capacidade de ampliá-las por algum motivo que os toca.

E, por essa via, também há uma responsabilização exemplificadora desses sujeitos, o que também pode ser problemático e específico, já que a máquina que propõe a subalternização se atualiza e impõe às identidades outras vontades. Por isso, pensar em outras concepções imagéticas para a periferia é uma ação extremamente necessária, especialmente para que os horizontes possam, de fato, transicionar a prática das imagens de sucesso performadas pelo capital e condicionar os hábitos que possibilitem a vida.

Deste modo, podemos considerar como um dos principais fatores para a brilhante realização e desenvolvimento das produções de Baco Exu do Blues, em prol da busca por estes caminhos encruzilhados a outras expressividades, a preservação das identidades propriamente donas dos lugares de interlocução. O cantor também procura debater questões sobre as proposições discursivas colocadas em destaque em suas canções, as quais agora procurarão intervir na construção de um lugar novo, já institucionalizado.

Como coloca Paulo Franchetti (2013, p. 109):

O novo, nesse quadro, é uma conquista difícil. Sendo a ruptura, a contraposição, a pedra de toque de praticamente todos os discursos históricos novecentistas, e havendo agora espaço para qualquer contraposição e sendo enorme o leque das formas de contraposição já institucionalizadas, não é fácil encontrar aquilo que é de fato novo nesta época de hiperconsciência histórica, isto é: um texto que se apresente tão liberto quanto possível da tentativa de prever e preparar a reação dos públicos especializados ou de trazer como uma bandeira erguida (em procedimentos poéticos ostensivos, declarações, notas e demais aparato paratextual) as reivindicações de inserção nesta ou naquela tradição que se reputa válida.

Esta intervenção é diretamente colocada a uma transmutabilidade do que é proveniente ao território de pesquisa que estendo por tais propostas de uma

micropolitização temente ao ato cotidiano, corriqueiro e desatento de um olhar que carece de oposições. Assim, de acordo com Stuart Hall (1996, p. 70):

As maneiras pelas quais os negros, as experiências negras, foram posicionados e sujeitados nos regimes dominantes de representação surgiram como efeitos de um exercício crítico de poder cultural e normalização. Não só, no sentido “orientalista” de Said, fomos construídos por esses regimes, nas categorias de conhecimento do Ocidente como diferentes e outros. Eles tinham o poder de fazer com que nos víssemos, e experimentássemos a nós mesmos, como ‘outros’. Todo regime de representação é um regime de poder formado, como lembrou Foucault, pelo binômio fatal ‘conhecer/poder’. Mas esse tipo de conhecimento não é externo, é interno. Uma coisa é posicionar um sujeito ou um conjunto de pessoas como o outro de um discurso dominante. Coisa muito diferente é sujeitá-los a esse ‘conhecimento’, não só como uma questão de dominação e vontade imposta, mas pela força da compulsão íntima e a conformação subjetiva à norma.

Neste lugar de reavivamento de um corpo intelectual, levando em contas todas as historinhas que ouvimos da ciência moderna para com um processo de formação subjetiva, enfeitadas por frases como: “Cuidado, se você estudar muito pode ficar maluco”, proponho debates de um reposicionamento necessário e desconfortável para a estrutura brancocêntrica. Tal via acompanha a queda de ídolos projetados pela vontade de um pertencimento, de uma conformidade normativa instituída ao íntimo do corpo como mero desejo de ser. Instrumentação esta vigente a uma cultura de dominação, como exposto por hooks (2019a, p. 62):

Uma cultura de dominação exige a autonegação de todos os seus cidadãos. Quanto mais marginalizados, mais intensa a demanda. Uma vez que as pessoas negras, especialmente as mais pobres, são bombardeadas por mensagens de que não temos valor, de que não somos importantes, não é de surpreender que caiamos na armadilha do desespero niilista ou nas formas de vício que fornecem um escape momentâneo, ilusões de grandeza e libertação temporária da dor de encarar a realidade.

Por tal questão, senti a necessidade de tracejar rotas outras que viabilizassem um autocuidado, um amor para comigo mesmo a partir da minha vizinhança. Por meio do próprio centro de referência que o espaço periférico me mostra. Meus vizinhos, minhas tias e todas as imagens que, condescendentes a uma narrativa afetiva, poderiam me aproximar a um compromisso, a uma pirraça, a uma micropolítica da pirraça abraçada ao que hooks (2019a, p. 63) nos estende:

Coletivamente, pessoas negras e nossos aliados somos empoderados quando praticamos o autoamor como uma intervenção revolucionária que mina as práticas de dominação. Amar a negritude como resistência política transforma



nossas formas de ver e ser e, portanto, cria as condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras.

Nas imagens abordadas aqui, para além do debate sobre as violências que são empenhadas aos corpos negros, levantam-se autorretratos através da colocação de si e da crítica ao maniqueísmo político construído para se pensar identidades não verazes, mas caricaturas completamente distópicas e incapazes.

A partir disto, buscamos lugares e construções de imagens independentes às historicidades em apagamento, pois há, nestas produções audiovisuais do repertório de Baco Exu do Blues, ascensão do lugar. Ascensão não somente de si, mas também da ambientação da percepção do outro para consigo e a viabilidade de ações comprometidas com a vida por meio da arte.

É a literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma consciência e de uma outra sensibilidade (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 27).

E é a partir destas articulações que buscamos novas interseções entre a imagem, o sujeito e o meio, sendo dispostas sensibilidades por meio de enunciações escapes das formatações preestabelecidas. As produções trazem panoramas sobre as identidades negras desconstruídas em intervencionismo às epistemologias de controle social

O clipe “Bluesman”, de Baco Exu do Blues, produzido por um mutirão artístico agenciado pelo mesmo, é um bom exemplo. Aqui me refiro à articulação do artista no cenário de produção audiovisual regional e nacional, pois, a todo o momento, busca-se a crítica sobre a desvalorização das identidades negras e suas representações frente a produção artística composta pela e nas favelas, assim como nos demais territórios considerados marginalizados.

#### 4.1 O ATLETA

**Figura 9 - Frame 1 do clipe “Bluesman”**



Fonte: YouTube, 2018.<sup>13</sup>

No clipe da música “Bluesman”, encontrada em seu álbum homônimo, em uma coprodução<sup>14</sup> do cantor Baco Exu do Blues, através do ambiente audiovisual, busca-se uma fuga simbólica a um paralelo crítico retratado (literalmente) por uma espécie de maratona colocada cotidianamente ao corpo negro no Brasil.

A produção acompanha a trajetória de um jovem negro correndo por diversos cenários expostos pela cidade. Muitos destes locais representam os desafios da comunidade negra no dia a dia, por exemplo, o enfrentamento de imagens que são colocadas socialmente, através de controles por signos e culturalizações de hábitos mantidos histórico-socialmente. O corpo negro do atleta do dia a dia se dispõe pela capacidade em cruzar o que é exposto ali, caminhada essa extremamente árdua.

Podemos apresentar, através da trajetória feita pelo jovem no videoclipe, algumas reflexões desencadeadas por meio das representações pautadas e debatidas na produção. Estas representações ocupam os espaços, pois são imagens que intervêm ao serem convencionadas aos processos de cultura, levantando o discurso de uma retomada identitária abordada pela letra da canção no seguinte trecho: “A partir de agora, considero tudo blues/ O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues/ O funk é blues, o soul é blues/ Eu sou Exu do Blues”.

A partir disto, acompanhamos a visita do maratonista de rua aos diversos lugares de controle institucional, movimentando sua trajetória para com as concepções críticas

<sup>13</sup> BACO EXU DO BLUES. BLUESMAN (Filme Oficial). **YouTube**, 23 nov. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-xFz8zZo-Dw>. Acesso em: 13 jun. 2023.

<sup>14</sup> Clipe dirigido por Douglas Bernardt e produzido por Coala.lab., AKQA, Stink e 999.

buscadas na música e propondo o reposicionamento de uma espacialidade cultural a partir das instituições que fomentam a base de civilidade enquanto comportamento na sociedade, e que, de maneira imagética, tensionada na produção, ocupa a cidade.

Tudo que quando era preto, era do demônio/ E depois virou branco e foi aceito/  
Eu vou chamar de Blues/ É isso, entenda, Jesus é blues/ Falei mesmo/ Eu amo  
o céu com a cor mais quente/ Eu tenho a cor do meu povo, a cor da minha  
gente/ Jovem Basquiat, meu mundo é diferente /Eu sou um dos poucos que não  
esconde o que sente (BACO EXU DO BLUES, 2018, Bluesman)

O clipe é cheio de referências cabíveis a um estudo em particular e processual das questões levantadas na canção, mas também de várias outras proposições postuladas na obra em alargamento crítico. Procura-se micropolitizar o intervencionismo causado pela presentificação do corpo negro em espaços coloniais, não somente em vias de certa acessibilidade, mas de uma pirraça que é tangenciada pelo debate que se dá na exploração de uma proveniência identitária que estipula ao outro um cerceamento de si para com os enredamentos colocados pelos controles.

Desta maneira, em suma, expõe-se um território imagético e discursivo frente às reações do corpo subalterno para com as implicações que esses espaços, expressamente coloniais, colocam em controle das corporalidades negras no âmbito cosmopolita, tornado a cidade um grande expositor de signos que inviabilizam uma vida saudável ao sujeito ali presente. Cabe ao espectador, a partir disto, convencionar movimentações provenientes ao despertar deste processo de cegueira através do reforço de identidades que não dizem respeito à cultura negra e propõem, desta maneira, uma supressão a tal identitário.

Nesta perspectiva, a produção visual do clipe “Bluesman” sugere uma espécie de treino para com o olhar viciado aos processos de significação operantes na sociedade. A partir disso, levo em conta as colocações de hermenêuticas levantadas frente a ação de projeção de uma sapiência ancestral, importante fator para a projeção de um panorama afrodiaspórico.

Pensando a ancestralidade a partir de Eduardo David de Oliveira (2007, p. 259), o pesquisador propõe cadenciar uma prática ancestral e educativa por meio de uma filosofia corporal e sensível:

A ancestralidade converte-se no princípio máximo da educação. Educar o olhar é Educação. No caso da cosmovisão africana, educa-se para a sabedoria, para a filosofia da terra, para a ética do encantamento. Educar é conhecer a partir

das referências culturais que estão no horizonte de minha história (ancestralidade). Olhar é um treino de sensibilidade. Aguça-se a sensibilidade para perceber o encanto que tece as coisas. Sensibilizado, o Outro deixa de ser apenas um conceito, e me interpela para uma ação de justiça e me convida a uma conduta ética. Sensibilizado posso fazer da vida uma obra de arte, uma construção estética. Edifico uma moral e uma ética baseada na criatividade e na tradição. A educação é uma questão de sensibilidade. A sensibilidade ao mesmo tempo é sentir, pensar, sonhar, desejar... Sensibilidade aumenta a percepção. A educação do olhar leva a um aumento de percepção. Não apenas de percepção sensorial, mas uma percepção do mistério, do pré-existente, do inefável. Sensibilidade sabe guardar silêncio. Há momentos em que tudo pára para sorvermos a densidade do mistério. Há momentos em que tudo cala para que o encanto fale. Há momentos em que o Dizer ultrapassa o dito, em que a paisagem supera o discurso, em que o sentimento desloca a necessidade de fundamentos e instaura a fonte como manancial de experiência e sabedoria.

Frente a isso, a destituição de verdades absolutas por meio da própria produção periférica contemporânea torna-se necessária. Segundo Stuart Hall (2003), as criações periféricas se potencializam pelos espectros culturais da diferença e das atualizações dos discursos, levando em conta o ato de derrubada e apagamento dos estereótipos raciais, por meio dos signos, para a fundamentação de novos espaços sociais, políticos e culturais.

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao mainstream, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural (HALL, 2003, p. 320).

