

BAIANASystem: ANTROPOFAGIA É AQUI¹

Laura Belisário²

Rachel Cecília de Oliveira³

Resumo: O artigo realiza uma leitura crítica da proposta artística do grupo musical BaianaSystem por meio do conceito de antropofagia, cunhado por Oswald de Andrade no final da década de 1920 e regatado pelo Movimento Tropicalista em 1968. Analisando a atuação do grupo desde o seu surgimento em 2009, o texto defende que ela efetiva a premissa fundadora da antropofagia de um modo que nem o movimento Antropófago, nem o Tropicalista conseguiram, tendo como foco a corporalidade constituinte das apresentações e criações do grupo. Acredita-se que isto se dá pela questão afrodiaspórica presente não só na cultura brasileira, mas de forma singular na Bahia, onde música e corpo dão o tom das manifestações populares ao traduzirem a formação de um povo em movimento, sugerindo outras dimensões de devoração. Além disso, o aspecto antropófago se mostra como método de composição do grupo, quando fazem da mistura seu combustível criativo, absorvendo o que encanta na diferença, para produzir-se a si mesmo.

Palavras-chave: crítica de arte, antropofagia, corporalidade, música popular

¹ Este artigo é uma versão expandida de texto publicado nos anais do XVII ENECULT (UFBA), realizado em 2021.

² Laura Belisário é pesquisadora e artista visual. Tem formação em Filosofia pela UFMG e possui mestrado em Artes pela UEMG. Tem desenvolvido trabalhos tanto visuais quanto teóricos partindo de seus principais interesses: poesia, culturas populares e diaspóricas e memória. Como trabalho de conclusão de curso, na Filosofia, desenvolveu importante referência nos estudos da linguagem e desconstrução em relação à Poesia Neoconcreta. Já seu mestrado aborda a Antropofagia como modo criativo brasileiro até então mais evidente na produção de cultura popular para além de seus "fundadores", elegendo o grupo audiovisual BaianaSystem como uma das expressões atuais do fazer antropófago. Suas produções em Artes Visuais brincam com o imaginário do que seria o Outro, com sua memória e natureza, experimentando diferentes recursos visuais dentro do desenho, bordado, colagem e aquarela. E-mail: laura.belisarioc@gmail.com

³ Rachel Cecília de Oliveira é professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG e do Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG. Participou da diretoria da Associação Brasileira de Estética – ABRE – por dois mandatos e foi professora visitante na Université Paris I - Pantheon-Sorbonne. Atualmente é editora chefe da Revista Pós do PPGArtes UFMG e líder do grupo Experiências Descoloniais. Trabalha a pluralidade da arte contemporânea nas interseções entre filosofia, teoria, história e crítica das artes. Além disso, atua como crítica e curadora. E-mail: rachel-cecilia@ufmg.br

BAIANASYSTEM: ANTHROPOPHAGY IS HERE

Abstract: The paper provides a critical analysis of the musical group BaianaSystem artistic proposal through the concept of anthropophagy, created by Oswald de Andrade in the late 1920s and revived by the Tropicalist Movement in 1968. By examining the group's activity since its emergence in 2009, the paper argues that it effectively implements the foundational premise of anthropophagy in a way that neither the *Antropófago* nor the Tropicalist movements were able to, focusing on the corporeality that constitutes the group's performances and creations. It is believed that this is due to the Afro-diasporic issue present not only in Brazilian culture, but in a unique way in Bahia, where music and the body set the tone of popular manifestations by translating the formation of a people in movement, suggesting other dimensions of devouring. In addition, the anthropophagous aspect is shown as a method of composition of the group, when they make the mixture their creative fuel, absorbing what enchants in the difference, to produce itself.

Keywords: art criticism, anthropophagy, corporeality, popular music

“Furacão, furacão! Furacão de gente! Furacão, furacão! Furacão de gente!” – Ouve-se. A multidão começa a se organizar em roda, num redemoinho que devora e engole quem estiver presente. A tensão vai aumentando, num movimento organizado, prestes a explodir. “CAVALO DO CÃO!”: Uma descarga de gente é acionada no momento mais catártico do show do grupo BaianaSystem: ao som de “PPlay”⁴ pessoas, corpos e identidades pulam, dançam e transcendem para uma massa eletrizante, a qual reverbera toda a vibração do carnaval alternativo de Salvador. Cenário que o grupo, ao mesmo tempo ajudou a criar e de onde também surgiu, em 2009, no Pelourinho, a partir do questionamento da indústria, já esgotada, do *Axé music*, somado a um desejo de pensar como seriam os futuros carnavais. Com a intenção de resgatar a guitarra baiana, o grupo também explora as várias possibilidades do *soundsystem*, junto a experimentações audiovisuais. Além disso, o BaianaSystem se propõe a reverenciar os mestres da cultura local, desde figuras como Gerônimo, Morais Moreira, à atmosfera de blocos afro e os tantos outros afoxés, como o Badauê de Môa que colorem o carnaval do centro antigo de Salvador desde pelo menos os anos 1980.

