

EXU COMO
TRICKSTER:
TRESVALORAÇÃO
DOS JUÍZOS
MORAIS NO
RAP DE BACO
EXU DO BLUES

[ARTIGO]

Hector Rodrigues Feltrin
Universidade Federal de Ouro Preto

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

A partir da problematização acerca das origens dos juízos morais e suas implicações na realidade social, veremos como os paradigmas ético-políticos determinam o *modus operandi* da cultura hegemônica. Esta, por sua vez, subsidia certa ideologia em desfavor de outros grupos étnico-raciais por meio da subalternização e da marginalização, sobretudo no que diz respeito à identidade, à memória e às tradições afrodescendentes. Tomaremos como exemplo a figura do orixá Exu e do gênero musical rap no intuito de evidenciarmos como o artista Diogo Moncorvo compreende a cultura afro-brasileira a partir da música, utilizando-a como instrumento para tresvalorar as opressões ocidentais. A estética do rapper no disco *Esú* (2017) evidencia identidades bastante heterogêneas e pulsantes, tendo em vista sua articulação com a cultura midiática e sua produção de sentidos na realidade.

Palavras-chave: Juízos Morais. Identidade. Exu. *Trickster*. Rap.

From the discussion about the origins of moral judgments and their implications in social reality, we will see how the ethical-political paradigms determine the *modus operandi* of hegemonic culture. Such culture is the basis of a certain ideology to the detriment of other ethnic-racial groups through their subordination and marginalization, especially with regard to Afro-descendant identity, memory traditions. We will take the figure of the Orisha Exu and the rap music genre to show how the artist Diogo Moncorvo understands Afro-Brazilian culture from music, using it as a tool to overcome Western oppressions. The rapper's aesthetic in the album *Esú* (2017) shows very heterogeneous and pulsating identities, considering its articulation with media culture and its production of meanings in reality.

Keywords: Moral Judgments. Identity. Exu. *Trickster*. Rap Music.

A partir de la problematización sobre los orígenes de los juicios morales y sus implicaciones en la realidad social, veremos cómo los paradigmas ético-políticos determinan el *modus operandi* de la cultura hegemónica. Esto, a su vez, subsidia una cierta ideología en detrimento de otros grupos étnico-raciales a través de la subalternización y la marginación, especialmente respecto a la identidad, la memoria y las tradiciones afrodescendientes. Tomaremos como ejemplo la figura del Orisha Exu y el género de la música rap para mostrar cómo el artista Diogo Moncorvo entiende la cultura afrobrasileña desde la música, utilizándola como una herramienta para sobreestimar las opresiones occidentales. La estética del rapero en el álbum *Esú* (2017) muestra identidades muy heterogéneas y pulsantes, considerando su articulación con la cultura de los medios y su producción de significados en la realidad.

Palabras clave: Juicios Morales. Identidad. Exu. *Tramposo*. Rap.

Foi preciso, de certo modo, revestirem-se de características do catolicismo para se articularem, situação que evidencia o sincretismo religioso e suas ambiguidades. Indo de encontro a esse raciocínio, o sociólogo e professor Reginaldo Prandi (2005, p. 67) destaca:

O candomblé formou-se e transformou-se no contexto social e cultural católico do Brasil no século XIX. Firmou-se como religião subalterna e tributária do catolicismo, do qual ainda hoje tem grande dificuldade de se libertar para se constituir como religião autônoma.

Consequentemente, a aculturação é um aspecto relevante nas ressignificações ritualísticas e demais difusões entre as religiões afrodescendentes, uma vez que “os cultos de espíritos ganharam, evidentemente, feições locais dependentes de tradições míticas ali enraizadas, podendo essas ser mais acentuadamente indígenas ou de caráter mais marcado pelo universo cultural da escravidão” (Ibidem, p. 126).

Em vista disso, a diversidade cultural afro-brasileira é incontável e passou a incorporar características peculiares alicerçadas ao contexto histórico e sua articulação com variadas comunidades, trazendo para seus panteões caboclos de outras identidades étnicas, revelando que, “Sob a ideia-chave de diáspora, nós poderemos ver não a ‘raça’, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (GILROY, 1993, p. 25). Ancorados na perspectiva de Gilroy, iremos perscrutar as diferenças sociais e culturais para compreendermos melhor

essa articulação e seus desentendimentos de classe, gênero, religião, cultura e política, pois consideraremos a “raça” de acordo com Gilroy: enxergando-a não somente pelo ponto de vista biogenético, mas principalmente pela orientação político-social e suas diretrizes. A ideia é refletir sobre como a contracultura contribui com as transformações sociais e tenta se desprender da imposição do pensamento ocidental.