Com isto, é a partir desta necessidade levantada por Hall (2003) que Baco Exu do Blues nos apresenta “Bluesman”, uma produção na qual o artista ambienta os caminhos, as trajetórias e/ou a fuga que esse jovem rapaz percorre. Com isso, temos acesso aos cenários distintos e complacentes aos “corres” do dia a dia, atravessando provocações a cerca das imagens que nos compõem enquanto sujeitos culturalizados, e a partir de um imaginário identitário negro enquanto persona viável de instituições mesmo em micro proporções.

Em via da dualidade imposta pela ação de um orgulhoso autorreconhecimento racial em relação a autodeclarar-se como pessoa negra, por exemplo, para o acesso às políticas de inclusão amplamente debatidas no Brasil, o orgulho em ser ou tornar-se negro lida com a indisposição dos signos e discursos imputados pela ciência e historicidade que colocam a comunidade num lugar menor.

O clipe de “Bluesman” inicia com a imagem de um jovem negro correndo em

meio a uma avenida neblinada (Figura 9), e é logo aí que se instaura a discussão sobre os imaginários identitários negros no Brasil. Pois, levados ao cultivo racista da sociedade frente a sua produção discursiva, os espectadores podem relacionar automaticamente a imagem do rapaz com a de um ladrão. E essa estrutura é trazida por expressões como: “Branco correndo é atleta, preto correndo é ladrão” e “Preto parado é suspeito, branco parado é cidadão”.

Baco Exu do Blues levanta o debate sobre a presença de signos que atualizam uma diáspora cultural por meio da refração identitária construída historicamente. Refração esta que continua presente e é atualizada na sociedade através da seleção de imagens que permeiam o cotidiano, provocando o questionamento sobre quem produz estas representações e o processo de colocá-las em dúvida.

O clipe constrói a história/trajetória do jovem através da posição das imagens em primeiro plano em correlação à narrativa, propondo uma leitura semiótica. Procura-se, então, a subversão através do questionamento sobre o que é considerado minoria no Brasil, por meio do paradoxo construído ao redor do valor socioeconômico da prata – que mesmo considerada de nobre valor é subvalorizada frente ao ouro.

Figura 10 - Frames do videoclipe “Bluesman”



Fonte: YouTube, 2018.<sup>15</sup>

Aqui a população negra brasileira é transformada em prata, o que é apresentado no clipe através dos belíssimos planos de câmera em preto e branco (Figura 10). Assumir a prata em sua mais valiosa existência se reflete pelo poder aquisitivo do povo negro, subalternizado aos lugares mais baixos de poder e pela ocupação de tal posição. A prata

<sup>15</sup> BACO EXU DO BLUES. BLUESMAN (Filme Oficial). **YouTube**, 23 nov. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-xFz8zZo-Dw> . Acesso em: 13 jun. 2023.

passa a ser a vida, devendo ser resguardada pela contravenção ao valor atribuído ao ouro que é maioria, portanto, mais comum, mas que domina e subvaloriza a prata.

A partir das imagens elencadas, a música que as acompanha sugere em sua letra o comprometimento em defender a prata, isto é, o povo negro, comunidade que resiste às lutas cotidianas em defesa da subsistência. Flagra-se, então, o sistema como impositor do comportamental negro em fins de servidão, valorizando o ouro acima da vida negra.

Essa imagem da prata adverte para a valorização de uma estética branca colonial. Tomo como exemplo os diversos cantores e artistas negros que, ao alçarem o sucesso, ostentam correntes de ouro em seus pescoços. A partir disso, é possível apontar para os lugares de condão que também impulsionam a existência de certos tipos de relação com as proveniências do poder aquisitivo, voltado às territorialidades presentes para com o estabelecimento de padrões que exigem principalmente por meio da raça, uma elegibilidade socialmente ditada.

Nós vive pela prata tá-tá-tá / Nós mata pela prata tá-tá-tá / Protegemos a prata tá-tá-tá / Nós negros somos prata tá-tá-tá tá-tá-tá [...].

Eles querem que eu mate e morra pelo ouro / Querem que eu mate e morra por mulheres brancas / Querem que eu mate e morra pelo meu ego / Mas, irmão. Só mato e morro pela minha banca (BACO EXU DO BLUES, 2018, Preto e Prata).

Baco Exu do Blues também discute a presença de uma célebre imagem historicamente cotidiana, signo esse que se apresenta de maneira quase despercebida no clipe, mas de uma forma criticamente empostada. A imagem de Jesus Cristo surge em contextos ambíguos. Antes de atestar tal presença, observamos a primeira parada do nosso atleta durante a sua caminhada.

Acompanhamos ao longo da corrida do jovem, a sua entrada em uma igreja, onde o mesmo compenetra-se ao local, olhando aos seus redores como numa procura. Todos os lados do espaço mantêm imagens brancas com santificações de origem europeias. O jovem procura, questiona as imagens da igreja católica que não contemplam os corpos negros.

**Figura 11** - Frame 2 do clipe “Bluesman”

Fonte: YouTube, 2018.<sup>16</sup>

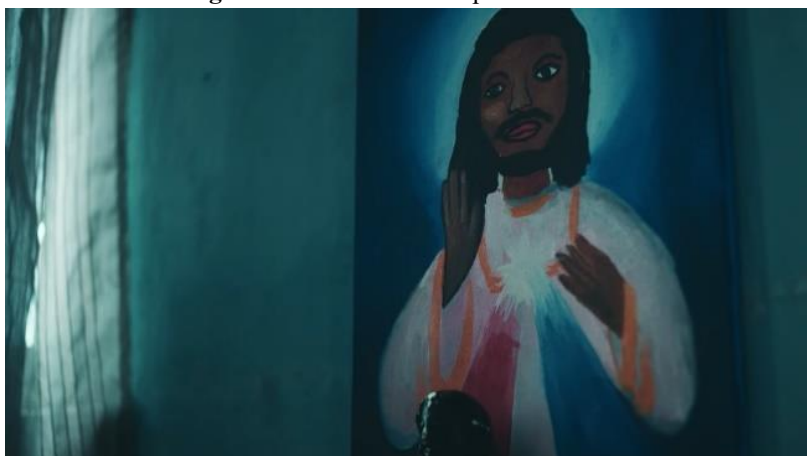
Durante seu percurso, o jovem se encontra dentro de uma igreja católica e, logo depois, nos é apresentado um altar com a representação de Jesus Cristo negro em uma pintura. É a partir destas figuras que, durante todo o clipe, podemos observar as dissonâncias e embates das proposições direcionadas ao negro no Brasil, pois fogem a procura de si, como é retratado também na canção:

Me escuta, quem 'cê acha que é ladrão/ E puta? / Vai me dizer que isso não.../  
 Não te lembra Cristo?/ Me escuta, quem 'cê acha que é ladrão e prostituta?/  
 Vai me dizer que isso não te lembra Cristo?/ Vai me dizer que isso não te  
 lembra Cristo? / Eles querem um preto com arma pra cima/ Num clipe na  
 favela, gritando cocaína/ Querem que nossa pele seja a pele do crime/ Que  
 Pantera Negra só seja um filme/ Eu sou a porra do Mississipi em chama/ Eles  
 têm medo pra caralho de um próximo Obama/ Racista, filha da puta, aqui  
 ninguém te ama/ Jerusalém que se foda, eu tô à procura de Wakanda/ Ha!  
 (BACO EXU DO BLUES, 2018, Bluesman)

Esta exposição audiovisual apresenta a exclusão do corpo negro para com o direito ao culto das religiões de matrizes africanas no Brasil, ampliada pela disparidade em questão, colocadas às diferentes imagens em representação de Cristo. Representado em disparidades complacentes aos processos de construção imagética de Cristo, vemos duas versões. Uma delas está pintada manualmente em um pequeno quadro que o coloca com a pele negra e os cabelos pretos (Figura 12). Já a segunda imagem é tecida em uma toalha estendida num varal, por onde o jovem passa correndo, e nela é retratada uma figura de pele branca e cabelos alourados (Figura 13).

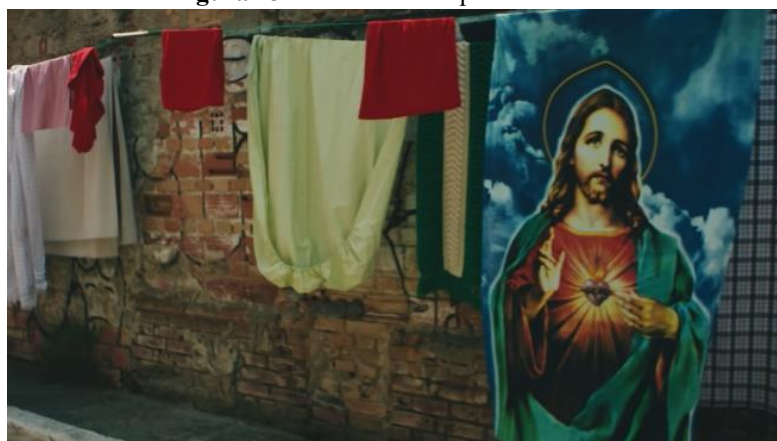
<sup>16</sup> BACO EXU DO BLUES. BLUESMAN (Filme Oficial). **YouTube**, 23 nov. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-xFz8zZo-Dw> . Acesso em: 13 jun. 2023.

**Figura 12** - Frame 3 do clipe “Bluesman”



Fonte: YouTube, 2018.<sup>17</sup>

**Figura 13** - Frame 4 do clipe “Bluesman”



Fonte: YouTube, 2018.<sup>18</sup>

Neste contexto, podemos discutir a presença dos signos postos em representações diferentes através do ambiente onde eles se encontram. Enquanto a toalha com a figura do Jesus branco está exposta no varal, a representação negra do mesmo aparece num quarto, em um ambiente escuro e com pouca visibilidade. Observa-se, portanto, uma crítica que propõe a reflexão sobre o que se faz visível na sociedade e o porquê desses acessos ou inacessibilidades.

A partir dos olhares acerca desta produção audiovisual, em diálogo também com a música, através das referências apresentadas, podemos discutir os revezes epistêmicos instituídos pelos discursos debatidos no videoclipe. É claramente perceptível as

<sup>17</sup> BACO EXU DO BLUES. BLUESMAN (Filme Oficial). **YouTube**, 23 nov. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-xFz8zZo-Dw> . Acesso em: 13 jun. 2023.

<sup>18</sup> BACO EXU DO BLUES. BLUESMAN (Filme Oficial). **YouTube**, 23 nov. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-xFz8zZo-Dw> . Acesso em: 13 jun. 2023.



engrenagens que viabilizam as fraturas impostas aos processos de semelhança que oprimem os subalternizados.

Segundo o professor Jorge Augusto Silva (2020, p. 126), são esses processos que alicerceiam as epistemes de poder através do discurso que remonta a si mesmo pela dualidade construída em fragmentos institucionalizados de uma mesma ordem, como na ciência modernista. Assim,

A segunda formulação decisiva para o controle dos corpos e disciplinamento dos saberes, que a modernidade europeia pôs em funcionamento, no campo literário, foi a noção de “*Semelhança*” (origem). A metafísica cristã, dissimulada na racionalidade hegeliana, substituiu o “destino divino” pelo “Estado europeu como destino”. Se a história evolutiva, no cristianismo, levaria à uma terra nova, boa e justa, na filosofia de Hegel, o tempo da salvação havia chegado, e a terra prometida era o Estado-Nação. Desse modo, todas as outras formas de organização social, possibilidades culturais e históricas estavam inscritas em uma inferioridade (SILVA, 2020, p. 126).

Desta forma, intui-se que, para o desmonte ou tentativa de rompimentos para com esses aparatos epistemológicos, é preciso uma via discursiva de mão dupla. E, a partir disto, seja instalada a dúvida na mais profunda camada que estende a incorruptibilidade da verdade absoluta.