A guitarra baiana, sendo uma espécie de cavaquinho elétrico, juntamente com o trio elétrico, foram frutos de uma espécie de reinvenção cultural local feita pela dupla Dodô e Osmar nos anos 1940, que revolucionou as festas de rua locais. O *soundsystem*, por sua vez, surge na mesma época, porém na Jamaica, reunindo a necessidade de se fazer música em festa para uma quantidade cada vez maior de pessoas, formando um verdadeiro paredão de som local. Através dele, surgiram as bases para que se fomentasse a cultura do DJ, do MC e do *sample*, assim como a cultura *remix*, nascidos a partir de um *underground* afrodiáspórico. De certa forma, o trio elétrico pode ser entendido como um *soundsystem* móvel, possibilitando uma espécie de dança andada, muitas vezes vinda de bases do próprio samba armando os grandes desfiles de gente.

⁴ “PPlay” é a versão ao vivo de “Playsom”, em que Russo Passapusso evoca palavras, sentimentos, impressões de caos e desordem e conduz o público para uma grande catarse.

Ao resgatar tais raízes, o grupo relaciona passado e futuro, tanto por associarem batidas eletrônicas a instrumentos tipicamente tradicionais da cultura afrodiáspórica - desde a influência dos tambores de terreiro nas batucadas de rua - como em relação à corporeidade construída a partir dos afoxés e blocos afros, diretamente influenciada pelas danças e ritmos do candomblé. Assim, uma certa brasilidade⁵ é sugerida, pautada na mistura afetiva que brinca com uma dimensão corporal e sonora. O grupo, então, contagia um público extenso e diverso, que processa seu som pela resposta imediata do corpo, devorando a massa do axé, do afoxé e das festas de largo; se transformando em uma grande malha coletiva que reinventa a tradição popular local com elementos externos, conjugando diferente tempos.

A ideia de devoração, neste caso, vem do pensamento antropófago, proposto por artistas no final dos anos 1920. Produzida por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Raul Bopp em 1928, a Antropofagia simbolizou a estreia da construção de um pensamento cultural a partir do próprio Brasil. Enquanto movimento artístico-literário em torno do conceito estabelecido por Oswald, a antropofagia empenhou uma nova narrativa nas artes: o “retorno ao Brasil”, onde antes reconhecia-se o que era produzido como simples cópia do que vinha de fora. A ideia seria que, a partir de então, o povo brasileiro começasse a protagonizar as criações, tendo suas raízes indígenas e negras valorizadas, e a ideia romântica do bom selvagem questionada, uma vez que seu imaginário heroico fora engendrado numa moralidade segundo a importação de impressões europeias acerca desse Novo Mundo. Contudo, tal proposta também não se dissocia de uma construção de estereótipos, uma vez que se apoia na descrição caricatural de outros povos que não os do eixo Rio-São Paulo. Essa espécie de “redescoberta” do Brasil, no entanto, acabou reforçando as hierarquias entre “cultura erudita” e “cultura popular”. Coisa que a proposta do BaianaSystem não faz, visto que eles conseguem apresentar o Brasil, em toda a sua pluralidade e contradição, ao próprio país, desde a Bahia, sem cair em caricaturas ou estereótipos, uma vez que valoriza os mestres populares, segue aprendendo com suas contribuições

⁵ É importante ressaltar que a brasilidade sugerida no texto não tem relação com as várias tentativas de construir uma identidade nacional por meio das artes, mas sim pensar misturas singulares surgidas da pluralidade constitutiva das influências do grupo.

culturais e brinca com possibilidades sonoras, visuais e corporais a partir desta devoração, produzindo a autenticidade no fazer artístico que fora desejada pelo movimento antropófago.

Apesar do caráter ambivalente, a ideia da antropofagia é muito útil enquanto estrutura não somente para pensar o Brasil, mas sobretudo as culturas colonizadas, na medida em que propõe uma mudança de postura interna em relação à produção cultural. Para tanto, o Manifesto Antropófago recorre ao imaginário das práticas Tupinambá, trazendo à tona a devoração do Outro como parte intrínseca da nossa maneira de produzir pensamento, parte integral do conceito de antropofagia: “Só me interessa o que não é meu” (MANIFESTO ANTROPÓFAGO, 1928, p. 2), isto é, aproximar-se do outro como meio de modificar-se a si mesmo sintetiza a devoração de outras práticas apropriadas pelos antropófagos⁶. O grupo baiano também se encontra em diálogo com esta dinâmica, pois busca aproximar-se de outras influências, tanto brasileiras quanto de guetos latino-americanos e as incorpora em sua sonoridade cambiante.