Tensões e ressentimentos como ações de resistência e presentificação

Ao passo de todas as violências perpetuadas com o decorrer da história, uma hora ou outra haveria de emergir um espaço de tensões e ressentimentos por parte dos sujeitos subalternizados, fato que, para Nietzsche, fez o “mediocre” enxergar-se “como apogeu e meta [...] ao menos capaz de vida, ao menos afirmador de vida” (NIETZSCHE, 2009, p. 21). Quer dizer, o sujeito “mediocre” passou a reconhecer sua vida como um anseio pelo devir deleuziano.

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 55).

O devir é o ímpeto para a mudança, um movimento que transita pela desterritorialização, deslocando-se na mesma cadência

dos rizomas que se espalham num movimento (in)constante que, até mesmo em sua latência, parece-nos empreender certa ação que percorre caminhos entre os tropeços e o mal-estar, assim como esses percalços também revelam uma força e uma reviravolta que emana certa afirmação de vida, sendo como Deleuze e Guattari (Ibidem) afirmaram, “o devir é o processo do desejo”. O desejo é então um dos fios condutores para que a vida se presentifique com as condições que os sujeitos têm à sua disposição, reagindo por meio desses tensionamentos.

A reação desses sujeitos subalternos, à margem da sociedade, surge também por meio da contracultura. Se analisarmos, a título de exemplo, todo o percurso histórico do samba e do movimento hip-hop, notaremos que ambas as manifestações culturais foram perseguidas por um longo período pela cultura hegemônica, até conseguirem se “legitimar”. No cenário atual podemos ilustrar essas perseguições acontecendo com os eventos de baile funk nas periferias, principalmente nos morros cariocas. Dessa forma, veremos como a música exerce um papel fundamental para pensarmos na cultura, na identidade e na memória dos grupos constrangidos no Brasil, e como ela também pode ser o veículo para uma crítica social, visto que esboça uma tônica estético-política.

O rap: entre estética e política

O músico brasileiro José Miguel Wisnik, em *O som e sentido: uma outra história das músicas*, mostra a possibilidade de a música englobar um movimento capaz

de despertar choques e experimentações estéticas tanto positivas quanto negativas na sociedade: “A música toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais variadas e violentas recusas” (WISNIK, 1989, p. 28). Isto é, a música cria uma atmosfera de suspensão da realidade, pois a interação entre o sujeito ouvinte e a canção pressupõe um contrato com o objeto musical naquele momento em que, por meio da ambiência sugerida pela música, fará que ele se identifique ou refute aquilo que está ouvindo, indo de acordo com seus valores morais, gosto e visão de mundo que implicarão nas suas inferências.

O rap, enquanto gênero musical, antes mesmo de se consolidar nas periferias norte-americanas, veio dos imigrantes jamaicanos, por volta da metade do século XX, mas foi no Bronx que esse ritmo se tornou mais ou menos como o conhecemos hoje. Ao retratar a dura realidade da vida nas periferias, o rap sempre se mostrou engajado em trazer temas político-sociais em suas rimas. O termo “rap de mensagem” trouxe letras cujas críticas são colocadas nuas e cruas, entoando também um tom impetuoso do MC (acrônimo de “mestre de cerimônias”), levado pelas batidas, colagens e *scratches* com seus planos de fundo ecoando ritmos vibrantes, “swingados” e quebrados do jazz, da soul music, do funk e do R&B. Entretanto é notável que a proposta do rap foi distorcida por parte da sociedade, passando a ser visto como apologia à criminalidade, ao uso de drogas, além do vocabulário recheado de palavras de baixo calão, pressupondo, assim, a indução dos jovens à violência urbana. Mesmo sendo intimidado até hoje, o rap consegue resistir às violentas opressões

sociais e culturais, sendo, atualmente, um dos gêneros musicais mais rentáveis no cenário fonográfico e mais evidenciados na cultura midiática dos EUA, adotado hoje pelo termo *hype*, cujo significado é o assunto que está em voga, na boca do público e da mídia, gerando influências na realidade social.