Na própria capa do álbum *Esú*, o cantor se impõe frente à igreja e a coloca em possível semelhança a obra (Figura 14), levantando assim, com base em Platão (2000), a construção de um simulacro em menção a necessidade da atualização que desloca o padrão ali defendido para um outro espaço discursivo. O cantor coloca-se como arte viva em meio a exclusão de representações justas e verdadeiras da negritude naquele espaço, elencando a imagem como produto do discurso.

**Figura 14** - Capa do álbum *Esú*



Fonte: Spotify.

Dessa maneira, naquele lugar, de braços abertos, o corpo negro seria a própria representação não europeia de uma norma impositiva do belo, posto ao ideal branco de beleza e imagética de Cristo que passa a coexistir, mas sem subalternizar as outras proposições que concebem o que é belo. A arte não mais se institui como colaboradora das verdades absolutas tecidas às obras.

Assim, utilizando esses argumentos, o cantor interpõe-se como representação díspare e semelhante das intenções alçadas pela obra em questão. Podemos, portanto, considerar a presença do corpo negro como arte viva frente à igreja, e este como um monumento da colonialidade do poder (QUIJANO, 2005).

Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida (QUIJANO, 2005, p. 130).

Frente a tal problemática, Baco Exu do Blues propõe a movimentação dos discursos e panoramas imagéticos imputados pela colonialidade através da “reversão do platonismo”, isto, ao tentar fazer com que na dissimilitude o simulacro proposto emerja, fazendo com que os processos de significação das imagens se desloquem.

Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. [...] O simulacro não é uma cópia

degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução. [...] Não basta nem mesmo invocar um modelo do Outro, pois nenhum modelo resiste à vertigem do simulacro. Não há mais ponto de vista privilegiado do que objeto comum a todos os pontos de vista. Não há hierarquia possível: nem segundo, nem terceiro... [...] Na reversão do platonismo, é a semelhança que se diz da diferença interiorizada, e a identidade do Diferente como potência primeira. O mesmo e o semelhante não têm mais por essência senão ser simulado, isto é, exprimir o funcionamento do simulacro. Não há mais seleção possível. A obra não-hierarquizada é um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos. É o triunfo do falso pretendente. [...] A simulação é o próprio fantasma, isto é, o efeito do funcionamento do simulacro enquanto maquinaria, máquina dionisíaca. [...] Subindo à superfície, o simulacro faz cair sob a potência do falso (fantasma) o Mesmo e o Semelhante, o modelo e a cópia (DELEUZE, 1974, p. 267-268).

Desta maneira, o simulacro se sobrepõe a ponto de não invadir os pressupostos da obra requerida de valor, mas pela distinção que se dá entre a cópia de uma representação imagética do discurso de beleza e autoridade. Esta é destituída pela transgressividade do que se pode considerar o belo e o nobre, diretamente na ação de imanência em que age a ação de devir dissemelhante, articulado pela esquiva do igual ou parecido, e que rearticula a proposição ali implementada.

A reversão do simulacro permite que a linha tênue entre o jogo da imagem e da cópia se parta através da não aplicabilidade do que pode ser dito como fiel, sendo proposta, portanto, uma nova representação.

A dualidade manifesta, a ideia e a imagem, não está aí senão com este objetivo: assegurar a distinção latente entre as duas espécies de imagens, dar um critério concreto. Pois, se as cópias ou ícones são boas imagens e bem fundadas, é porque são dotadas de semelhança. Mas a semelhança não deve ser entendida como uma relação exterior: ela vai menos de uma coisa a outra do que de uma coisa a uma ideia, uma vez que é a ideia que compreende as relações e proporções constitutivas da essência interna. Interior e espiritual, a semelhança é a medida de uma pretensão: a cópia não parece verdadeiramente a alguma coisa senão na medida em que parece a ideia da coisa (DELEUZE, 1974, p. 262).

O simulacro produzido pela fotografia impera pelo debate direto para com a dualidade empunhada ao esteticismo que, por um lado, designa a teoria da sensibilidade como forma de uma experiência possibilitada pelo mundo real, mas, por outro lado, coloca a teoria da arte como uma reflexão da vivência concreta, o que permite a validação da experimentação. A partir de tal validação, o corpo negro funda-se ali, convida o pensamento da diferença através de uma similitude, ou até mesmo de uma identidade relativa, mas provoca, sobretudo, a possibilidade de pensar a similitude em um mesmo bloco identitário como produto de uma desconformidade latente.

Consideremos agora a outra espécie de imagens, os simulacros: aquilo a que pretendem, o objeto, a qualidade etc., pretendem-no por baixo do pano, graças a uma agressão, de uma insinuação, de uma subversão, “contra o pai” e sem passar pela ideia. Pretensão não fundada, que recobre uma dessemelhança assim como um desequilíbrio interno.

[...]

Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética. Sem dúvida, ele produz ainda um efeito de semelhança; mas é um efeito de conjunto, exterior, e produzido por meios completamente diferentes daqueles que se acham em ação no modelo. O simulacro é constituído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude. (DELEUZE, 1974, p. 262-263)

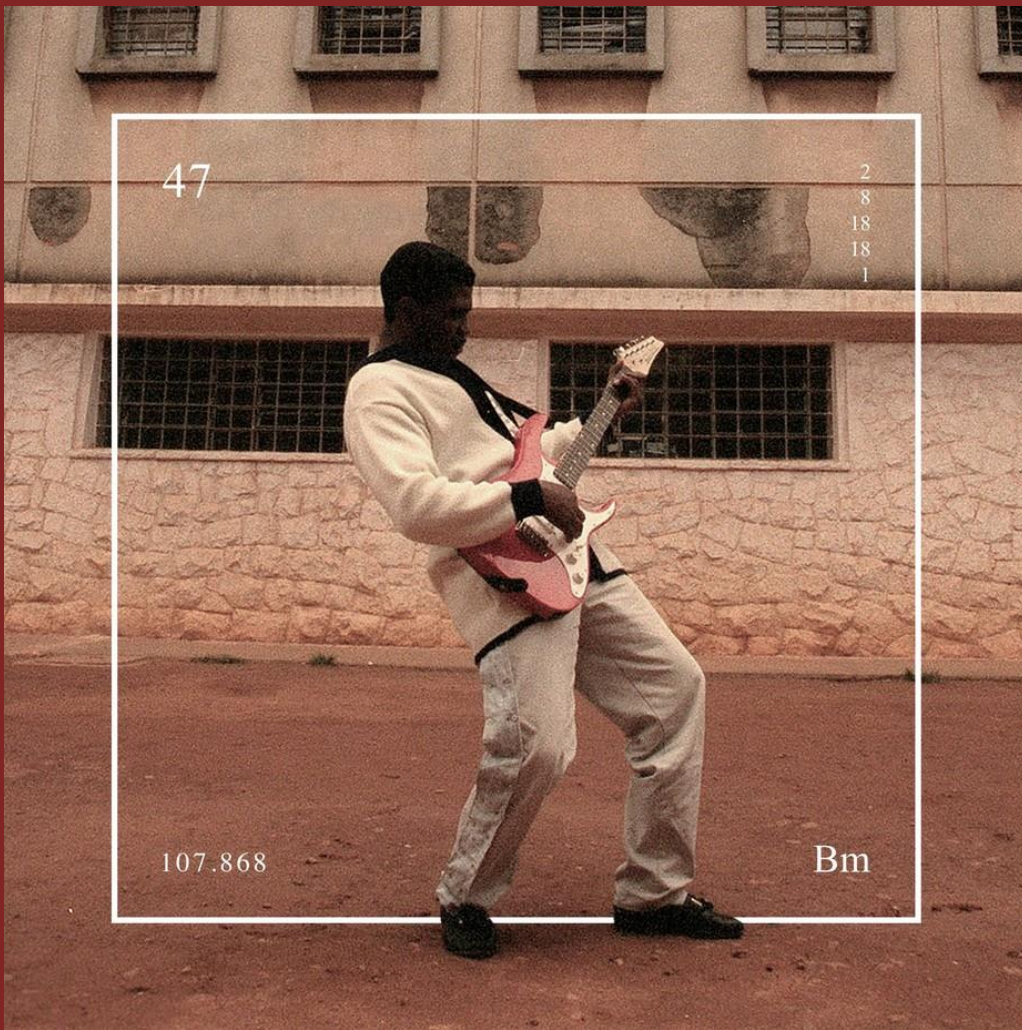
Desta maneira, considero ser possível identificar a figura do corpo negro de braços abertos, e as demais presenças negras na produção musical e audiovisual do repertório artístico de Baco Exu do Blues, como reversão do platonismo. Entendo que são submergidos ali os simulacros das obras expostas nos museus, igrejas e na história da arte do ocidente. A imagem do corpo negro afirma sua presença entre as cópias de pinturas e esculturas presentes nestes espaços de saber e reprodução de epistemes já consolidadas.

Estas imagens, portanto, já não se fazem mais necessárias, em distinção de suas origens ou ordens essenciais que estão ligadas diretamente ao mundo das representações normatizadas entre nós. A imagem do corpo negro insurge para inaugurar outro percurso estético para o olhar, o sensorial e o saber. Trata-se da subversão desse mundo para que não haja, desta maneira, a hierarquização ou a subalternização de uma figura ou outra.

A arte se dá tanto pelas pinturas e estátuas quanto pelos corpos que ali ocupam, dançam, cantam e se reúnem. Introduzimos a arte negra por ela mesma a partir da não morte e da liberdade prezada pelo identitário, este que já nem cabe mais a uma ideia monolítica de museu e de história da arte, pois ultrapassa suas barreiras acerca da contemplatividade plural.

# *Micropolítica da Pirraça:*

## *Bluesman*



## 5 MICROPOLÍTICA DA PIRRAÇA: BLUESMAN

Foda-se a imagem que vocês criaram/ Não sou legível, não sou entendível/ Sou meu próprio Deus, meu próprio santo/ Meu próprio poeta/ Me olhe como uma tela preta, de um único pintor/ Só eu posso fazer minha arte/ Só eu posso me descrever/ Vocês não têm esse direito/ Não sou obrigado a ser o que vocês esperam /Somos muito mais /Se você não se enquadra ao que esperam/ Você é um Bluesman. (BACO EXU DO BLUES, BB King)

Ser um “Bluesman”, como nos propõe Baco Exu do Blues na faixa homônima ao título do álbum, cabe em retrucarmos as dores em Blues. Em realocarmos todas as restrições e impossibilidades de vida colocadas aos corpos negros como ação de intervenção ao identitário socialmente prescrito, primordialmente coloniais. Em voz e em reação, é possível integrar à arte certa possibilidade de fuga e de retomadas narrativas ao que se coloca como produtor essencial de lugares sociais.

Podemos atribuir aos *Bluesman's* a historicidade da cultura negra norte-americana, como uma capacidade enunciativa na qual as pessoas conseguem reagir às suas dores mais profundas através da música, da melodia e do canto, e conseguem converter um lugar explorado pela tortura dos processos de violência imbuídos pela sociedade colonial em arte. Como estende o cantor, para isso, partimos em uma jornada de retomada dos lugares discursivos:

A partir de agora, considero tudo blues/ O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues/ O funk é blues, o soul é blues/ Eu sou exu do blues/ Tudo que quando era preto, era do demônio/ E depois virou branco e foi aceito/ Eu vou chamar de blues/ É isso, entenda, Jesus é blues/ Falei mesmo (BACO EXU DO BLUES, 2018, Bluesman).

Destaca-se, assim, a proposta de retomada de um campo de produção viabilizada pela oralidade, estruturando a ação das oralituras nas construções culturais de formação do povo negro. Referindo-se aos gêneros musicais norte-americanos e brasileiros, o rapper leva em conta que, durante o período escravagista, o canto fora utilizado como mecanismo de múltiplas funcionalidades ao ato de resistência para com as violências regidas pela exploração do corpo negro. Conforme nos explica Martins (2003, p. 77):

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma

linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo.

