

What do you want to be when you grow up: Afrofuturism in the short film Bluesman

O que você quer ser quando crescer:
Afrofuturismo no curta-metragem Bluesman

Edmilson Forte Miranda Júnior

Departamento de Línguas e Culturas (DLC) da Universidade de Aveiro (UA), Portugal

Abstract

To analyze the short film Bluesman (2018) this work brings together the concept of Sankofa - originally from the writing of Akan peoples from West Africa - with the concept of Afrofuturism through a methodology that articulates the ideas of circularity and inversion. We start by observing the trajectory of Brazilian rapper Baco Exu do Blues under the "exulic" perspective explained by Sâlâmi (King) and Ribeiro (2015); then we discuss the peculiarity of racial issues in Brazil from the concept of "racism by denial" proposed by Lélia Gonzalez (1988); and we conclude using the concept of Afrofuturism to point out decolonial elements identified in the narrative proposed by the work, using the narrative itself as a guide to observing the game of inversion of meanings that is proposed with the notions of before, during and after in the course proposed by the short film. The methodology used is also circular and based on the proverbial ideogram Sankofa: looking for the past, projecting it in the present and providing a future. Therefore, Bluesman's descriptive analysis gains decolonial significance by articulating epistemologies outside the Eurocentric axis to highlight the logic of resistance present in the narrative proposal and in the themes addressed by the work, a logic that seeks the reverse of the sense indicated by hegemonic thinking.

Keywords: Afrofuturism, Circularity, Decoloniality, Inverse, Short film

Exu acerta o pássaro

A circularidade presente no significado atribuído ao Sankofa permite construir o caminho proposto para este texto como um caminho também circular (Elisa Larkin Nascimento et al. 2008). Um círculo apoiado em três momentos orienta a escrita: o antes, o durante e o depois que se repetem constantemente. De acordo com o aforismo nagô que diz: "Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje" (Sodré 2017, 203), passado, presente e futuro se confundem e escapam do tempo profano, cronológico, para penetrar no tempo sagrado, "simultaneamente primordial e recuperável a qualquer momento e para sempre" (Sâlâmi (King) e Ribeiro 2015, 37). Inspirados nos movimentos brincalhões de Exu recomencemos algumas vezes durante a tessitura de nosso argumento. De início explicamos nossa abordagem metodológica a partir do Sankofa e sua relação com a proposta decolonial.

O conceito de Sankofa refere-se ao simbolismo contido na imagem de um pássaro com a cabeça

voltada para trás e significa aprender com o passado e construir sobre suas fundações a prosperidade para a sua comunidade (Elisa Larkin Nascimento et al. 2008). A imagem que representa o Sankofa pertence a um conjunto de símbolos gráficos conhecido como *adinkra*, cuja origem remete aos povos akan da África ocidental, "sobretudo Gana e parte da Costa do Marfim" (Elisa Larkin Nascimento et al. 2008, 29). Cada símbolo do conjunto também é chamado de *adinkra* e carrega um significado complexo representado por "dítames ou fábulas que expressam conceitos filosóficos" (Elisa Larkin Nascimento et al. 2008, 31). Os ideogramas *adinkra* aparecem estampadas em tecidos, mas os conceitos que carregam também tomaram formas diferentes esculpidas em objetos como "o *gwa* (banco do rei e símbolo da soberania), o bastão do linguista (símbolo das relações do Estado com os povos) e os *djayobwe* (contrapesos de bronze e ferro utilizados para pesar mercadorias como sal e ouro)" (Elisa Larkin Nascimento et al. 2008, 32). O conhecimento contido nesse rico conjunto de símbolos e formas dos *adinkra* é uma das epistemologias, de origem africana, historicamente subalternizadas pelo "imaginário do mundo colonial/moderno" (Mignolo 2012, 3). Esse artigo pretende aplicar o conceito de Sankofa como método de leitura do objeto de estudo – e de escrita do texto – por entender que essa abordagem contribui para o pensamento decolonial, pois o mesmo questiona epistemologias formadoras da matriz (colonial) hegemônica que rege a vida da maioria da espécie humana (Mignolo e Walsh 2018), desconstruindo visões estabelecidas e construindo novas, contra-hegemônicas. Essa perspectiva decolonial concorda com as três análises que fazemos neste texto, sobre o conteúdo apresentado no curta-metragem *BLUESMAN* (2018), sobre as músicas a partir das quais o curta foi feito, e sobre a carreira profissional do autor dessas músicas: Baco Exu do Blues.

Nesse sentido, a nossa intenção é usar o tempo circular – segundo o Sankofa – como método para analisar três momentos em torno da produção do curta, primeiro o presente, observando a trajetória profissional de Baco Exu do Blues sob a ótica "exulica" explicada por Sâlâmi (King) e Ribeiro (2015); em seguida o passado, analisando a peculiaridade das questões raciais no Brasil a partir do conceito de "racismo por denegação" proposto por Lélia Gonzalez (1988); e o futuro, utilizando o conceito de Afrofuturismo para apontar elementos decoloniais identificados na narrativa proposta pela obra. A ideia contida no Sankofa nos permite trazer outras epistemologias decoloniais – Exu e o Afrofuturismo – para analisar uma obra que se propõe apresentar o que é ser o inverso

do que os outros pensam: o *BLUESMAN*. Os conceitos de Afrofuturismo, Exu, *BLUESMAN* e o modo como se relacionam serão explicados ao longo do texto.