Pioneiros do rap no Brasil, surgindo no final dos anos 1980, os Racionais MC's ilustram muito bem essas rimas-denúncia. Hoje, a nova geração do rap não deixa de se articular com a tradição e as raízes desse ritmo e suas influências, embora haja tanto diferenças no viés estruturalista quanto no conteúdo das letras. As canções dos Racionais, via de regra, são mais extensas, por exemplo, a faixa "Tô ouvindo alguém me chamar", que dura pouco mais de 11 minutos. As letras dessas músicas, quase sempre entoadas pelo *boom bap*, traziam temas como: a realidade de um detento, a vida de um assaltante, o jovem negro e marginalizado, a violência na periferia, entre outros assuntos. Ainda no que diz respeito ao conteúdo, agora os rappers também assumem uma postura que dialoga para além da realidade na periferia, como é o caso da música de Baco Exu do Blues.

Nos anos 1990 e início dos anos 2000, a postura dos Racionais diante dos veículos midiáticos era bastante fechada, poucas eram as entrevistas dadas e raras eram suas aparições em programas televisivos, bem como Teperman (2015) também apontou em seu livro *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. A relação entre artista, mídia e público, hoje, estreitou-se mais, até porque, conforme vimos, as plataformas digitais permitem tais aproximações e interações diretas entre ambos. Até mesmo Mano

Brown e outros membros da velha escola do rap, atualmente, têm uma abertura maior para com os veículos midiáticos: KL Jay, DJ dos Racionais, utiliza a plataforma do YouTube para interagir com o público, trazendo inúmeras pautas relacionadas ao hip-hop e à cultura popular em seu canal. Com isso, não podemos descartar a influência da canção midiática exercendo um papel preponderante no contexto interativo da música popular massiva.

Fundamentando-nos em reflexões a partir do trabalho de Baco Exu do Blues, tentaremos mostrar como o artista, mais especificamente no seu primeiro disco, *Esú* (2017), constrói uma obra tão benfeita intelectualmente e artisticamente, pois suas canções provocam efeitos de sentido na realidade, assim como o músico e antropólogo brasileiro Ricardo Teperman argumenta, "o rap se apresenta como uma música que não só está no mundo como pretende transformá-lo. Trata-se de uma opção teórica pela imbricação de estética e política" (TEPERMAN, 2015, p. 135). O rap, portanto, age politicamente através da arte, reivindicando a justiça social na maioria das vezes num tom mais ríspido e imponente.

Esú: astúcia para a tresvaloração moral

A figura de Exu é tida, hoje, pelo senso comum como um ser demonizado, marcado por uma semântica marginalizada, enquanto sabemos que, na realidade, as tradições religiosas das culturas afrodescendentes não definem dicotomias como o bem

e o mal; anjos e demônios; céu e inferno, entre outras dualidades. As oferendas feitas a Exu são uma espécie de comunhão e um elo de partilha entre os homens e as divindades do *Orum*; divindades estas que não deixam de ser consideradas como a representação dos ancestrais daqueles que ainda estão vivos. Identificado como sendo uma entidade má e traiçoeira, Exu é visto sob uma ótica muito diferente da sua história genuína, a qual antes denotava astúcia e um elo entre *Ifá* e os homens, pois Exu era a ponte de comunicação entre os seres inteligíveis e os humanos. Exu era o mensageiro, aquele que auxiliava o sujeito a enxergar mais claramente sua vida, seu destino, suas frustrações, felicidades, dores, angústias e questionamentos. Exu “é quem deve abrir o poro para o céu, de modo que os deuses possam ouvir sua pergunta, e é ele quem traz a resposta e ajuda a revelar seu significado” (HYDE, 2017, p. 67).

Exu passa a ser um *trickster* quando tresvalora as características ignóbeis em pulsão para a mudança, ou seja, até mesmo o contraditório pode trazer novas possibilidades e condições desprendidas de amarras morais, expondo a fraqueza e a força humana, fazendo que os indivíduos enxerguem possibilidades onde não parecia existir quaisquer saídas, propondo um mundo diferente ao reverter totalmente os padrões do senso comum, tal como Prandi defende:

Exu é aquele que tem o poder de quebrar a tradição, romper a norma e promover a mudança [...] é o próprio princípio do movimento, que tudo transforma, que não respeita limites e, assim, tudo o que contraria as normas sociais que regulam o cotidiano passa a ser atributo seu (PRANDI, 2001, p. 50).