Desde o provento cultural – seja através da memória até os alertas para a fuga de escravizados em situações precarizadas de trabalho, ou mesmo os avisos de embate para com as violências nos campos de plantação –, o canto se desenvolveu na comunidade negra sob o ponto focal de manutenção à vida, e, aqui no Brasil, desde sempre se colocou como dispositivo de conservação para uma comunidade. Desse modo, o samba se instituiu em paralelo ao blues como oralitura, elencando as concepções de Leda Martins (2021).

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporiedades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre oralidade e escrita (MARTINS, 2021, p. 41).

Assim como nos processos de constituição de um corpo negro subalternizado através das características corporais e por meio das teorias raciais postas pela colonialidade, deve-se também atribuir aos apagamentos e forjas culturais que manifestam disposições de cultura não permeadas pela escrita como não pertencentes a um lugar de reconhecimento científico o processo de produção histórico-documental, por meio das concepções atribuídas ao arquivo.

Frente a isto, a professora Florentina Souza (2015) promove o debate sobre a reestruturação constitutiva de um espaço historiográfico que intermedia os processos colonizatórios, os quais, em sua maioria, produzem as científicidades e as vozes silenciadas dos subalternizados. Levantando, assim, a potência de outros métodos de registro em direcionar para com as possibilidades de recolocação e reconstrução de um ideário histórico-literário negro no Brasil.

Para Dalcastagné (2012), tal traçado, em necessidade da revigoração de ambientes subalternizados, faz-se latente pela urgência das possibilidades contemporâneas em deslocar os discursos coloniais para com a emersão das subalternidades produzidas pelo sistema epistemicida. Tais possibilidades, primordialmente permeadas pelo meio cultural com a idealização de um modelo de civilidade, são colocadas por Muniz Sodré (2005) ao explicar que o conceito de cultura é promovido em torno da concepção e produção de saberes europeus que delegam cultura aos povos considerados civilizados a partir de seu modelo próprio de organização social.

Assim, neste processo de construção cultural, por muito atribuiu-se ao arquivo o lugar comprobatório de um desenvolvimento cultural atrelado ao espaço escrito, tracionando como um dos pilares da literatura o papel de registrar a historicidade dos povos. Porém, frente aos processos de apagamento promovidos pelo colonialismo e pela construção científica empunhada à literatura como uma das únicas maneiras viáveis para o registro cultural, propunha-se o debate acerca da concepção de arquivo cultural.

O arquivo, em sua possibilidade funcional, como apontado por Célia Pedrosa et al. (2018), age na busca de uma verdade biográfica factual, mas esta se encontra direcionada ao lugar da falta de uma memória, fazendo com que tal noção se apresente como proposição constitutiva de um processo formativo atribuído aos sujeitos. Assim, para a psicanálise, “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (PEDROSA et al., 2018, p. 30).

Para Saidyia Hartman (2020), o processo documental do arquivo está diretamente interpelado à produção de subalternidades por meio das violências historicizadas pelas narrativas construídas para com o corpo negro. Deste modo, “a História se compromete a ser fiel aos limites do fato, da evidência e do arquivo, ainda que tais certezas mortas sejam produzidas pelo terror” (HARTMAN, 2020, p. 25).

Judith Butler (2015), por sua vez, propõe uma reflexão sobre as narrativas de si imbuídas por uma ética da responsabilidade que se respalda na disposição concebível da formulação de si para com o outro. Isto, em prol da capacidade de “relatar a si mesmo” por meio de uma conectividade ética que seja passível das possibilidades de reterritorialização identitária. Mediante a literatura atribuída ao arquivo como relatos legítimos e pertinentes às concussões na chamada “pilhagem epistêmica”<sup>19</sup>, como colocada pelo professor Henrique Freitas (2022), como podemos atribuir a capacidade de alargar as concepções acerca das estruturas arquivistas sedimentadas na prática oral?

A meu ver, podemos atribuir a estas estruturas o processo de “desposseção”. Na esteira de Judith Butler (2015), observo que, no Brasil, frente ao bloqueio estrutural das conjecturas, o indivíduo é, a todo o momento, desgarrado de si pela pilhagem epistêmica,

---

<sup>19</sup> A pilhagem epistêmica, de acordo com o professor Henrique Freitas (2022, p. 305) se define da seguinte forma: “A pilhagem epistêmica constitui-se no Brasil, desde o período colonial, como um dos principais vetores de ‘produção oficial do conhecimento’ beneficiando sempre os projetos e grupos econômicos, artísticos, raciais socialmente privilegiados, calcado na apropriação indevida de saberes indígenas, africanos e negro-brasileiros para o desenvolvimento de diversos campos, ao mesmo tempo em que há o apagamento do protagonismo dessas minorias, a ausência de qualquer retorno em benefício para suas fontes, bem como o extermínio simbólico e literal desses corpos colocados à margem da sociedade brasileira”.



isto é, “como um dos principais vetores de ‘produção oficial do conhecimento’ sempre em benefício dos projetos e grupos econômicos, artísticos, raciais socialmente privilegiados...” (FREITAS, 2022, p. 305). A práxis do relato de si mesmo, por meio da legitimidade do “eu”, apreende-se na ação paradoxal em se apropriar das normas que colocam em dúvida a singularidade da narrativa, imbuída ao arquivo como referência de autoconhecimento.

Desse modo, “descubro que minha própria formação implica o outro em mim, que minha estranheza para comigo mesma é, paradoxalmente, a fonte de minha conexão ética com os outros” (BUTLER, 2015, p. 112). Através desta citação de Butler (2015), são elencadas possíveis rasuras nas concepções sobre arquivo às ações performativas que interpelam por meio da responsabilidade ética a capacidade de reconhecer territorialmente os lugares de si e do outro nas possibilidades da narração.

Por conseguinte, através do poema de Evaristo (2008) exposto a seguir, podemos flagrar o que Butler (2015) propõe como desposseção:

A minha voz ainda  
 ecoa versos perplexos  
 com rimas de sangue  
 e  
 fome.

A voz de minha filha  
 recolhe todas as nossas vozes  
 recolhe em si  
 as vozes mudas caladas  
 engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha  
 recolhe em si  
 a fala e o ato.  
 O ontem – o hoje – o agora.  
 Na voz de minha filha  
 se fará ouvir a ressonância  
 O eco da vida-liberdade (EVARISTO, 2008, p. 10-11).

O poema exemplifica um processo de desposseção frente ao que Butler (2015, p. 51-52) descreve para tal movimentação:

É impossível fazer um relato de si mesmo fora da estrutura de interpelação, mesmo que o interpelado continue implícito e sem nome, anônimo, indefinido. A interpelação é que define o relato que se faz de si mesmo, e este só se completa quando é efetivamente extraído e expropriado do domínio daquilo que é meu. É somente na desposseção que posso fazer e faço qualquer relato de mim mesma.

Desse modo, promover a partir de si uma interpelação do outro estende ao sujeito certa continuidade de si mesmo por ser validada pela elegibilidade de um sistema que se categoriza através da exclusão narrativa. Frente a isso, podemos colocar também em debate as formas elegíveis a este arquivo, pois, como expõe Pedrosa et al. (2018), propõe-se uma reconfiguração do arquivo na contemporaneidade, postulando contrariedades acerca das disposições de narrativas. E é pela via técnica do resguardo ao factual que se agrega valor ao registro e se toma o espaço do arquivo como um campo não vigente a uma responsabilidade ética na ação de administrar a memória coletiva.

Frente a tal questão, é preciso descortinar o que Pelbart (2014, p. 251) propõe como “uma arte de instaurar modos de existência ‘que não existem’” na busca de modos de vida e produções literárias que vão de acordo com as práticas inespecíficas tratadas por Pedrosa et al (2018). Estas práticas promovem a queda dos papéis políticos imbuídos às formas literárias que engendram as possibilidades arquivistas, ou seja, “é o fim também das identidades literárias que eram identidades políticas, porque não mais se dramatiza a luta pelo poder literário e pela definição do poder da literatura” (Pedrosa et al., 2018, p. 222).

Fazer coabitar nestes lugares novas propostas narrativas e produtivas condiz com elaborar a possibilidade de intervir nos processos de produção de conhecimento, sobretudo no arquivo, tendo em vista a importância discursiva de interpelar, por exemplo, a poética de Conceição Evaristo (2008) e a presença de literaturas pós-autônomas e afro-brasileiras. Tais literaturas vão desde Nelson Maca (2012), com a “manifestação da literatura divergente”, passando por Henrique Freitas (2011), com a literatura-terreiro, e até as oralituras, colocadas por Leda Maria Martins (2003), que podem ser expressas pelo samba, pelo rap, e, como apontado neste estudo, através de Baco Exu do Blues e demais produções performáticas.

Com isso, é possível alargar os debates sobre o arquivo e as relações histórico-literárias a partir do que nos é apresentado por Florentina Souza (2015, p. 27), considerando que “outra faceta do intelectual negro é a luta pela construção de campos de coexistência, em lugar de campos de batalha, como resultado do trabalho intelectual”.

Levando em conta tais colocações, os estudos acerca das oralidades e textualidades escritas, a exemplo das canções de Baco Exu do Blues aqui estudadas, devem percorrer em si peculiaridades vigentes nas distinções dos estamentos divisórios de seus próprios conceitos, propondo levantamentos maquínicos sobre a ordem destas

produções que agiriam uma para o fomento da outra, ou vice-versa, no processo de suas respectivas criações. O contexto musical *versus* o contexto literário.

Tornando, em via disto, a separação das vozes escritas ou faladas, com a proposição de torná-las mais visíveis e em plataformas enunciativas totalmente diferentes para estudo. Percorrendo análises que são estruturadas pelo cunho científico europeu e que agem na colonização filosófica de cada obra, em mesma estrutura, propõe-se um estudo relevante sobre os conhecimentos de mundo trazidos pela escrita e, por outro lado, acaba-se delegando exclusões e invisibilidade aos fomentos de saber expostos em alteridades diversas, mas principalmente em esferas étnico-culturais.

Para elucidar tal compreensão, levantam-se algumas problemáticas acerca do que pode ou não ser considerado por literário neste sentido, pois se a literatura age como instrumento de documentação cultural a partir da memória escrita.

Segundo Muniz Sodré (2005), o conceito de cultura é adquirido em torno da concepção e produção de saberes europeus que delegam “cultura” aos povos considerados civilizados a partir de seu modelo próprio de organização social, descaracterizando as demais civilidades como válidas. Assim, de que maneira podemos investigar os saberes históricos destes povos considerados aculturados, ou impedidos pelo cientificismo europeu interveniente direto para com os conhecimentos produzidos pela oralidade, do registro escrito de suas culturas?

A oralidade em questão, induzida somente ao lugar primário de produção cognitiva e intelectual da textualidade e comunicabilidade, dá-se ao revés de sua imprescindibilidade criativa e formativa para o fomento de registros escritos, alargando as possibilidades de enunciação e projeção da ideia, pensamento, imaginação e intencionalidades. Há nela, de maneira mais potente, o instinto da comunicação.

Porém, a despeito dos mundos maravilhosos que a escrita abre, a palavra falada ainda subsiste e vive. Todos os textos escritos devem, de algum modo, estar direta ou indiretamente relacionados ao mundo sonoro, hábitat natural da linguagem, para comunicar seus significados. “Ler” um texto significa convertê-lo em som, em voz alta ou na imaginação, sílaba por sílaba na leitura lenta ou de modo superficial na leitura rápida, comum a culturas de alta tecnologia. A escrita nunca pode prescindir da oralidade (ONG, 1998, p. 16).