Com isso em mente recomeçamos. Em sua abertura o curta-metragem rima com o início da vida. Começa mostrando na infância o desejo de um futuro promissor. Começa com a questão que dá título a esse ensaio.

O que você quer ser quando crescer?

É a pergunta feita à criança logo no início do curta-metragem *BLUESMAN* dirigido por Douglas Ratzlaff Bernardt para promover o álbum de mesmo nome do rapper e compositor brasileiro nascido em Salvador na Bahia: Diogo Alvaro Ferreira Moncorvo, conhecido como Baco Exu do Blues. A pergunta – em princípio comum e ao mesmo tempo inocente – carrega a promessa de um futuro para esse infante. Um futuro que poderia soar perfeitamente possível para qualquer menino, mas que soa o inverso do que pensa uma hegemonia cultural expressa pelo “sistema mundo europeu / euro-norte-americano moderno / capitalista colonial / patriarcal” (Grosfoguel 2009, 1). Um futuro que, nesse sistema, se torna menos possível quando se trata de um menino negro no Brasil. Essa perspectiva, que coloca em discussão o futuro do povo negro, sua ancestralidade e a implicação disso na sua situação no presente está no centro do Afrofuturismo.

O conceito de Afrofuturismo refere-se ao movimento cultural transnacional e transdisciplinar, cuja agenda política visa reescrever a história do passado e imaginar um futuro positivo para os afrodescendentes (Elia 2014). O termo foi cunhado nos Estados Unidos (Dery 1994) e se espalhou como uma cultura de resistência, apresentando – em diferentes gêneros e mídias – ficções especulativas criadas por autores afrodiáspóricos e africanos que, ao longo de quase duzentos anos, dramatizam a questão racial, inventando um futuro brilhante para negros, em um mundo com expressivas mudanças científicas e sociais (Yaszek 2013).

Ao reescrever o passado, o Afrofuturismo contesta a “normalidade” hegemônica, atuando numa perspectiva pós-colonial, termo que diz respeito às críticas formuladas em torno da diferença cultural imposta pelo processo de colonização e seus resquícios deixados no imaginário hegemônico após a desocupação dos territórios colonizados (Hall 2003). A crítica pós-colonial pretende revelar antagonismos e ambivalências “no interior das ‘racionalizações’ da modernidade” (Bhabha 2013, 239). Dessa forma, se produz uma releitura da colonização, atualizando as narrativas imperiais do passado a partir de perspectivas contemporâneas e contestando discursos coloniais hierarquizantes – como o discurso hegemônico sobre o papel social do negro.

Interpretamos o Afrofuturismo como expressão do pensamento decolonial que questiona epistemologias formadoras da “matriz (colonial) criada por uma minoria da espécie humana” e que “rege a vida da maioria da espécie humana”² (Mignolo e Walsh 2018, 114),

desconstruindo visões de mundo já estabelecidas e construindo novas.

No caso do Afrofuturismo essa nova visão fala do passado, presente e futuro do povo negro, e de novos processos de subjetivação formados a partir disso. Propomos relacionar o Afrofuturismo – fenômeno cultural cuja proposta fulcral busca superar o racismo – com o curta metragem *BLUESMAN*, a partir das músicas do autoproclamado “Exu do Blues”, Baco.

Para tanto retomemos ao começo da carreira do artista.

Exu atira a pedra

O trabalho de Baco é marcado em seu início pelo questionamento à concentração de recursos para a produção musical brasileira no eixo Rio-São Paulo. Baco, em sua música *Sulicídio*³, já flertava com a perspectiva do “giro epistêmico” entendido aqui como uma “resposta responsável no combate a todas as formas de injustiça cometidas ao longo da história contra negros e indígenas” (Simas e Rufino 2019, 109) a partir da “Ciência encantada das macumbas” de Simas & Rufino (2019, 109). Nos referimos a importante virada no valor dado aos conhecimentos historicamente subalternizados e intrinsecamente ligados a culturas de povos também subalternizados. O que Boaventura de Sousa Santos percebe como Epistemologias do Sul, termo que usa para se referir “a diversidade epistemológica do mundo” (Santos e Meneses 2009, 12). É uma diversidade que vai além do conjunto de conhecimentos estabelecidos como válidos e reconhecidos pela perspectiva cultural eurocentrada. E que Santos propõe como essencial para promoção de um diálogo entre saberes. Algo que chama de ecologia de saberes.