Até mesmo a noção do termo *trickster* gera controvérsias, já que, ao mesmo tempo que denota certa astúcia e perspicácia, também pode ser inferido como um sujeito trapaceiro. Assim, as próprias características de Exu expõem seu desajuste diante dos padrões e condutas impostas a ele, evidenciando seu caráter subversivo. O orixá então sugere uma busca pelas ilimitações, isto é, Exu quebra barreiras. Esse desvio reflete na figura de Exu como sendo malandro, fato que foi um dos principais motivos pelos quais o orixá passou a ser visto como uma entidade maléfica, enquanto, na verdade, suas características se definem em ambivalências, indicando o transitório e as bifurcações da vida, o ponto de encontro para as escolhas, caminhos e descaminhos, posto e oposto.

Tentaremos apresentar como o rapper Baco Exu do Blues, jovem baiano de apenas 22 anos, filho de uma professora de literatura, e que abandonou os estudos antes mesmo de concluir o ensino médio, não deixou de trazer uma qualidade incontestável em seu disco, sendo um intelectual que utiliza a música para pensar política e artisticamente a memória, a identidade e as culturas populares partindo da figura de Exu, esse orixá que representa o próprio empreendimento para as metamorfoses, de tal modo que Alexandre de Oliveira Fernandes (2017) o define em seu artigo “Exu: sagrado e profano” como um ser que

Pulsa multidimensional em vidas que constroem uma vida mesquinha e docilizada mas que também nada tem de harmoniosa e calma. A vida é a “armadilha oferecida ao equilíbrio”, ou seja, desequilíbrio, frustração, descontinuidade incessante, cujo movimento tortuoso evoca

explosões que fazem a vida prosseguir (FERNANDES, 2017, p. 59).

Exu, ao mesmo tempo, se adequa e não se adequa às condições que lhe são impostas, tendo aqui mais uma vez a presença da noção do devir, pois as mudanças são incontroláveis, fazendo dos infortúnios e tensões seu combustível para a resistência. Não é à toa que Baco confere ao orixá o papel central de seu disco, uma vez que o rapper compreende muito bem seu arquétipo para criar suas canções.

Um disco, um ritual

Bem como vimos até aqui, tanto a imagem do rap quanto a figura de Exu foram bastante deturpadas pela sociedade intimista ao longo da história. Logo o sujeito lírico que Moncorvo entoava assume a postura de Exu, incorporando a *persona* do orixá, como é possível constatar nos versos da faixa introdutória do disco, na qual os seguintes versos apontam: “Senti Exu/ Virei Exu/ Esse é o universo no seu último cochilo”.

O despertar desse sono se inicia com uma colagem (*sampler*) de uma harmonia entre instrumentos percussivos executada pela Orquestra Afro-Brasileira, que entoava ritmos binários e sincopados, nos quais as batidas vindas do Atlântico negro ecoam até hoje pelas veias de vários gêneros musicais da música popular brasileira. Pela tonalidade grave da voz de Paulo Roberto, ainda no *sampler* da faixa introdutória do disco, também ouvimos as seguintes frases: “Este ritmo binário/ que é o alicerce principal de

quase todos os ritmos da música popular no Brasil/ Veio de longe/ das placas ardentes da África”. Mais adiante, Paulo Roberto continua seu discurso: “Compasso tão simples que reproduzem tão 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”. Aqui vemos como os ritmos afro-brasileiros são a tônica dos inúmeros gêneros musicais nascidos no Brasil, tais como o samba, a bossa nova, o maracatu, o frevo, entre outros ritmos que, dadas as diferenças, não deixam de trazer certas semelhanças.

Uma vez que o ritual começa e o rapper passa a prefigurar Exu, emerge uma narrativa na qual sua unidade transcorre por variadas categorias, tais como: autoestima; saúde mental; depressão; fama; suicídio; racismo; violência; religiosidade; sincretismo; questionamentos metafísicos; sexualidade; machismo entre outros assuntos que se encadeiam, mas de modo não linear.