Para Walter Ong (1998), a escrita, ainda que formatada para fins organizacionais de sociedade e seus fundamentos, desprende-se de uma ideia prática e espacial notável às realidades que se dão nos contextos, termos e formações não etimológicas das palavras, tendo, num aspecto não crítico de concepção e percepção sociais, a ineficácia estrutural

de formação dos intuítos humanos de ação enquanto indivíduos inseridos a um meio civilizatório.

Dessa maneira, cabe a oralidade o papel mais sensível de veiculação discursiva. Pondo à lei uma ordem, transfigurando a disposição dos sentidos imagéticos das letras e palavras, caracterizando as expressividades dadas aos lugares axiomáticos dos signos linguísticos, significados e significantes, expostos por Sausurre (1969).

Assim sendo, a oralidade intervém também através dos significados que estabelecem os sentidos para os significantes, em prol das melhores captações e expressões possíveis dos lugares de pensamento e intelectualidade.

Uma cultura quirográfica (escrita) e sobretudo uma cultura tipográfica (impressa) pode distanciar e, de um certo modo, desnaturar até mesmo o humano, discriminando coisas como os nomes de líderes e as divisões políticas em uma lista abstrata, neutra, inteiramente desprovida de um contexto de ação humana. Uma cultura oral não possui um veículo tão neutro como uma lista (ONG, 1998, p. 53-54).

Com tal apontamento, faz-se necessário o levantamento da presença oral nas produções escritas, pensadas por óticas analíticas nas plataformas dos discursos. Visto que tais separações regem atualmente muitas das concepções acerca da oralidade, paira os seguintes questionamentos: o que se dá entre os intermédios das obras e disposições orais e escritas? Quais as perspectivas empregadas ao fomento e consumo de produções que gerenciam a presença de ambas as plataformas de expressão?

Para que sejam percorridos os caminhos de estudo sobre tais obras, precisamos levar em conta a potência encontrada na casa das avós. Me recordo que, desde muito pequeno, sempre tive acesso aos livros infantis – desde histórias em quadrinhos, cheias de figuras mágicas, aos contos de fadas, com suas fantasias maravilhosas. E assim, trago como exemplo a gerência que minha vó mantinha para nos contar tais histórias. Desta maneira, quando um pouco mais crescido, comecei a perceber que as histórias contadas por ela extrapolavam a leitura fiel dos livrinhos que ela tomava como base de leitura.

Para além da sonoplastia e performance do texto, o Lobo Mau, personagem do clássico conto da Chapeuzinho Vermelho, não somente era um estranho que viria a comer a vovózinha, esta que muito menos seria resgatada ao fim da historinha por um lenhador. O sujeito lobo, que realmente era muito mau, possuía cor e fazia movimentações específicas. Desse modo, comecei a flagrar as estratégias que minha vó utilizava para alargar aquelas histórias infantis.

Essas narrações sempre transcendiam as explorações que os personagens se colocavam a fazer. De repente, me via em situações mágicas e reais ao mesmo tempo; da ida ao mercadinho do bairro para fazer qualquer compra urgente à feitura do almoço. Chapeuzinho tinha de levar doces para a vovózinha, logo, eu faria algo correlato em meio a uma realidade explicitada por minha vó, pois ela complementava esse jogo da narração com colocações do tipo: “Imagina, nos tempos de hoje, deixar meus netos saírem pela floresta sem a carteira de identidade?!?”.

As canções que minha vó trazia em sua prática de lavar e cantar – com contos de sereias, sambas que falavam sobre traições e experiências amorosas, tangos que nos faziam imaginar a presença das desejadas Terezas narradas nas músicas –, me fazem hoje pensar em como nesta época de minha maturidade eu não conseguia atribuir uma formatação para a capacidade griô<sup>20</sup> de minha vó. Para mim, tudo aquilo se cientificizava com a manutenção dos relatos para com as experiências vivas. Tudo era muito vivo. E ainda é!

Tal característica condescende-se ao não rompimento ou divisão das artes, definindo, assim, os campos que permitem as criações dos estigmas e modelos. Estas não partilham entre o que se pode considerar música e literatura, pois confere espaço para que a produção se dê no entremeio de tais estruturas, mas não se define como um ou outro. Há, nesse momento, a movimentação do que se propõe em produções por intermédio da experimentação, que, por sua vez, irá encruzilhar os mais diversos discursos, estéticas, dialéticas e difusões.

Trazendo imersões ao diverso e ao que é pertencente às dicotomias de apetibilidade social, relacionando e transformando formações opinativas e construtivas, minha vó fazia com que o campo da musicalidade agisse como aparato de relação e confluência de uma formação temente a indivisibilidade das coisas em suas potencialidades discursivas.

Um dos maiores pontos de investigação e agente dessa potência contida nas disposições entre a qualificação oral enquanto formadora subjetiva é a exploração dos lugares sem definição, a percepção expandida em sentidos diversos das recepções das artes e formações do pensamento.

---

<sup>20</sup> De acordo com as tradições africanas, os Griôs são pessoas sábias, geralmente mais velhas, que, através da contação de histórias, ensinam e passam os conhecimentos de uma família ou comunidade pela via da oralidade como base de ensino para com os mais novos.

Durante essa caminhada, principalmente nos lugares intermediados pela oralidade e escrita, percebe-se a presença da performance, pois carrega consigo processos que tangenciam o fazer cultural através do funcionalismo da memória e da fundação de articulações que posicionam os corpos construídos no mundo, de maneira político-identitária, propiciando à oralidade uma outra engrenagem de registro cultural.

Para Graciela Ravetti (2011), a performance cultural assume a sua integralidade na constituição de uma continuidade de culturalismo, ou registro através da memória coletiva. A partir dela, é possível transmitir ou reproduzir o papel de concretude documental, culturalmente interpelado ao lugar de necessidade histórico-cultural. Assim, por intermédio da oralização performática agenciada pela coletividade, tem como alavanque produtivo as engrenagens dramáticas da contação e dos cantos, alinhando-se diretamente às reconstruções subjetivas em torno das temporalidades.

A primeira condição da performance cultural é que ela é produto de um conhecimento consensual entre os membros da comunidade e se constitui como uma parcela de experiência que tem a ver com a memória coletiva, em permanente elaboração: trata-se de algo a ser preservado por indivíduos agrupados em comunidades e com consciência disso. Evidentemente, aquilo que se preserva de modo explícito acaba produzindo as subjetividades e o patrimônio imaterial do presente da comunidade, ao mesmo tempo que recompõe o passado (RAVETTI, 2011, p. 20).

Uma grande característica desta possibilidade da propiciação de um território oralizado, e que é colocada por minha vó na prática hermenêutica de suas experiências de vida, é a manutenção do documento, ou registro nos processos da oralidade permeados pelo escopo da performance. Nesta perspectiva, as obras se perpetuam entrelaçadas às alterações sócio-interacionais intervenientes às subjetividades que são essencialmente mutáveis, escopo este no qual a produção escrita não se dobra.

Talvez este seja um dos grandes argumentos que estabelecem à escrita o lugar canônico. Isto é, quando o processo cientificista europeu desconsidera a oralidade como capaz do registro cultural pela sua capacidade de mutação e reorganização, além da potência pronunciativa da palavra, na qual o que já está dito estará fadado ao intervencionismo da memória que, por si, é atemporal.

A performance cultural, como a performance art, só alcança existência quando passa pelo corpo dos participantes e dele extrai a força e as características que a singularizam, razão pela qual cada cultura exterioriza suas performances de modos muito diversos uns dos outros (RAVETTI, 2011, p. 20).

Um dos exemplos mais práticos provenientes destes processos performáticos da memória no Brasil são as cantigas de domínio público, consideradas assim justamente pela potência de sua continuidade, pois não se sabe historicamente quem as compôs, mas, a circulação popular e cultural destas canções entrelaçadas ao sujeito culturalizado em seu contexto mais prático do consumo, endossa a propagação.

Diferentemente são os cancioneiros afrodiaspóricos, nos quais seus autores também não são conhecidos em sua maioria, porém, a continuação cultural propagada pela memória é, de fato, um dos maiores atos político-culturais expressos ao panorama identitário brasileiro.

Tais construções culturais afro-brasileiras estendidas pela memória ocorrem também pelos lugares em que a afetação da performance penetra de maneira mais avassaladora em proposição discursiva e direcionada ao corpo. Podemos pensar o universo performático da oralidade como um braço apoiador da potência discursivo-cultural, pois o mesmo torna-se fruto multimodal a partir das relações diversas interpostas ao ouvinte, ao interlocutor, ao texto, à voz e até mesmo ao movimento. É ele quem permite, nas intensidades, a proclamação de si ao outro, e, desta maneira, a oralidade, por mais explícita que seja, ou mesmo pela quantidade de pessoas que a consomem, torna-se uma das formas mais íntimas de comunicação.

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela o marca (ZUMTHOR, 2000, p. 32).

Atualmente, tomamos como exemplo disso a comunicação através de aplicativos de bate-papo via smartphones. Nestas plataformas, a escrita toma o lugar principal para o contato, porém, quando é desejado se expressar de maneira “mais colocada”, ou mais explicada, as pessoas, em sua grande maioria, recorrem ao uso da ferramenta que possibilita o envio de áudio. Fazendo valer, assim, não somente a mensagem que se quer transmitir, mas a intercorrência que a performance pode afetar ao receptor – a tonalidade da voz, a velocidade da fala, o volume, a entonação da voz, as pausas de respiração etc.

Outro exemplo, desta vez pertencente ao cancionário popular brasileiro negro, é a música “Festa de candomblé”, do cantor Martinho da Vila (1983)<sup>21</sup>, que, como o nome

---

<sup>21</sup> MARTINHO DA VILA. Festa de Candomblé. Intérprete: MARTINHO DA VILA. In: **Novas Palavras**. São Paulo: BMG Brasil LTDA., 1983. 1 CD. Faixa 11.

alude, narra uma festa de candomblé, misturando cânticos e *oríkis*<sup>22</sup>. O *sample*<sup>23</sup> utilizado na canção consegue traduzir o mais próximo possível uma presentificação da letra escrita, visto que toda a engrenagem estrutural da música, por via sincrética, possibilita a reutilização em “Abre Caminho”, faixa 02 do álbum *Esú*, de Baco Exu do Blues, costurando uma nova produção em conversação discursiva e sonora.

A canção, quando performada justo ao novo enunciado proporcionado pelo rap, nos causa sensações diversas, instituindo, através da imaginação, o movimento das imagens que vão sendo narradas durante a música, dos chamados, dos pedidos de licença a Exú.

A tecnologia, também dentro dos parâmetros respaldados à oralidade, tem se dividido entre a robotização das vozes e a perda da performance vocal, sejam ela faladas ou cantadas. Existem aplicativos que, somente com a escrita, convertem as palavras postas à fala, tentando convertê-las, até mesmo para o estudo de idiomas.

Frente a isso, com grande perda de conhecimento, já que para se aprender, de fato, outra língua é preciso estar atento à pronúncia do que é dito, e do que é perdido. Enquanto performance vocal, segundo Zumthor (2000), para pensar nos perigos de desumanização feitos pelas engrenagens tecnológicas que não expõem performatividades, apoiando-se apenas na formação nos signos da escrita, deve ser levado em conta os aspectos da mediação entre a voz e a evolução tecnológica.

A diferença entre os dois aspectos da mediação (a voz se faz ouvir mas se tornou abstrata) é, sem dúvida, insuperável. Não duvido que o progresso tecnológico possa camuflá-la, fazê-la ao menos não tão sensível. Mas em sua base ela evidencia a diferença biológica entre o homem e a máquina. Podemos citar, a propósito, a história exemplar do computador, substituto eletrônico da escritura, mas que, em um dia bem próximo, vai falar (as primeiras experiências já começaram): a abstração vocal será tanto maior que já não se tratará de gravação, mas de voz fabricada (ZUMTHOR, 2000, p. 15).