A ideia central é, como já referimos, que o colonialismo, para além de todas as dominações porque é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e/ou nações colonizadas. As epistemologias do Sul são o conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos. A esse diálogo entre saberes chamamos ecologias de saberes (Santos e Meneses 2009, 13)

A letra da música *Sulicídio*⁴ desafia diretamente a consolidada concentração de recursos no eixo sulista do país indicando em seu texto e sua poesia a força e o talento dos artistas do norte e do nordeste brasileiro. “Como é que você nunca ouviu falar / Nos bruxos lendários do Norte / Dos números raros da sorte / Não convém ao lobo no covil falhar / Como é que você nunca ouviu falar” (Baco *et al.*, 2016)

Esses saberes foram desvalorizados no processo de construção do imaginário moderno/colonial. Mignolo (2012) utiliza o conceito de diferença colonial para expor esse processo. Segundo descreve, a

diferença colonial teve início quando “missionários espanhóis julgaram e classificaram a inteligência e a civilização humanas”⁵ (Mignolo 2012, 3), que “foi um momento inicial na configuração da diferença colonial e na construção do imaginário atlântico; que se tornará o imaginário do mundo colonial/moderno”⁶ (Mignolo 2012, 3). É inclusive nessa diferença que se instala a imposição de uma estrutura racial de dominação, o que Aníbal Quijano chamou de colonialidade do poder: a “imposição da idéia de raça como instrumento de dominação” (Quijano 2005, 136).

Nesse jogo entre dominadores e dominados se reflete a lógica colonial perpetuando-se em práticas contemporâneas. Para responder a essa lógica perversa é que Mignolo levanta a ideia de um pensamento de fronteira, agindo no espaço entre as trocas culturais nessa relação. Como ele mesmo esclarece,

Por “pensamento de fronteira”, quero dizer os momentos em que o imaginário do sistema mundial moderno se quebra. O “pensamento de fronteira” ainda está dentro do imaginário do sistema mundial moderno, mas reprimido pelo domínio da hermenêutica e da epistemologia como palavras-chave que controlam a conceitualização do conhecimento.⁷ (Mignolo 2012, 23)

O pensamento de fronteira indica o realojamento dos conhecimentos de comunidades racializadas, do lugar onde foram colocadas – de menor importância –, para um espaço de importância equivalente ao conhecimento canônico valorizado e reconhecido pela comunidade científica, conhecimento cuja origem, normalmente, é europeia ou norte-americana. Propõe-se aproveitar essas epistemologias desvalorizadas para criar uma nova forma de produzir conhecimento, “epistemologias de fronteira” (Grosfoguel 2009, 74), um conhecimento que desafia a lógica colonial. Como explica Grosfoguel,

O pensamento crítico de fronteira é a resposta epistêmica do subalterno ao projecto eurocêntrico da modernidade. Ao invés de rejeitarem a modernidade para se recolherem num absolutismo fundamentalista, as epistemologias de fronteira subsumem/redefinem a retórica emancipatória da modernidade a partir das cosmologias e epistemologias do subalterno, localizadas no lado oprimido e explorado da diferença colonial, rumo a uma luta de libertação descolonial em prol de um mundo capaz de superar a modernidade eurocentrada. (Grosfoguel 2009, 74)

Com essa resposta epistêmica do subalterno é possível perceber a proposição de uma mudança no imaginário do mundo colonial/moderno (Santos e Meneses 2009; Mignolo 2012; Quijano 2005; Grosfoguel 2009). Em princípio, aplicável à produção intelectual acadêmica, mas que se mostra também nas práticas artísticas, mais especificamente nas práticas em sintonia com a crítica cultural, aquelas que constituem uma resistência ao “sistema mundo europeu / euro-norte-americano moderno / capitalista colonial /

patriarcal” (Grosfoguel 2009, 1). Seria a perspectiva epistêmica decolonial, que dialoga diretamente com a ecologia de saberes indicada por Santos, um diálogo entre “saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos” (Santos e Meneses 2009, 7).

A carreira de Baco, desde o começo, aponta numa direção que coincide com a luta decolonial. A capa de seu segundo álbum *Esú* é um exemplo significativo desse processo. Nela vemos um homem de braços abertos em frente a uma igreja e acima, no céu, o nome Jesus com as letras “J” e “S” riscadas e um acento agudo na letra “U”.



Figura 1. capa do segundo álbum de Baco Exu do Blues, *Esú*.

O jogo com a tipografia nessa capa evoca⁸ um significado cruzado: a mitologia e a religião do colonizador e do colonizado. Ambas atravessadas pela imaginação criativa repleta de ritmo e de propostas capazes de expor e compor novas visões de mundo, alinhadas com a proposta decolonial. Baco Exu do Blues extrai da palavra *Jesus* o Orixá primordial Exu, subalternizado e demonizado pela produção acadêmica ocidental, como explicam Sálami (King) e Ribeiro (2015, 9–11). Resgata-o de um lugar desprezado e realinha seu significado na direção de uma releitura da perspectiva histórica hegemônica a respeito das origens e das outras possibilidades de entendimento sobre a figura de Exu, “expressão sagrada de enorme complexidade tanto no continente negro, no âmbito iorubá, como nas práticas religiosas e nas teologias afro-brasileiras” (Sálami (King) e Ribeiro 2015, 15).