Dentro das inúmeras categorias e temas colocados nas canções do disco, as músicas dialogam, por exemplo, com o regionalismo nordestino, assim como a faixa “Capitães de areia” apresenta um *sampler* do ritmo mangubeat e do maracatu, de modo que afirma o valor dos movimentos de contracultura oriundos do Nordeste brasileiro. O rapper, em tal caso, não transita somente na tônica dos ritmos entoados nos terreiros. Bem como o próprio título da canção ilustra, sua letra tematiza a literatura de Jorge Amado, cuja obra traz narrativas que, na maioria das vezes, tratam da realidade dos sujeitos à margem da sociedade. Ainda

na mesma canção, alguns de seus versos narram a reação de vítimas da injustiça e da violência social: “Eu tô brindando e assistindo/ um homofóbico xenófobo apanhando de um gay nordestino/ Eu tô rindo/ vendo a mãe solteira/ espancando o PM que matou seu filho”.

Vimos que o artista se dispõe de certa sensibilidade e empatia para olhar também para o outro, buscando não falar somente de si mesmo, tal como Mbembe (2014, p. 19) ressaltou a força desta fratria: “numa reviravolta espetacular, tornou-se o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até de viver em vários tempos e várias histórias ao mesmo tempo”. O intento dessa força pujante e plástica anunciada por Mbembe diz respeito à abertura para a diferença, escapando assim de certa idealização que fecha as identidades, delimitando-as em vez de possibilitar o movimento, ou seja, o trânsito e a fluidez dos variados modos de vida e realidades divergentes, mas que não deixam de interagir e de se articular entre si.

Outras características importantes para serem notadas dentro do disco dizem respeito à maneira como os rappers entoam suas canções. Influenciado pela semiótica de Algirdas Julius Greimas, o professor e músico Luiz Tatit refletiu em *Semiótica da canção: melodia e letra* (2007) que, durante a estabilização musical, a canção ora se apresenta com traços mais próximos da fala (*figurativização*), ora confere um tom mais melódico, prolongando as vogais (*tematização*). Conduzindo essas características para o disco de Exu do Blues, notamos que o artista também faz uso da *tematização*,

coisa que há duas décadas não estava tão presente nas canções e suas produções de sentido na esfera do rap. Basta ouvirmos as músicas de Thaíde, Sabotage, Facção Central e até mesmo os primeiros discos dos Racionais, porém o último disco lançado pelo grupo, “Cores e valores” (2014), mostra como Brown e companhia passaram a dialogar com as novas e diversas tendências estéticas, renovando suas próprias características, sem deixar de manter sua originalidade. Mano Brown também lançou seu primeiro disco solo, “Boogie Naípe” (2016), no qual as canções dialogam sobretudo com a atmosfera amorosa, entoando uma melodia bastante diferente daquela apresentada pelos Racionais MC’s.

Para além da hermenêutica cancional, a materialidade das canções pode ser vista pelo viés da performance, o que possibilita uma análise que transcende a própria interpretação da letra das músicas, buscando uma abertura para a atmosfera, a ambiência e os estímulos sensoriais provocados pelas canções. Esse jogo de estabilização musical que transita pela *figurativização*, *tematização* e *passionalização* confere uma ação performática interativa entre canção e público. A performance então sugere formas de acentuações tonais e melódicas que, a partir da imbricação entre letras e sua estrutura musical, propiciam estímulos sensoriais no que tange ao sensível. A altura das notas, os graves, as colagens e as letras influenciam as diferentes experiências estéticas.

O próprio horizonte epistemológico do artista também nos auxilia a assimilarmos melhor seu disco e sua realidade, já que o rapper entoa sua mágoa e ressentimento, pois mesmo não pertencendo à periferia, Moncorvo não escapa dos reflexos de uma