---

<sup>22</sup> Os *oríkis* são dialéticas vocalizadas em canto. Aqui no Brasil, os *oríkis* estão muito presentes nas religiões de matrizes africanas afrodiáspóricas. Através de poéticas nagô-iorubás, os *oríkis* permeiam a cultura africana nos âmbitos dos cultos aos orixás e entidades ancestrais, estando presentes também aos processos narrativos populares das movimentações histórico-culturais africanas. De acordo com Antônio Risério (1996, p. 35): “O *oriki* nasce no interior da rica malha de jogos verbais, de *ludi linguae*, que se enrama no cotidiano iorubá. (...) A expansão de uma célula verbal é o fenômeno comum no mundo dos textos. Jolles fala de provérbios que se expandem até se converterem em longos poemas proverbiais. (...) Na verdade, a expressão ‘*oriki*’ designa nomes, epítetos, poemas. Cobre, portanto, de uma ponta a outra o espectro da criação oral em plano poética”.

<sup>23</sup> *Sample* é a reutilização de um discurso, áudio ou música em outra gravação. O *sample* pode ser utilizado em partes ou integralmente pela nova produção.



Atualmente, muitas das produções musicais do rap brasileiro tem utilizado em suas construções aparatos tecnológicos que, em sua própria espacialidade, introduzem a importância da performatividade e da memória. Levantamos, assim, uma prática pioneira na cena nacional a partir dos Racionais Mc's, com o álbum *Raio-X do Brasil*, de 1993.

A partir destas engrenagens, os *samples* agenciam os debates entre a cultura oral e a cultura escrita. Muitos artistas utilizam documentos em áudio em suas novas composições, sobretudo na música contemporânea negra brasileira, nas quais cânticos do candomblé e antigos áudios de manifestações culturais têm sido utilizados e entrelaçados às novas disposições performáticas que vem surgindo. A prática da voz como fomento à cultura é possibilitada e, em especial, a resistência culturalizada.

A potência imbuída aos *samples* propõe sua manifestação, acima de tudo, para guiar postulantes que viabilizem o reposicionamento discursivo que formula as possibilidades de mundo na qual os conhecimentos são fomentados. É fato que existe efemeridade nos processos coloniais, este estudo, assim como tantos outros, descortina tal proposição.

Deste modo, é preciso acolher a contemporaneidade e, a partir da mesma, deixar agir tais remotes ideológicos, levantando várias potências outras que fortaleçam a presença etérea da humanidade. Principalmente por meio do fazer cultural, pois, ao se manter a todo momento revogável, estende o respeito imposto pela dúvida e é capaz de gerar na mudança a reparação necessária para que se possa assumir ao mundo como um corpo livre e potente.

### 5.1 “AINDA BEM QUE VOVÓ SARAVOU!”

**Figura 15** - Minha vó beijando minha tia em uma das festas da família



Fonte: Acervo pessoal.

O ambiente do rap e das construções feitas por Baco Exu do Blues se resvalam em complexidades imbuídas ao tecer de uma memoração que se imputa como um fragmentado jogo de remonte. Reconfigurar põe em foco a capacidade de samplear territórios em constituição de espaços para o debate e fundação de uma irregularidade às categorizações que interveem na postura das subjetividades, levantam-se para com um intenso alargamento que podemos pensar como citações de vivências.

Pensando nelas, nessas citações que nos protegem enquanto ciência familiar, aporte emocional e acompanhamentos subconscientes, construídas pelas vozes que nos sussurram durante todo o dia, eu peço a benção de minha vó para contar como ela me saravou<sup>24</sup>.

Em casa, eu sempre estive exposto aos *medleys*, que são aquelas músicas nas quais os cantores compactam duas, três ou mais canções numa só gravação. O mais engraçado é que essas músicas, sempre repetidas por minha vó, ecoavam de maneira não referenciada, em termos discursivos ou estéticos das melodias. Às vezes, estavam ali apenas por serem grandes sucessos.

Apesar de minha avó preferir a nomenclatura “Pot-pourri” ao “medley”, sempre que tinha a oportunidade de fazer críticas ao que estava sendo progredido ali, em termos de relação de uma música com a outra, a ideia era ferrenha: “Como assim? Essa música não tem nada a ver com a outra!”, dizia minha vó.

Assim que conheci o trabalho de Baco Exu do Blues, fiquei em êxtase. Me surpreendi pelo tanto de referências trazidas naquelas canções que, a cada escuta, me faziam desenvolver uma audição mais atenta. Uma das minhas reações, em primeiro ou segundo plano, era sempre mostrar minhas descobertas sonoras para minha vó, mas com Baco foi um pouco diferente, pois eu me preocupava em como ela lidaria com os palavrões contidos nas músicas, sempre problemáticos para ela.

Esquivo a esta escuta mais contemporânea, de uma música mais tecnológica, como novas abordagens sonoras, batidas e discursos, estava eu colocando CDs com valsas vienenses para minha vó. As longas canções sempre vinham recheadas de suspiros e

---

<sup>24</sup> A palavra “saravar”, para as religiões de matrizes africanas no Brasil, em específico para a umbanda e o candomblé, pode expressar os pedidos de bençãos, proteção e saudações nas práticas de fé voltadas aos orixás e entidades ancestrais cultuadas nas religiões citadas. No contexto proposto, levo em conta a significação atribuída na música “Corpo fechado”, da cantora Alcione, de 2005, na perspectiva de um preparo, benção e aviamento. Segue o trecho: “Ainda bem que vovó saravô/ Ainda bem que vovó saravô/ Minha vó é show de bola/ Aprendeu lá em Angola/ Encontrou meu corpo aberto e fechou” (ALCIONE, 2005, Corpo Fechado).

pedidos: “Aumente aí mais um pouquinho”. Os arpejos e pontos altos das melodias ecoavam como os sonhos, os sabores de apreciação e o prazer de ouvi-las acompanhadas.

Minha vó gostava de ouvir seus CDs no aparelho de som que cabia três discos de vez, justamente para não ser incomodada entre uma troca e outra. O volume tinha que ser alto, principalmente se a melancolia do dia combinava com as canções que eu propunha para a escuta. Assim, fui percebendo quais eram os dias propensos à Alcione ou ao grupo Fundo de Quintal; era uma questão crucial para deixar o momento leve.

O mais engraçado, e é o que me fez trazer essa questão como reflexão, é a capacidade que minha vó tinha de relacionar uma canção à outra. Era incrível como ela relacionava uma valsa a um samba, ou como uma única música lembrava mais três, sempre bem cadenciadas, tanto por discurso quanto pela melodia. Nesse fluxo, eu fui desenvolvendo um pouco disso, como numa experienciação que, durante muitas tardes, me envolveu. Era como ter aulas sobre música brasileira em casa mesmo.

Hoje me dou conta de que estive em volta de um baobá em formato griô. Uma figura que me colocava em manutenção para com um processo educacional vigente ao experimentalismo, já que se gostava pouco de pular as músicas menos queridas dos CDs. Dessa maneira, ao analisar a capacidade de samplear de Baco, me lembrei da capacidade de saravar que minha vó tinha.

Quando Baco Exú do Blues monta um território sonoro interpretativo em colocações fonográficas e em provocações discursivas, eu me lembro de minha vó salientando as versões de músicas e como elas teciam uma empregabilidade sentimental a cada canto e temporalidade. Era interessante ouvi-la analisar como eram pensadas as possibilidades para se cantar, tocar, e como ela gostava. Ela era pura compenetração.

Desta maneira, a maioria dos *samples* utilizados por Baco Exu do Blues estão imputados por meio deste território, de uma memória parecida com as intervenções que minha vó fazia, contribuindo para com as narrativas que instituem por intermédio de suas obras interjeições de si para com a historicidade de suas realidades. Um horizonte de referências levando em conta o local de produção e enunciação, tendo, assim como apontado por Kilomba (2019), um lugar de poder, mas em processo de reconfiguração.

Quando acadêmicas/os brancas/os afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles também escrevem de um lugar específico que, naturalmente, não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante. É um lugar de poder (KILOMBA, 2019, p. 58).

Assim, as poéticas de Baco Exu do Blues elucidam a extensão de perspectivas produtivas em lócus, trazendo pontos interseccionais sobre os aspectos e as movimentações culturais atribuídas a cada estilo de suas canções ou memorações feitas por meio de samples. Levantamos, portanto, a possibilidade de considerar um trânsito entre as permeações discursivas, estéticas e os seus efeitos.

Desta maneira, podemos considerar a coabitação produtiva dos sujeitos subalternizados, os quais, interpelados e sem uma categorização, conseguem intervir nos espaços e se instaurar, por esta via, como território. A possibilidade do remonte de uma comunidade é levantada através dos processos de produção elencados pelo uso dos *samples* como agentes de memoração, sendo produzidos por meio da reimaginação e da reconstrução de um estamento alçado por grupos em resistência cultural.

Tendo como aporte o contexto musical brasileiro, podemos considerar as produções de Baco Exu do Blues a partir da regência de memorações voltadas ao território identitário negro por meio do samba, da religiosidade, de discursos e estilos fonográficos expressos pelas sonoridades, por oríkì's e historicidades. Estendendo, portanto, as circularidades temporais e discursivas difundidas pela coabitação dos gêneros musicais em circulação e suas afetações que, de fato, acionam movimentações nas temporalidades.

Em razão de tal processo, há a possibilidade de atuar como produção de conhecimentos sob o ponto de vista espiralar, em contraponto as referencialidades atuantes na sociedade como ordens preestabelecidas, a partir de um contínuo processo de edificação por meio das noções de tempo. Como cita Leda Maria Martins (2021, p. 83): “Todo processo pendular entre a tradição e sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro”.

Tais obras evocam a possibilidade Sankofa<sup>25</sup> para com os processos de reorganização literária, dando espaço às literaturas expandidas. Não somente a exploração ancestral, mas também ao reposicionamento considerado pelo afrofuturismo, como

---

<sup>25</sup> Sankofa é um dos ideogramas africanos pertencentes a um sistema de códigos conhecido como Adinkra. “Willis (1998) define os Adinkra como: Adinkra refletem os costumes e valores tradicionais específicos, conceitos filosóficos, códigos de conduta e as normas sociais do povo Akan. Eles são uma expressão da visão de mundo Akan. Os símbolos de Adinkra têm significados em várias camadas e níveis de interpretação. Estes símbolos Akan são carimbados em panos de cores variadas e simbolizam parábolas, aforismos, provérbios, ditos populares, eventos históricos, penteados, traços do comportamento animal ou formas de objetos inanimados ou feitos pelo homem” (CARMO, 2016, p. 52). Deste modo, o Sankofa, segundo Carmo (2016, p. 75) significa “‘Voltar para buscá-la’. Símbolo da importância da aprendizagem com o passado. Sankofa é um lembrete constante de que a experiência passada deve ser um guia para o futuro. Aprenda com ou construir sobre o passado”.

colocado por Womack (2013, p. 9), por meio de uma estética condescendente ao enunciado por Kilomba (2019) na possibilidade de autocontrole narrativo e cultural.

“Neste espaço crítico, ‘podemos imaginar perguntas que não poderiam ter sido imaginadas antes; podemos fazer perguntas que talvez não fossem feitas antes’ (...), perguntas que desafiam a autoridade colonial do centro e os discursos hegemônicos dentro dele” (KILOMBA, 2019, p. 68).

Pensando nisto, num lugar de elegibilidade pertinente às movimentações temporais, atribuo esse processo da construção de uma palpabilidade instrumentada pela música, por meio dos samples nas produções de Baco Exu do Blues, como uma extensão contemporânea e tecnológica do que minha vó perpetuava em casa enquanto promulgadora de memorações afrodiáspóricas através de uma educação racial que, por muitas vezes, foi contida de maneira inconsciente.