Exu é o orixá dos caminhos e da comunicação entre o *orun* – a casa primordial de onde tudo veio e território dos orixás – e o *aiye* – o mercado e domínio terrestre do humano e das materializações. A Exu, o senhor das encruzilhadas, se pede licença para liberar e orientar os caminhos, sob pena de perder-se e extraviar-se nos conflitos durante a jornada da vida (Sálami (King) e Ribeiro 2015, 15). Ele é o guardião

de todas as formas de personalidade, de todas as condutas, boas ou más, de humanos e de orixás. É justamente, por residir nele todas as possibilidades de ação, tanto para humanos quanto para orixás que Exu “é neutro e dotado de extraordinária capacidade de discernir” (Sálami (King) e Ribeiro 2015, 146). Por isso, Exu representa a neutralidade e a paciência necessárias para o discernimento diante das escolhas que se apresentam nas encruzilhadas. Exu carrega em si humanidade e divindade.

Nesse sentido, percebe-se no contraste que Baco propõe entre as culturas iorubá e cristã, uma atitude que estima Exu, resgatando-o da posição infame na qual foi colocado “interpretado como a expressão iorubá de Satã e do demônio das tradições judaico-cristã e islâmica” (Sálami (King) e Ribeiro 2015, 17). Exu deixa de ser o inimigo maligno e é comparado a Jesus, ícone cristão de benevolência. Trata-se de uma proposta poética em acordo com o Afrofuturismo, porque também provoca um desafio ao pensamento dominante por meio da valorização de elementos de uma cultura de matriz africana.

Observar o início da carreira do rapper permite localizar seu trabalho dentro do conjunto de movimentos de resgate da cultura subalternizada que a teoria decolonial identifica, o que nos ajuda a perceber as bases que sustentam as composições de seu terceiro álbum: *BLUESMAN*. Estabelecidas essas bases, focaremos na análise do curta-metragem feito para o lançamento desse álbum. A própria narrativa guiará nossa análise do jogo de inversão de sentidos que se propõe com as noções de antes, durante e depois no percurso proposto pela história contada no curta. Para esta análise partimos de outro começo, o do vídeo.

O que você quer ser quando crescer? Ser um *BLUESMAN*



Figura 2. Caique responde à pergunta: filme *BLUESMAN*.

A resposta do pequeno Caique à pergunta feita nos primeiros vinte segundos do curta nos leva para a visão do futuro que deseja para si: ser médico. Essa cena é o prólogo que anuncia o tema da narrativa que vamos acompanhar, isso porque a cena seguinte nos faz pensar em um significado que é subvertido no final. Na sequência vemos um jovem negro – interpretado pelo ator Kelson Succi – correndo pela rua. O que nos faria pensar no motivo para a corrida e concluir que se trata de uma fuga é invertido quando sabemos que, no fim, o jovem negro corria em direção

ao conservatório de música. O título do curta surge na tela e somos levados pela narrativa entre esses dois pontos cuja trilha sonora é composta por três das músicas do álbum: *BLUESMAN*⁹, *Preto e prata*¹⁰, e *Queima minha pele*¹¹. Logo após o título, o recorte no centro da tela que continha Caique, e a seguir o rosto do jovem negro correndo se amplia. Vemos então, preenchendo a tela, a corrida em meio a uma névoa onírica que será intercalada com cenas ilustrando alguns dos temas do álbum que o vídeo promove. Ouvem-se as notas da primeira música, *BLUESMAN*, e a voz de Muddy Waters, músico norte-americano considerado pai do Blues de Chicago. “*Ooh, yeah. Everything, everything, everything’s gonna be alright this morning* (Ooh, yeah. Tudo, tudo, tudo irá ficar bem esta manhã)”. É então que, com um corte, vemos o protagonista em um cenário bucólico indo ao encontro de um homem mais velho – interpretado pelo ator Hilton Cobra – para lhe oferecer um gesto carinhoso, o respeito à ancestralidade surge na imagem ilustrando a letra que nos mostra o conceito que Baco atribui ao blues. “Tudo que quando era preto era do demônio / E depois virou branco e foi aceito, eu vou chamar de blues” (Exu do Blues 2018).

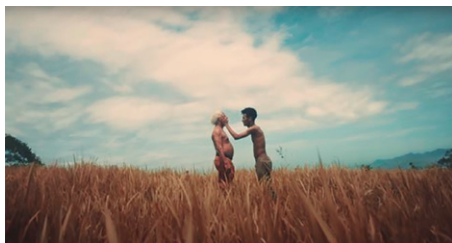


Figura 3. O respeito à ancestralidade: filme *BLUESMAN*.