sociedade cujo racismo é estrutural e velado, conforme podemos notar em alguns versos da canção “Senhor do Bonfim”: “Alguém que nunca sentiu o que sinto/ me julga como um pai/ em posse do cinto”. Ou até mesmo no seu tom de denúncia e mágoa: “Onde cidadãos de bem queimam terreiros/ e espancam mulheres/ odeiam os pretos”. Igualmente ao santo Senhor do Bonfim, o rapper faz uma “lavagem social”, colocando em foco inúmeras formas de vida outrora apagadas e silenciadas. Todos esses indivíduos presentificados na música de Baco se encontram numa encruzilhada, já que, sendo guiados por Exu, estão todos no mesmo ponto de encontro para seguirem seus caminhos, descaminhos e devires. Podemos ver então a encruzilhada como uma abertura para a transitoriedade da qual a vida faz parte, tal como os versos de “Abre caminho” dizem: “Abre caminho/ deixa o Exu passar”. O sujeito lírico se insere, assim como o orixá, em espaços onde ele não é bem-vindo, questionando e causando choques nessas esferas. Mas, conforme vimos, isso não exclui as próprias contradições e crises vivenciadas, tal como não deixa de propor o movimento e a vida em si.

A ideia acerca do acaso e do destino pode ser problematizada pelo contexto social de cada indivíduo, e Baco também sinaliza isso em uma de suas letras: “Ao menos meu destino não está em um astro, casto/ basta, basto/ Astrólogos, diálogos diversos/ Imerso no teor complexo/ que nos consome”. Do mesmo modo, Lewis Hyde acredita nas implicações do contexto social e das contingências com seus reflexos na vida de cada sujeito:

[...] a situação do nascimento determina a forma que uma vida vai assumir. Falamos de temperamento, de predisposições

genéticas, de classe, raça e gênero, da família que nos cria com seus padrões de privilégios e maus-tratos que remontam a gerações – todas coisas que “estavam ali antes do nascimento” e que uma pessoa pode tentar desvelar e entender quando seu caminho é misteriosamente bloqueado (HYDE, 2017, p. 70).

O disco de Exu do Blues permite uma abertura para tais questionamentos, presentificação e meta de vida, posto que interpela a realidade política e social contradizendo os padrões hierarquizados socialmente, buscando romper criticamente com as linhas abissais do mundo ocidental.

Baco Exu do Blues perpassa de forma acentuada pelo universo religioso, pensando em todos os reflexos da imposição católica e o sincretismo entre o catolicismo e as tradições afro-brasileiras. Na faixa-título do álbum, *Esú*, o sujeito lírico da canção se compara com as qualidades dos deuses e até mesmo os intimida a fazer o mesmo como os seguintes versos demonstram: “Sinto que os deuses têm medo de mim/ Metade homem/ metade Deus/ E os dois sentem medo de mim”. Ao colocar-se como um Deus, sua música não deixa de trazer a própria essência do rap, que é sua faceta provocativa e intensa, mas que propõe, paralelamente, uma ruptura com os costumes conservadores enraizados na sociedade, o que sugere certa onipotência humana que faz da imperfeição a própria “perfeição”, em busca não só da existência, mas também da vivência.

A proximidade entre as histórias de Baco e Exu leva esses dois personagens à denotação do profano. No entanto, suas idiossincrasias propõem a fertilidade, um

fluxo contínuo da humanidade, e não somente a obscenidade. Moncorvo também traz isso em seu verso de forma escancarada: “Gozo dentro e sinto que eu crio vida”. O rap, mesmo diante de inúmeras mudanças com o passar do tempo, continua carregando consigo este choque através de suas rimas.

Conforme vimos, a música pode ser um instrumento de experimentações estéticas e político-sociais que podem contribuir para a crítica e a mobilidade social. Logo, tal como uma das canções de *Esú* entoada, “A questão não é se estamos vivos/ É quem vive”, pois “Somos imortais e fatais”. É seguindo entre acertos e desacertos que Exu do Blues conduz seu disco, mostrando que a vida se anuncia a partir da própria crise, do teor melancólico, das quedas, das tensões e também das potências que surgem entre os abismos desses percursos: “Dance com as musas entre os bosques e vinhedas/ Nesse sertão veredas/ Sentir é um mar profundo/ Nele me afundo até o fundo/ Insatisfeito com o tamanho do mundo”. O sujeito lírico se joga no mundo para tentar dissolver as insatisfações com as inúmeras possibilidades, experiências boas e ruins, traumas e conquistas. Exu, portanto, a cada “deslize”, se reequilibra e retorna cada vez mais avesso às rotulações impostas a ele, afirmando assim seus próprios juízos de valores.