Tomo como exemplo a escuta das músicas do Ilê Aiyê, que desde sempre estiveram presentes em minha casa para além do ritmo, mas também pelos significados dos toques, *orikís* e pronúncias. Deste modo, na canção *Intro*, de Baco Exu do Blues, consigo captar práticas bem parecidas com as cultivadas por minha vó em seus ensinamentos exploratórios. Pois, nesta canção, Baco sampleia uma música também introdutória, do álbum *Obaluayê*, de 1957, da Orquestra Afro-Brasileira. Intitulada “Apresentação de Paulo Roberto”, a música inicia com uma sonoridade originária aos ritmos e gêneros musicais da MPB. A canção sampleia o seguinte trecho:

Este ritmo binário, que é o alicerce principal de quase todos os ritmos da canção popular do Brasil, veio importado de longe, das placas ardentes da África, onde o sol queimou a pele dos homens até carbonizá-la em negro. O compasso, tão simples que reproduz em tom grave as batidas do próprio coração, atravessou o Atlântico sob a bandeira dos navios negreiros, servindo para marcar o andamento de melopeias que vinham dos porões em vozes gemidas e magoadas... (ORQUESTRA AFRO-BRASILEIRA, 1957, *Obaluayê*).

Com isso, temos um recorte a ser utilizado como movente de uma desestrutura do discurso cientificizado contido na apresentação do álbum, na introdução da música, através da narração colocada pelo repórter Paulo Roberto. Tal narração propõe uma espécie de descrição da origem de uma musicalidade afro-brasileira a partir do percurso escravocrata colonial regido pela violência e pelo massacre. Porém, embrenhado a um processo de constituição cientificista moderna, a narração torna-se uma espécie de

subjugação do povo negro. Nos versos seguintes da música introdutória da Orquestra Afro-Brasileira podemos observar tal discurso:

Mas o homem é um animal que se habitua. O negro africano escravizado teve seus dias de folga, seus momentos de festa, e também seus amores, que começavam no galanteio das danças. Macho e fêmea escravizados se libertavam no amor. E para festejar essa primavera de emoções, outros instrumentos de percussão entravam em cena iluminando o andamento das cantigas para dança. Está batendo o coração soturno do mais grave dos atabaques: o rumpi. Fazendo bordaduras acessórias, juntam-se a ele os tons mais agudos dos atabaques menores: o lé e o rum. O som metálico e suave do fio distendido é do urucungo, que ornamenta o conjunto fazendo ritmo sincopado. E vem o adjá, uma espécie de cincerro, ajudando na marcação do tempo fraco. O tempo forte vai ser preenchido por outro som metálico, o do gonguê. O agogô são duas campanas cujas batidas marcam o passo dos bailados. E vem num grave gemido, que se alonga pelos tempos do compasso, a voz da angona-puíta, avó africana de voz grossa da jovem cuíca das escolas de samba. Os últimos detalhes dessa renda de ritmos são realizados pela cabaça de contas, o afoxé, e pelo ganzá, grande chocalho de tubo metálico. Nessa altura, o maestro Abigail Moura mergulha em espírito nos passados das senzalas. E traz no abismo dos tempos, as angústias e alegrias do negro escravo que ajudou, no trabalho e na cantiga, a libertar esse Brasil de hoje e de sempre (ORQUESTRA AFRO-BRASILEIRA, 1957, Obaluayê).

Neste sentido, há um processo de desumanização do povo negro escravizado, visto que, mesmo localizado em prol da criação musical afrodiáspórica, encaixota a produção pelos termos discursivos culturalmente empregados na sociedade. Essa questão me lembra muito o que minha avó nos contava sobre o carnaval. Mesmo que não fosse proibida a presença do sujeito negro nas ruas, por via de leis, em meados dos anos 80 e início dos anos 90, houve um contingenciamento da corporatura desses sujeitos nas ruas, feito pelo processo de elegibilidade para sair em blocos etc.

Dessa maneira, minha vó apontava para outras questões que contrapunham esses processos, e um dos maiores exemplos era o bloco Ilê Aiyê, pois ouvíamos sempre em casa, acompanhando os ensinamentos históricos que o grupo colocava. Por essa mesma trajetória, Baco desloca, através do sample, uma contracorrente narrativa ao exposto ali, colocando em sua canção concepções outras, como podemos acompanhar no seguinte trecho:

Somos argila do divino mangue/ Suor e sangue/ Carne e agonia/ Sangue quente, noite fria/ A matéria é escrava do ser livre/ A questão não é se estamos vivos/ É quem vive/ Capitães de areia não sentem medo de nada/ E essa altura do enredo/ A Asa Branca dança no lago do Cisne Negro/ Pretos de terno sem ser no emprego/ Meus pretos de terno em festas que não sejam enterros/ Meu fim é doloso/ Jovem preso num espírito idoso/ Medroso, me jogo no mar/ Aquário de Iemanjá/ O sol nasce no Rio Vermelho/ Me olho no espelho embriagado/ De volta ao centro/ A poesia habita o trago/ Observo o estrago do

silêncio/ A boêmia em seu maldito vício/ Parei no precipício do último maço/  
Último abraço/ Minha imaginação, meu asilo/ Sabendo que melhor que sentir  
o beijo/ É a sensação antes de senti-lo/ Senti Exu/ Virei Exu/ Esse é o universo  
no seu último cochilo (BACO EXU DO BLUES, 2017, Intro).

Desta maneira, também podemos elencar levantar por meio das produções de Baco Exu do Blues alguns apontamentos expostos por Weheliye (2005) na necessidade de reconfiguração cultural, possível pela valorização das literaturas orais urbanas transcontinentais nas práticas de narração de si mesmo a partir da experiência marginal em rede. Portanto, é como se a temporalidade fizesse parte de uma inversão prática territorial dos alicerces que torneiam a produção e a concepção de uma música primordialmente diaspórica.

Ao tornar possível que audiências díspares numa variedade de lugares consumissem música negra, as tecnologias sonoras asseguraram que chamadas e respostas locais diferissem de acordo com as coordenadas espaço-temporais, facilitando a emergência e reconfiguração de numerosas práticas culturais (WEHELIYE, 2005, p. 21).

Pensando neste universo em alargamento por meio de movimentações temporais que permitem a escuta das vozes de minha vó e de Baco Exu do Blues, começo a investigar esse espaço que relaciona o tempo e a possibilidade afirmativa de presentificar minha jornada através de um discurso em movimento. É como samplear minha vó em Baco Exu do Blues e, de fato, tecer uma estética a partir de suas memorações.

Pensando na proposição de um ambiente que transcenda as irregularidades de narrativas lineares, vejo os *samples*, neste contexto, como uma possibilidade afrofuturista do que bell hooks (2019b, p. 179) expõe como uma estética da negritude, colocando que “a estética aqui é mais do que uma filosofia ou teoria da arte e da beleza; é uma maneira de habitar o espaço, um lugar específico, uma maneira de olhar e de se tornar. A estética não é orgânica”.

A presentificação do ancestral para com a movimentação temporal de uma contemporaneidade que preenche os territórios afetivos em colocações político-culturais através do manuseamento de *samples* estende para a produção negra uma irredutibilidade de uma escrita de si. Comprometendo os processos descolonizatórios de maneira prática por meio de uma incorporação de questionamentos acumulativos.

Os artistas negros preocupados em produzir um trabalho que incorpore e reflita uma política libertadora sabem que a intervenção crítica e o questionamento

das estruturas repressivas e dominantes existentes são parte importante de qualquer processo de descolonização (hooks, 2019b, p. 188).

Nesta questão, me ocorre acerca da localização das vozes em atravessamento ao proposto hoje, na temporalidade presentificada, pensando na convenção de uma espiritualidade proposta por hooks (2019b) em construção de uma estética promovida pela comunhão imbuída por comportamentos que embarreiram a reprodução de uma violência antiestética.

Sempre lembro com afínco dos estranhamentos sonoros que tive inicialmente ao acessar as músicas do Ilê, pois estava acostumado com as melodias ocidentalizadas, perpetradas por uma estética burguesa promovida pelo eurocentrismo e efetivadas pela arte-educação que fora ferrenha ao defender, já nas escolas, quais eram as músicas belas.

O meu maior estranhamento foi, depois de acessar e gostar bastante das músicas e batidas do bloco carnavalesco, não ouvi-las nas escolas por onde passei. Havia uma antiestética agindo em favor de um compromisso com a precariedade de corpos como o meu. Por outro lado, minha vó não debatia, não dizia qual era a canção mais bela. Aprendi a escutar as mais belas valsas e os mais belos afoxés sem conflitos de interesse.

Os sons que eu escutava na casa da minha vó me ensinaram a entender um processo estético que vai muito além de uma rítmica, pois impera pelos discursos. E foi isso o que me chamou a atenção no trabalho de Baco Exu do Blues, porque, assim como minha vó, não rejeitava sequer um acorde. Por isso, minha vó me saravou, e sigo sampleando-a, assim como Baco Exu do Blues propõe suas movimentações com os *samples*. É por meio de uma memorização insurgente de afetações que, ao final das escutas das canções, estas se tornam santuários e espaços de memória em favor de insurreições que nos acompanham por toda a vida.

Portanto, acredito nos espaços que os *samples* promovem como processo guia de uma intervenção a violência antiestética para com as produções orais afro-brasileiras e afrodiáspóricas que resvalam diretamente na não elegibilidade, ou na parcialidade deferida a tais obras. Pensar uma literatura negra no Brasil sem considerações acerca das produções orais elege silêncios e lacunas aos processos de constituição literária cultural.

Neste escopo, o rap reafirma a sua integralidade literária, não como uma ferramenta de produção, mas como um campo de fomento e intelectualidade negra – me refiro por campo rap-literário, e me recuso a considerá-lo por rap como literatura. Com tal colocação, espero que o rap proporcione o que minha vó me ofereceu enquanto



exploração de uma memoração constituinte ao meu processo identitário, para que ele possa saravar, como ela me saravou!

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acompanhando a trajetória do que proponho nesta dissertação, enquanto processo evolutivo de um discurso embasado em minhas experiências, observo a magnitude que a atuação afrodiáspórica empenha através das artes pela sua destreza em compor ambientes saudáveis que tornam mais palpáveis a vida. Frente a isso, comprometer-se com a manutenção de hermenêuticas condescendentes às propostas das lógicas apresentadas nesta escrita comprometem a ação do colonialismo a partir de rasuras e abalos.

Pensar o ambiente cotidiano através do que promulga a arte em movimentação crítica de uma sociedade operada por discursos excludentes mantém longeva as propriedades que presumem retomadas e ações de reencontro para com uma possibilidade esquiva a qualquer projeto que proponha um autoritarismo crônico, tanto em vias politizadas quanto discursivas.

Baco Exu do Blues, enquanto corpo negro intelectual, propõe espaços para que possamos nos colocar em mesma esfera crítica, entendendo a regularidade de uma manutenção à vida vigente na irregularidade das linhas comportamentais expressas pelas ordens discursivas de poderio sociais. Com isto, podemos acessar novas possibilidades de reação, comportamento, impugnação e deslocamentos para contrapor o que, enquanto corpos negros no Brasil, nos extermina e subjuga. Não somente através das violências nas periferias e cortes na educação pública, mas também no ensino do olhar e das percepções sobre nós mesmos enquanto identidades.

Em sua abrangência, esta pesquisa propõe um encontro com o que bell hooks (2019a) expõe enquanto olhares negros numa sociedade racista, para que, através da atitude de amar a negritude, possamos esquadrihar uma nova realidade. Esta realidade, por sua vez, só se faz possível pela corrente de uma coletividade pertinente ao afeto como revolução e ao autoamor.

Apenas mudando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos. Neste processo, buscamos criar um mundo onde todos possam olhar para a negritude e para as pessoas negras com novos olhares (hooks, 2019a, p. 39).