Baco reivindica o “primeiro ritmo a tornar pretos livres” (Exu do Blues 2018) para afrontar a colonização, o processo que produziu a “coisificação” de todo um povo, que espezinhou culturas, minou instituições, confiscou terras, assassinou religiões, aniquilou magnificências artísticas e suprimiu extraordinárias possibilidades artísticas (Cesaire 1978, 25). Propõe-se uma inversão da lógica colonialista colocando o blues como ícone revelador dos resultados desse processo. Ao mesmo tempo a imagem do encontro do jovem negro com o que parece corresponder à sua ancestralidade indica o papel fundamental da noção de tempo para a narrativa. O curta vai e volta em símbolos que indicam passado, presente e futuro. Após a primeira cena com a criança, segue para o adulto em ação e depois para o encontro desse adulto com o velho. A capacidade de brincar com o tempo é uma das características atribuídas ao orixá assumido como pseudônimo por Baco, como explica Muniz Sodré em *Pensar Nagô*: “Exu inventa seu próprio tempo” (Sodré 2017, 203). Ele é capaz de reinventar a memória, reinterpretar o passado e subverter o tempo. Encarregado de levar pedidos aos deuses no *orun* e trazer dádivas e punições ao *aye*, Exu é também descrito na mitologia como o

último orixá e o primeiro humano. Uma divindade que também é humana e é responsável pela comunicação entre os seres humanos e os deuses. A comparação com Jesus é inevitável e Baco não se esquivou disso quando conclui sua estrofe: “É isso, entenda / Jesus é blues” (Exu do Blues 2018).

Somos então levados à próxima sequência de cenas. Outro conceito é proposto pelas letras de Baco: uma comparação entre o valor da prata e do ouro; e o valor de quem tem pele preta e pele branca. Novamente o ator Hilton Cobra surge – vestido como um imponente negociante de prata atrás de uma vitrine repleta com itens do metal – para declamar o discurso que torna clara a relação entre os pretos e a prata.

A prata é um metal com poder de reflexão muito elevado. Do latim *argentum*, significa brilhante. Nossa pele é de prata. Ela reflete luz. Um brilho tão intenso que eu me pergunto: “por que o ouro é tão querido, e a prata subvalorizada?” Alguns não de responder que é pela prata ser encontrada com mais facilidade. Reflita.

O Brasil tem uma população de negros maior que a de brancos. Temos menos valor por ser maioria? A ironia da maioria virar minoria. A prata é um metal puro. Eu realmente não entendo essa necessidade da procura do ouro. (Filme *BLUESMAN* 2018)

A formação singular da questão racial no Brasil toma vulto. O “racismo por denegação” do qual fala Lélia Gonzalez (1988, 72) permite compreender em parte o modo como se deu essa formação, e o faz ao ser capaz de categorizar uma diferença fundamental entre os modos de internalização da lógica do colonialismo nos países cuja colonização foi feita por países de origem anglo-saxônica, germânica ou holandesa e nos países onde a colonização foi feita por países de origem latina (Gonzalez 1988, 72). Segundo Gonzalez convivemos com o resultado de um sofisticado procedimento de negação do racismo na sociedade brasileira, algo que atende de maneira “disfarçada” (Gonzalez 1988, 72) ao projeto de “branqueamento” do país, “o racismo latinoamericano, suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas” (Gonzalez 1988, 73). Ao contrário, por exemplo, do racismo “aberto” praticado no *apartheid* na África do Sul e sua política de desenvolvimento “igual” mas separado; o racismo por denegação “prevalecem as ‘teorias’ da miscigenação, da assimilação e da ‘democracia racial’” (Gonzalez 1988, 72), elementos fundantes dos discursos que negam o racismo no Brasil.

As sociedades que vieram a constituir a chamada América Latina foram as herdeiras históricas das ideologias de classificação social (...) das metrópoles ibéricas. Racialmente estratificadas, dispensaram formas abertas de segregação, uma vez que as hierarquias garantem a superioridade dos brancos enquanto grupo dominante. (Gonzalez 1988, 73)



Figura 4. A ironia da maioria virar minoria: filme *BLUESMAN*.

Voltamos para a rua, o protagonista segue em meio à névoa, parece perdido, ouvimos os primeiros acordes da música *Preto e prata*. A imagem computadorizada de um homem negro feito do que parece ser prata aparece, seguida pelo *close up* de mulheres e homens negros. Filmados numa fotografia em preto e branco luminoso as peles dessas pessoas adquirem um tom prateado, todos olham diretamente para a câmera nos levando para dentro da narrativa. A sequência é conduzida pelos versos da música.

Nós vive pela prata tatata tatata / Nós mata pela prata tatata tatata / Protegemos a prata tatata tatata / Nós negros somos prata tatata tatata / Nós vive pela prata tatata tatata / Nós mata pela prata tatata tatata / Nós protege a prata tatata tatata / Nós negros somos prata tatata tatata (Exu do Blues 2018)

Os versos se encerram junto com o som das batidas de um coração e a imagem de um coração com pingente de prata sobre o peito desnudo do protagonista, ainda em preto e branco. Corte na cena, estamos de novo correndo com o protagonista no meio da rua e a música *BLUESMAN* retoma do ponto onde foi interrompida, logo após sua primeira estrofe.