Questão semiótica: uma análise da capa de *Esú*

Assim como a música, as imagens também são capazes de criar choques estéticos

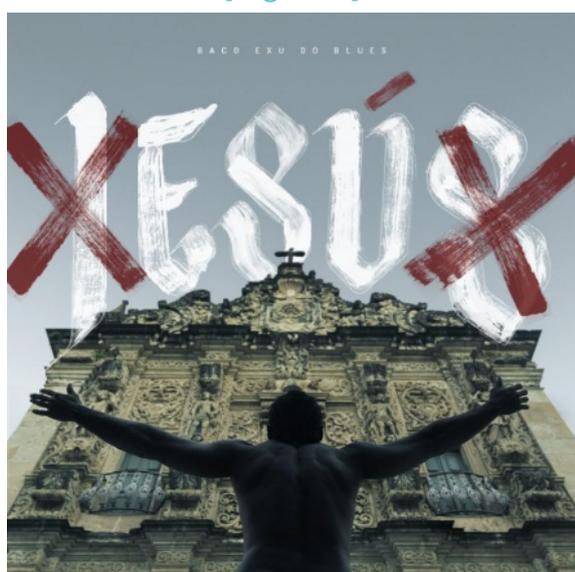
e evidenciar sentidos na realidade social. Sejam esses tensionamentos positivos ou negativos, as figuras se comunicam com quem está diante delas. Quando falamos em fotografia e em pintura, sabemos que uma se diferencia consideravelmente da outra pelas maneiras como que são produzidas. Com o nascimento da fotografia, ou seja, um recorte da luz no tempo-espaço, acreditou-se que a pintura seria praticamente extinta, e o mesmo ocorreu com o registro fotográfico após o surgimento do cinema. No entanto, sabemos que isso não aconteceu, ao contrário: hoje carregamos no nosso bolso um aparelho telefônico com uma câmera fotográfica embutida. A galeria de imagens nos celulares são inesgotáveis. Se a imagem, hoje, permeia o universo digital, então nossa relação com ela também vem mudando, a “materialidade” de uma imagem agora está acessível à palma da mão, assim como quando passamos pelo *feed* do Instagram ou pela *timeline* do Facebook. Toda essa enxurrada de imagens e seus variados contextos agora são trivialidades em nosso cotidiano e reconfigura-se, a cada dia, toda a nossa relação com elas.

Pensar na capa de um disco é, para a maioria dos músicos, tão relevante quanto compor suas canções. O historiador britânico Peter Burke, em *Testemunha ocular: história e imagem* (2004), cita um artigo de Quentin Skinner, dizendo que “Um enfoque possível para a leitura de imagens é ver o artista como um filósofo político” (SKINNER, 2002, apud BURKE, 2004, p. 75). Por isso mesmo Baco Exu do Blues também conseguiu ser efetivo na construção da capa de seu primeiro álbum, trazendo uma carga imagética passível de inúmeras interpretações e discussões, permeando também a esfera do sensível,

posto que a imagem coloca em jogo a “memória” e a “recordação”. Para Aleida Assmann (2011), a diferença entre esses dois termos consiste na ideia de que a memória pressupõe uma maneira “sistemizada” de memorizarmos as coisas que queremos nos lembrar noutro momento; já a recordação surge por meio de estímulos externos, quer dizer, ela é disparada sem que tenhamos, necessariamente, arquivado determinada experiência no tempo-espaço em nossa mente de maneira arbitrária, mas, sim, através da sensibilidade. A recordação, portanto, é uma pulsão impelida pela relação do sujeito com o mundo externo, sendo este o “estímulo” para tocar nas partes sensoriais do indivíduo e evidenciar uma cadeia de afetações.

Para fazermos uma melhor análise, anexamos a seguir a capa do disco de Baco Exu do Blues e, então, adentraremos em algumas possibilidades de interpretação da imagem:

[Figura 1]



Notamos que a capa apresenta uma forte carga semântica, trazendo alguns significantes dispostos de modo a suscitar

inúmeras interpretações. Fica claramente perceptível que a tônica da imagem circunda o universo do sagrado. A fotografia feita por David Campbell também passou por edições, como se pode notar ao observarmos na imagem sua parte superior, logo acima da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, localizada em Salvador, a ambiguidade sugerida intencionalmente entre as palavras “Jesus” e “Esú”. A sobreposição da palavra “Esú” em relação à palavra “Jesus” deu-se pela intenção do músico em articular a figura de Exu, de Baco e de Jesus Cristo com as similaridades de suas histórias, visto que foram “vítimas expiatórias” e perseguidas, tendo sido violentadas em nome do adiamento de uma violência maior, que ameaçaria toda a comunidade.