Frente a tal questão, esta pesquisa, a partir das movimentações artísticas do cantor baiano Baco Exu do Blues, promove o exercício do olhar enquanto espaço desenvolvimentista de práticas cotidianas pertinentes a um convívio cosmopolita,

pautado, portanto, em experiências periféricas nas quais relaciono com as colocações discursivas levantadas pelo cantor.

As micropolíticas da pirraça são formuladas através da exploração subjetiva de um traço comportamental insurgente, a pirraça. Em primazia pertinente ao ambiente infanto-juvenil enquanto devir, a partir da capacidade infante em regular-se frente às vontades que compõem as identidades, é possível elucidar as proposições socio-artísticas elencadas nas canções de Baco Exu do Blues, tornando-as praticáveis.

Tais práticas se dão em uma esfera cotidiana alargada pela percepção de que as vontades alicerceiam nas subjetividades enquanto expostas aos processos de construção identitárias histórico-culturais. Por meio dos estereótipos e discursos de poder socialmente perpetrados pelas instituições que nos rodeiam, fomentamos signos sociais marginalizados.

Em estruturação de tal escrita, perpetrada através do ensaio e escritas de si, propus quatro instâncias para o debate destas questões acerca das movimentações artísticas de Baco Exu do Blues, sendo três delas em vista de elencar os flagras da ação de micropolíticas da pirraça – flagras vislumbrados pelas características vigentes aos termos que formam o nome artístico do cantor.

Primeiramente, através do ambiente infantil, são formuladas as propriedades que levantam as “micropolíticas da pirraça” predispostas pelas afetações que nos compõem enquanto indivíduos a partir das vontades e da promulgação de um devir-criança. Este que impunha a constituição das identidades em suas concepções subjetivas, a capacidade de pirraçar os sistemas de poder, rasurando a obviedade das imagens de controle, como exposto por Patricia Hill Collins (2016).

Em seguida, a ação da micropolítica da pirraça é proposta através da transgressão comportamental que se coloca em organização de um “eu-pólis”, o qual se constitui na irredutibilidade de si mesmo para com as estruturas sociais que imperam os controles das subjetividades, tomando como referência o período da adolescência.

Ademais, as observações acerca da obra artística de Baco Exu do Blues são expandidas através das produções fotográficas atribuídas às canções, elencando aos discursos construções imagéticas que contrapõem o senso estético colonial e as narrativas que perpetram a subalternização do corpo negro por meio dos diversos signos cooperados na sociedade.

E, por fim, ocorre um debate acerca do trajeto empenhado pela literatura oral, viabilizada por deslocamentos que possam rasurar as concepções por meio do arquivo

enquanto agente de documentação cultural perpetrada pela escrita, a fim de construir intervenções através dos espaços da memória. Nesse interim, os espaços de memoração pertinentes ao uso dos *samples* como instrumento de uma estética negra promovida pelo ambiente musical, levantado através das memórias e ensinamentos de minha vó, são elencados.

## REFERÊNCIAS

ABERASTURY, Arminda; KNOBEL, Maurício. **Adolescência normal**: um enfoque psicanalítico. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O Reino e a Glória**: uma genealogia teológica da economia e do governo. São Paulo: Boitempo, 2011.

ALVES, Gabriel. R. S. **Encruzilhando potências e modos de existência**: Baco Exu do Blues e a pirraça. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Letras - Português e Inglês) – Centro Universitário Jorge Amado, Salvador, 2020.

ALVES, Gabriel. R. S. Cara de ladrão: Um breve ensaio sobre desarticulações ao colonialismo a partir do conto “As teorias do Dr. Caruru” de Lima Barreto. **Manuscrita: Revista de Crítica Genética**, n. 47, p. 195-202, 2022. DOI: [10.11606/issn.2596-2477.i47p195-202](https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i47p195-202).

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. 92. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1988.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: O herói sem nenhum caráter. São Paulo: Editora Cupolo, 1928.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991

AZEVEDO, Aluísio de. **O Cortiço**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BACO Exu do Blues. **Esú**. Salvador: 999, 2017. 1 CD (32min).

BACO Exu do Blues. **Bluesman**. Salvador: 999, 2018. 1 CD (30min).

BARRETO, Bruno Máriston Passos. **Facção Falada**: Escrivências de Masculinidades negras soteropolitanas em Baco Exu do Blues. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022).

BARRETO, Lima. As teorias de Dr. Caruru. In: SCHWARCZ, L. M (org.). **Contos completos de Lima Barreto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOLLAS, Christopher. **A sombra do objeto**: Psicanálise do conhecido não pensado. Rio de Janeiro: Imago 1992.

BUTLER, Judith. **Relatar a Si Mesmo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Vida Precária**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. **História da África nos anos iniciais do ensino fundamental: os Adinkra**. Salvador: Artegraf, 2016.

CARRASCOSA, Denise. Crítica performativa: nem se incomode... é só brincadeira de ères. **Fólio – Revista de Letras**, Vitória da Conquista, v. 10, n. 2, p. 73-86, 2018.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016. DOI: [10.1590/S0102-69922016000100006](https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100006)

DALCASTAGNÈ, Regina. O lugar da fala. In: **Literatura brasileira contemporânea: um território conquistado**. Vinhedo: Horizonte, 2012. p. 17-48.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. IV. São Paulo: Editora 34, 1997a.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Kafka - Por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1997b.

EVARISTO, Conceição. **Poemas de recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FRANCHETTI, Paulo. Poesia contemporânea e crítica de poesia. **Revista Contexto**, São Paulo, n.1, p. 94-112, 2013.

FREITAS, Henrique. Pilhagem epistêmica. In: MATOS, Doris Cristina Vicenteda Silva; SOUSA, Cristiane Maria Campelo Lopes Landulfo (OrgS.). **Suleando conceitos e linguagens: decolonialidades epistemologias outras**. Campinas, SP : Pontes Editores, 2022. p. 305-312.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2006. 432 p.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado – Rio de Janeiro: Edições Graal. 1979.

GUATTARI, Félix. **O inconsciente maquínico**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1988.

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.24, p. 68-75, 1996.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. DOI: [10.29146/eco-pos.v23i3.27640](https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640)

hooks, bell. Olhares negros: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019a.

hooks, bell. Anseios: raça, gênero e políticas públicas. Tradução Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019b.

JÓDAR, Francisco; GÓMEZ, Lucía. Devir-Criança: experimentar e explorar outra educação. **Educação e Realidade**, Porto Alegre (RS), v. 27, n. 2, p. 31-45, 2002.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

MACA, Nelson. **Manifestação da Literatura Divergente ou Manifesto Encruzilhador de Caminhos**. Rio de Janeiro: Universidade das. Quebradas, 2012.

MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, v. 26, p. 63-81, 2003. DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148511881>

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo tela. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARX, Karl. A Mercadoria. In: **O capital**: Crítica da economia política. 3. ed. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 41-93.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007.

OLIVEIRA, Juliane Ferraz. Bluesman – Baco Exu Do Blues: pela criação de novas narrativas possíveis para o sujeito negro. **Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaios**, n. 35, p. 4-24, 2019.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.

ORQUESTRA AFRO-SINFÔNICA. Obaluayê. In: **Orquestra Afro-Brasileira**. 1957. 1 CD. Faixa 09.

PEDROSA, Celia et al. (orgs.). **Indicionário do Contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”. **Concreta**, v. 4, p. 77-87, 2014.

PLATÃO. **A República**. Tradução Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAVETTI, Graciela. **Nem pedra na pedra, nem ar no ar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RISÉRIO, Antonio. **Oriki orixá**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável: ensaios depois do fim**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2021.

SANTOS, Camila Ramos dos; ROCHA, MarluCIA Mendes da. O discurso de Baco Exu do Blues acerca da corporalidade negra: Da paródia à censura de estereótipos racistas. **Letras de Hoje**, v. 57, n. 1, p. e43479, 2022. DOI: [10.15448/1984-7726.2022.1.43479](https://doi.org/10.15448/1984-7726.2022.1.43479).

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix/USP, 1969.

SILVA, Jorge Augusto. **Contemporaneidades periféricas**. Salvador: Editora Segundo Selo, 2018.

SILVA, Jorge Augusto. Anotações esparsas sobre literatura e método: o exemplo de Lima Barreto. In: SOUZA, Ana Lúcia et al. **Rasuras epistêmicas das (est) éticas negras contemporâneas**. Salvador: Edição Organismo e Grupo Rasuras, 2020. p. 125-134.

SILVA, Maria Alice da. **Salvador-Roma Negra: cidade diaspórica**. In: X Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros, 2018, Uberlândia.

SODRÉ, Muniz. Genealogia do conceito. In: **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: D&A, 2005. p. 11-71

SOUZA, Florentina da Silva. Literatura e História: saberes em diálogo. **Cadernos Imbondeiro**, v. 4, p. 15-28, 2015.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som. As transformações do rap no Brasil**. São Paulo, Claro Enigma, 2015.

WILLIS, Bruce W. **The Adinkra Dictionary: A visual Primer on the language of Adinkra**. Washington, DC: Pyramid Complex, 1998.

WOMACK, Ytasha L. **Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture**. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.





*Universidade Federal da Bahia*

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA  
(PPGLITCULT)**

**ATA Nº 10**

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA (PPGLITCULT), realizada em 04/07/2023 para procedimento de defesa da Dissertação de MESTRADO EM LITERATURA E CULTURA no. 10, área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, do(a) candidato(a) GABRIEL REIS SANTOS ALVES, de matrícula 2021125790, intitulada Sampleando Micropolíticas da Pirraça em Baco Exu do Blues. Às 09:00 do citado dia, Sala de Defesas do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Prof<sup>a</sup>. Dra. CARLA DAMEANE PEREIRA DE SOUZA que apresentou os outros membros da banca: Prof<sup>a</sup>. Dra. LIVIA MARIA NATALIA DE SOUZA SANTOS, Prof. Dr. MOISÉS OLIVEIRA ALVES e Prof. Dr. ELIZEU CLEMENTINO DE SOUZA. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo(a) candidato(a), tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

**Dr. MOISÉS OLIVEIRA ALVES**

Examinador Externo à Instituição

**Dr. ELIZEU CLEMENTINO DE SOUZA**

Examinador Externo à Instituição

**Dra. LIVIA MARIA NATALIA DE SOUZA SANTOS, UFBA**

Examinadora Interna

**Dra. CARLA DAMEANE PEREIRA DE SOUZA, UFBA**

Presidente

**GABRIEL REIS SANTOS ALVES**

Mestrando(a)



*Universidade Federal da Bahia*

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA  
(PPGLITCULT)**

**FOLHA DE CORREÇÕES**

**ATA Nº 10**

**Autor(a): GABRIEL REIS SANTOS ALVES**

**Título: Sampleando Micropolíticas da Pirraça em Baco Exu do Blues**

**Banca examinadora:**

Prof(a). MOISÉS OLIVEIRA ALVES Examinador Externo à Instituição

Prof(a). ELIZEU CLEMENTINO DE SOUZA Examinador Externo à Instituição

Prof(a). LIVIA MARIA NATALIA DE SOUZA SANTOS Examinadora Interna

Prof(a). CARLA DAMEANE PEREIRA DE SOUZA Presidente

---

Os itens abaixo deverão ser modificados, conforme sugestão da banca

1. [ ] INTRODUÇÃO
2. [ ] REVISÃO BIBLIOGRÁFICA
3. [ ] METODOLOGIA
4. [ ] RESULTADOS OBTIDOS
5. [ ] CONCLUSÕES

**COMENTÁRIOS GERAIS:**

---

Declaro, para fins de homologação, que as modificações, sugeridas pela banca examinadora, acima mencionada, foram cumpridas integralmente.

**Prof(a). CARLA DAMEANE PEREIRA DE SOUZA**

Orientador(a)