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 / Choro sempre que eu lembro da gente / Lágrimas são só gotas, o corpo é enchente / Exagerado, eu tenho pressa do urgente / Eu não aceito sua prisão, minha loucura me entende / Baby, nem todo poeta é sensível / Eu sou o maior inimigo do impossível / Minha paixão é cativo, eu me cativo / O mundo é lento ou eu que sou hiperativo, oh? / 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? (Exu do Blues 2018)

Outro corte coloca o protagonista dentro de uma igreja vestido apenas com uma calça simples, imagens religiosas e a figura de um cristo negro surgem, seguidas da imagem de uma família com roupas elegantes no que parece ser um ensaio fotográfico, o penúltimo nessa sequência, a sorrir para a câmera, é o próprio Baco. O protagonista aparece no fim da sequência. A melodia faz a virada com mais um corte

que o coloca dentro do que parece ser a casa de sua família, de onde sai pedindo a bênção para a mãe, e estamos de novo com ele na corrida. Ele interage com pessoas felizes aproveitando um dia de sol, brinca com crianças, cumprimenta um idoso. Junto com os versos da música reafirma-se a ideia da inversão do pensamento que presume o cotidiano de uma favela como algo sempre violento: “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 Mississippi em chama” (Exu do Blues 2018).

Mais um corte mostra um jovem vestido com terno e gravata e cercado de livros. Vemos mensagens em destaque no fundo da cena: “nenhuma escola a menos” e “menos prisões, mais escolas”. A música continua “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” (Exu do Blues 2018).



Figura 5. Eles têm medo pra caralho de um próximo Obama: filme *BLUESMAN*.

O protagonista chega no que parece ser o encontro de praticantes de religião de matriz africana e celebra com eles alegremente quando começam as batidas rítmicas características. Seu semblante alegre serve de passagem para mais uma mudança, estamos diante do rosto sorridente do protagonista em meio à outra paisagem bucólica, ancestral, as batidas e a cantoria prosseguem e a euforia parece tomar o protagonista que corre e salta até que o som mais uma vez dá lugar a uma transição. Ouvimos o som ambiente de um espaço cheio de mato a céu aberto, a câmera vira e vemos nosso protagonista de costas encarando no fundo da paisagem um imenso monólito prateado e brilhante, uma possível referência ao monólito presente no filme *2001: uma odisséia no espaço* dirigido por Stanley Kubrick. No longa metragem de 1968¹², Kubrick utiliza o Monólito – que na sua versão é inteiramente preto e fosco – para marcar mudanças significativas na evolução da humanidade, dos habitantes das cavernas – a infância numa perspectiva evolutiva – para a era espacial, e finalmente em direção ao que poderia ser uma evolução metafísica da consciência humana. Esse marco no vídeo que acompanhamos até aqui, parece ser uma transição para o último ato.



Figura 6. O protagonista encara um imenso monólito prateado e brilhante: filme *BLUESMAN*.

Seria possível interpretar o monólito prateado e reluzente como uma resposta ao processo de evolução progressista proposto pelo pensamento moderno? Se no filme de Kubrick a evolução se dá no sentido cartesiano moderno, numa linha reta de progresso inabalável, na história indicada pela poesia do curta metragem a linha dá lugar ao círculo, e o tempo é subvertido. A história será então revista e reinventada, afrontando os efeitos do colonialismo no pensamento contemporâneo. Uma história de pretos livres, protagonistas.

O poeta surrealista Aimé Cesaire, em seu *Discurso sobre o colonialismo* (1978, 1ª edição em 1955), já denunciava os efeitos da colonização como causadores de grande parte da desigualdade social contemporânea. Sua ideia é a de uma sociedade nova, livre desses efeitos “Não é uma sociedade morta que queremos fazer reviver. (...) Não é tampouco a sociedade colonial que queremos prolongar, (...) É uma sociedade nova que precisamos criar, com a ajuda de todos os nossos irmãos escravos, rica de toda a potência produtiva moderna, cáida de toda a fraternidade antiga” (Cesaire 1978, 36). Proposta que vai ao encontro do que constrói o psiquiatra e ensaísta Frantz Fanon em seu livro *Pele negra, máscaras brancas* (2008, 1ª edição em 1952). Para a compreensão da realidade de seu tempo ele propõe um estudo clínico, na intenção de “sacudir energicamente o lamentável uniforme tecido durante séculos de incompreensão” (Fanon 2008, 29). Fanon descreve a necessidade de uma “desalienação em prol da liberdade” (Fanon 2008, 191). Liberdade para a humanidade de negros e brancos.

Para tanto, a arquitetura de seu trabalho situa-se na temporalidade, algo que acaba por concordar com o que aqui pretendemos demonstrar como característica do movimento Afrofuturista. Segundo o autor, “Todo problema humano exige ser considerado a partir do tempo. Sendo ideal que o presente sempre sirva para construir o futuro” (Fanon 2008, 29). Sua proposta se apoia no confronto da realidade histórica com seus efeitos, na denúncia e enfrentamento dessas questões.

Nas suas palavras: “O futuro deve ser uma construção sustentável do homem existente. Esta edificação se liga ao presente, na medida em que coloco-o como algo a ser superado” (Fanon 2008, 29). Nesse sentido, Fanon também imagina uma sociedade nova, construída quando se assume a invenção na existência (Fanon 2008, 189).

De volta ao último ato podemos ouvir: o som da chuva surge junto com mais uma transição e os primeiros acordes da música *Queima a minha pele*. Estamos diante de um plano de detalhe do rosto da personagem sendo banhado pela chuva, a luz do sol ilumina esse rosto e o clima onírico instaura-se novamente. Ele parece sentir com cuidado a chuva e os primeiros versos da música comecem: “Amor, você é como o sol / Ilumina o meu dia, mas queima minha pele” (Exu do Blues 2018).