Toda a composição da imagem, até mesmo a angulação da fotografia, assim como nos mostra a linguagem do cinema, manifesta um efeito de sentido. Por estar num enquadramento de mais ou menos 45° de baixo para cima, a fotografia sugere uma predominância da igreja em relação ao sujeito que está de costas, no primeiro plano da imagem. Esse plano angular insinua certo efeito de submissão do homem com os braços abertos em direção à edificação; mas e se ousássemos dizer que seria um efeito de redenção? As indagações podem ser incontáveis e todos os significantes ali dispostos constroem uma carga imagética e experimentações sensíveis (*pathos*). Os próprios recursos iconológicos podem proporcionar uma partilha do comum que se articula e se modifica a partir dessa troca, ou seja, as experimentações são movimentos de idas e vindas que podem ser mais aprofundadas a partir do contexto histórico. Por exemplo, ainda no que diz respeito à

angulação da imagem e à sobreposição da igreja com relação ao sujeito, tal efeito nos leva ao movimento Barroco, época em que a Igreja Católica afirmava seus juízos e valores paradigmáticos de forma acentuada em oposição às ideologias que expunham as contradições do catolicismo.

A imponentia da igreja também pode ser revertida, pois, se enxergarmos a figura do homem como uma força pulsante em busca de certa “redenção” e desprendimento das tradições católicas, veremos que essa hipótese sugere certa afirmação desse sujeito, uma vez que sua vontade é se desprender das predominâncias e violências da cultura ocidental. A salvação do sujeito na capa de *Esú* não se dá pela redenção católica; a própria cisão surge como uma força que faz desse homem o protagonista de sua vida e de seus caminhos. Nesse percurso, ele perceberá que sua identidade é multifacetada, posto que a jornada da vida o coloca diante de inúmeras experiências que sempre resignificam seus aspectos identitários.

Se a capa do disco de Baco Exu do Blues provoca choques estéticos, sua intenção foi justamente essa, pois o rapper acredita que, por meio das tensões, os indivíduos se aproximam de sua música, passando a dialogar com as canções, seja para refutá-las ou para admirá-las. A temática religiosa é um assunto que desperta e provoca tais discussões e tensões em prol do movimento e da mudança na realidade. A imposição da sociedade intimista mostra seu olhar enviesado, embora, por outro lado, possa evidenciar uma partilha de compreensões mais profundas e questionadoras da realidade tal como ela é, ao estarmos diante de determinadas situações.

Retomando o que entendemos por “memória” e “recordação”, a análise da capa de *Esú* proporciona um intercâmbio entre esses dois conceitos, isto é, as inferências de cada sujeito que interagir com a imagem serão um constructo articulado entre todo o arcabouço cultural, simbólico, ideológico e epistemológico que transita entre a memória e as recordações de cada indivíduo. Logo a “imaginação” e a “fantasia” são lugares-comuns da memória que opera enquanto *locus* do imaginário. A imaginação, desse modo, é o substrato da estrutura da capa do disco de Exu do Blues, pois emana um significado que articula a memória e a recordação, visando reverter os padrões hierarquizados pela cultura hegemônica. ■

[HECTOR RODRIGUES FELTRIN]

Mestrando em Letras, na linha de pesquisa em Linguagem e Memória Cultural, pela Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). Também é autor do dossiê “Raízes do micondó: construções identitárias para além da estabilização” (no prelo), a ser publicado na *Revista Mulemba*, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: hectorrenem@gmail.com

Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. São Paulo: Ed. Unicamp, 2011.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. São Paulo: Edusc, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.

FERNANDES, Alexandre de Oliveira. Exu: sagrado e profano. **Odeere**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade, Jequié, v. 2, n. 3, p. 53-76, 2017.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**. São Paulo: Editora 34, 1993.

HYDE, Lewis. **A astúcia cria o mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados**: orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**: melodia e letra. 3. ed. São Paulo: Escuta, 2007.

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

WISNIK, José Miguel. **Som e sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.