O brilho intenso e dourado destaca a pele da personagem que abre os braços para a chuva, enquanto a fonte de luz segue para o fundo na imagem marcando sua silhueta, o gesto toma todo o quadro e seguimos ouvindo a canção até o fim da estrofe. Um novo corte e somos trazidos novamente para a corrida. O rosto preocupado relembra a sensação de perigo que a cena de um homem negro correndo na rua parece evocar, é então que enxergamos literalmente a virada que o conceito da narrativa parece propor.



Figura 7. O rosto preocupado relembra a sensação de perigo: filme *BLUESMAN*.

Vemos um giro na tela¹³ que corresponde à inversão proposta pelo vídeo desde seu início. Aquele mundo – como o conhecemos até então – é posto de cabeça para baixo na cena, o que se justifica pela inversão correspondente no significado que atribuímos à corrida inicialmente. Essa inversão rompe com nossa expectativa sobre o porquê esse homem negro está correndo. Segundo o pensamento vigente julgaríamos que ele está sendo perseguido. No entanto, a simples – porém potente – inversão, nos propõe um sujeito negro que corre porque estava atrasado para o ensaio de sua banda. Ao invés de um homem perseguido temos um músico. Alguém que, comprometido com sua arte, se preocupa em correr para cumprir seu papel. Corre para criar. Corre não para fugir, mas para alcançar, para produzir. Ele chega ao conservatório de música e pede desculpas pelo atraso, mulheres e homens negros aguardam pacientemente e o recebem com alegria, o jovem artista é recebido e acolhido entre seus iguais. A cena com cores quentes e intensas indica a hora do pôr do sol. Um último acorde – vindo do que parece ser um violino – cria um tom de esperança. E chegamos ao fim.



Figura 8. O giro na tela que corresponde à inversão proposta pelo vídeo: filme *BLUESMAN*.

No fim, que também é o começo das possíveis reflexões que surjam a partir do que aqui foi exposto, voltamos mais uma vez à pergunta: o que você quer ser quando crescer? A resposta dada, “ser médico”, projeta o sentimento que perpassa todo o curta. O menino quer ser o que em princípio pareceria o inverso do esperado para alguém pertencente a “um segmento importante da população brasileira excluída de sua participação política e econômica e do pleno exercício da cidadania” (Munanga 2009, 11). Desse modo, vemos que o curta expõe e afirma um caminho de transformação para a realidade na qual se constrói – uma sociedade na qual a destruição da consciência histórica foi “uma das estratégias utilizadas pela escravidão e pela colonização para destruir a memória coletiva dos escravizados e colonizados” (Munanga 2009, 7). O que percebemos no fim é também a resposta para a pergunta no início. O que você quer ser quando crescer? A resposta, para concordar com a narrativa não poderia ser outra: quero ser o inverso do que os outros pensam, quero ser um *BLUESMAN*.

Notas Finais

¹ No original: *imaginary of the modern/colonial world*. (Mignolo 2012, 3). Todas as traduções do inglês são nossas e o texto original de citações diretas será indicado em notas de rodapé.

² No original: *The matrix (colonial) created by a minority of the human species rules the life of the majority of the human species* (Mignolo e Walsh 2018, 114).

³ Disponível em <https://Baco.letras.com/diomedes-chinaski/sulicidios/> acesso em 18 novembro 2020.

⁴ Disponível em <https://Baco.letras.com/diomedes-chinaski/sulicidios/> acesso em 18 novembro 2020.

⁵ No original: *Spanish missionaries judged and ranked human intelligence and civilization* (Mignolo 2012, 3).

⁶ No original: *This was an initial moment in the configuration of the colonial difference and the building of the Atlantic imaginary; which will become the imaginary of the modern/colonial world* (Mignolo 2012, 3).

⁷ No original: *By “border thinking” I mean the moments in which the imaginary of the modern world system cracks. “Border thinking” is still within the imaginary of the modern world system, but repressed by the dominance of hermeneutics and epistemology as keywords controlling the conceptualization of knowledge* (Mignolo 2012, 23).

⁸ A conjugação do verbo “evocar”, no infinitivo, é aqui utilizada pelo seu duplo sentido. Tanto a ação de trazer de outro plano uma entidade sobrenatural quanto o ato de lembrar de algo. Baco evoca Exu assumindo-o como uma contraparte e em simultâneo lembra a epistemologia lorubá desqualificada pelo processo colonial. Segundo o dicionário Houaiss on-line:

evocar. verbo. 1. t.d. chamar (algo, ger. sobrenatural), fazendo com que apareça; 2. t.d. tornar (algo) presente pelo exercício da memória e/ou da imaginação; lembrar. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_Baco/v5-4/html/index.php#1 acesso em 18 de novembro de 2020.

⁹ EXU DO BLUES, Baco. (2018) *BLUESMAN*. Disponível em https://Baco.youtube.com/watch?v=j7oaDeH_lg0 Acesso em 19 de novembro de 2020.

¹⁰ EXU DO BLUES, Baco. (2018) *BLUESMAN*. Disponível em <https://Baco.youtube.com/watch?v=g0i-b1OITzc> Acesso em 19 de novembro de 2020.

¹¹ EXU DO BLUES, Baco. (2018) *BLUESMAN*. Disponível em <https://Baco.youtube.com/watch?v=z4ceKVdhdHs> Acesso em 19 de novembro de 2020.

¹² Segundo referência disponível em <https://Baco.imdb.com/title/tt0062622/> Acesso 22 de novembro de 2020.

¹³ Cena disponível em <https://youtu.be/-xFz8zZo-Dw?t=398> acesso em 22 de novembro de 2020.

Bibliografia

Bhabha, Homi K. 2013. O local da Cultura. Traduzido por Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, e Gláucia Renate Gonçalves. 2a. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Cesaire, Aimé. 1978. Discurso sobre o colonialismo (1a edição em 1955). Traduzido por Noémia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa Editora. <https://antropologiadecuotraforma.files.wordpress.com/2013/04/aime-cesaire-discurso-sobre-o-colonialismo.pdf>.

Dery, Mark. 1994. «Black to the Future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose». Em *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, editado por Mark Dery, 179–222. Durham: Duke University Press.

Elia, Adriano. 2014. «The Languages of Afrofuturism». *Lingue e Linguaggi* 12: 83–96. <https://doi.org/10.1285/i22390359v12p83>.

Elisa Larkin Nascimento, Kabenguele Munanga, Michael Hamenoo, Gizêlda Melo do Nascimento, Francisco Romão de Oliveira, Ismael Diogo da Silva, Anani Dzidzienyo, e Carlos Moore. 2008. A matriz africana no mundo. Editado por Elisa Larkin Nascimento. Sankofa: Matrizes Africanas da Cultura Brasileira; 1. São Paulo: Selo Negro. <https://afrocentricidade.files.wordpress.com/2016/04/a-matriz-africana-no-mundo-colec3a7c3a3o-sankofa.pdf>.

Fanon, Frantz. 2008. Pele negra, máscaras brancas (1a edição em 1952). Traduzido por Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA.

Gonzalez, Léila. 1988. «A categoria político-cultural de amefricanidade». *Tempo Brasileiro*, n. 92: 69–82.

Grosfoguel, Ramón. 2009. «Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global». Traduzido por Inês Martins Ferreira. *Periferia* 1 (2): 41–91. <https://doi.org/10.12957/periferia.2009.3428>.

Hall, Stuart. 2003. Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Editado por Liv Sovik. Traduzido por Adelaide La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Gláudia Álvares, Francisco Rüdiger, e Sayonara Amaral. 2a. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Mignolo, Walter D. 2012. *Local histories/global designs: Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Mignolo, Walter D. e Catherine E. Walsh. 2018. *On Decoloniality*. Durham: Duke University Press.

Munanga, Kabengele. 2009. *Negritude: usos e sentidos*. 3a. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Quijano, Anibal. 2005. «Colonialidade do Poder,

Eurocentrismo e América Latina». Em *A colonialidade do saber. Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*, editado por Edgardo Lander, traduzido por Julio Cesar Casarin Barroso Silva, 227–78. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf URL.

Sálami (King), SÍkírù, e Ronilda Iyakemi Ribeiro. 2015. *Exu e a ordem do universo*. 2a. São Paulo: Editora Oduduwa. <https://doi.org/10.22481/odeere.v3i3.1583>.

Santos, Boaventura de Sousa, e Maria Paula Meneses. 2009. *Epistemologias do sul*. Coimbra: Cortez Editora.

Simas, Luiz Antonio, e Luiz Rufino. 2019. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editora.

Sodré, Muniz. 2017. *Pensar Nagô*. Rio de Janeiro: Vozes.

Yaszek, Lisa. 2013. «Race in Science Fiction: The Case of Afrofuturism». *A Virtual Introduction to Science Fiction*, n. 180: 1–11.

Filmografia

BLUESMAN (Filme Oficial). 2018. Baco Exu do Blues, Brasil. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=-xFz8zZo-Dw>

Músicas

Exu do Blues, Baco. 2017. En Tu Mira (Interlúdio ESÚ). In EXU DO BLUES, Baco. Esú. Gravadora 999. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/en-tu-mira/> Acesso em 5 de dezembro de 2020

Exu do Blues, Baco. *BLUESMAN*. 2018. In EXU DO BLUES, Baco. *BLUESMAN*. Gravadora 999. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=j7oaDeH_lg0 Acesso em 19 de novembro de 2020.

Exu do Blues, Baco. Preto e prata. 2018. In EXU DO BLUES, Baco. *BLUESMAN*. Gravadora 999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g0i-b1OITzc>. Acesso em 19 de novembro de 2020.

Exu do Blues, Baco. Queima minha pele. 2018. In EXU DO BLUES, Baco. *BLUESMAN*. Gravadora 999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z4ceKVdhdHs> Acesso em 19 de novembro de 2020.