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

Em sua elaboração do conceito de antropofagia, Oswald de Andrade sugere que se abrace o canibal atribuído aos brasileiros e latino-americanos, ironizando a imagem⁷ produzida pelo colonizador, para ilustrar a absorção violenta do que vem de

⁶ Influenciado por Nietzsche, Oswald recorre ao pensamento de que *o logos* seria uma espécie degenerada do gênero *phagos* (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 14), logo a única lei do cosmos seria a devoração universal. Entre os povos Tupinambá, a prática da antropofagia como cerimônia de devoração do inimigo “sagrado”, capturado em batalha, em um terreiro, opera segundo a lógica da vingança, a qual, segundo Viveiros de Castro, seria o elo principal de temporalidade e sociabilidade tupi. Indica, ainda, o próprio inimigo entendido em uma dinâmica de cumplicidade, pois nele está a chave de memória e identificação do grupo que o devora, pois no passado tal inimigo devorara algum de seus familiares. Ele representa um “não-Eu que serve para definir-me como um Eu” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 14). Assim, o transformar-se passa pela reformulação de si em direção a um “eu Outro”, ou seja, pelo ver o outro em si, pela incorporação da diferença.

⁷ Este tipo de imagem incorpora a ideia estereotipada de “canibal”, isto é, povos selvagens, de feição monstruosa, que habitam lugares paradisíacos, amplamente difundida na Europa através dos relatos de viagem, cujas ilustrações eram feitas por gravadores que não observavam os povos e se baseavam em estereótipos outros de “selvagens”, acrescentando outras narrativas visuais aos ameríndios e suas

fora. A construção do antropófago de Oswald é importante para promover a desvinculação da ideia do brasileiro e de sua vida como uma cópia, propondo elaborar originalidade onde sempre se copiou de outros lugares. Assim, o jeito de lidar com o mundo do antropófago passaria sempre por um exercício de se aproximar do diferente para produzir-se a si mesmo – mistura. Isto aparece de maneira transgressora nos escritos de Oswald, negando qualquer hierarquia entre tempos históricos, personagens ou acontecimentos em detrimento de uma reinvenção cultural. Segundo o poeta, tudo está em movimento: as narrativas, tempos históricos, personagens, podendo ser recriados, reinventados – e, foram formados nesse movimento também os brasileiros, habitantes de uma “América jovem”.

A sobreposição de elementos antigos sob novos aponta a imagem do palimpsesto, em que a possibilidade interdisciplinar de coexistência plural dissolve uma hierarquização temporal: “antigo” e “novo” coexistem e se contaminam – estado selvagem⁸, assim como “o que foi pode vir a ser”, porém, refeito. Ao permitir que passado e futuro se relacionem, o BaianaSystem reitera a viagem antropófaga em torno da mistura a qual reverenciam e a transformam em prática, vivida de forma mais intensa durante o carnaval. Daí a riqueza presente em sua performance, pois, com a reinvenção de ritmos, tradições se encontram também em corpo, atribuindo à festa o caráter de manifestação cultural brasileira, com ênfase na cultura popular e na diáspora africana.

A temática de resistência na cidade frente às constantes negociações entre classes é referência principal das músicas, visto que retratam a realidade cotidiana das classes mais baixas de Salvador. Este cenário é composto por uma maioria negra expressiva, cuja concentração só não supera a população negra da Nigéria. A sonoridade afropercussiva de Salvador, consolidada pelo samba-reggae e suas variações até chegar ao pagodão baiano, encontra reverberação nas composições e refletem uma identidade própria, na medida em que a absorção de culturas outras em um plano global se dá na devoração de outros guetos, jamaicanos e afrodescendentes

práticas. Ver mais em: BELUZZO, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos Viajantes. São Paulo: Metalivros; Salvador: Odebrecht, 1994. Volume I: "Imaginário do Novo Mundo".

⁸ É necessário fazer uma ressalva em relação a este termo. O que fora por muito tempo descrito como selvagem, isto é, incontornável, incontornável e não-civilizado, sofre uma inversão de significado. Assim, a hierarquia civilizado/selvagem é posta de ponta cabeça e o selvagem vira vantagem e não mais defeito.

latino-americanos. Isto diz muito do atual caráter transnacional do projeto, reencontrando a ideia de diáspora africana na rede sonora que estabelece, além de deglutir e redirecionar técnicas estrangeiras.

Como serão os futuros carnavais? O que será da guitarra baiana?⁹, são as perguntas iniciais da trajetória do grupo, em que se pretendia criticar a indústria do axé e a triste situação de violência que o *lobby* intensificou nas ruas. impedindo a convivência com o diferente e seus atravessamentos raciais ao estabelecer a lógica das cordas e dos camarotes de trio elétrico, os quais separam nitidamente as classes. Diante da situação insustentável de segregação em um momento tão simbólico de união e festa, um novo comportamento no carnaval é proposto pelo BaianaSystem por meio das músicas, pois “o carnaval ainda quem faz é o folião”¹⁰, um anônimo invisível dentre tantos outros a seu lado, que reinventa a festa a todo momento:

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

⁹ “Frevofoguete”, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8RcUISu7LFs>

¹⁰ “O carnaval quem é que faz”, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GOPi-UqpwY8>

Em entrevista para Caetano Veloso, em 2019¹¹, Russo comenta acerca desta proposta, ao lembrar quando passou a compreender a dimensão orgânica de teia entre as pessoas, construída por códigos e símbolos no carnaval. Estes elementos traduzem a ideia de que uns fazem parte dos outros em experiência de bloco, através de olhares e permissões, mas principalmente pelos toques. Porém a história do carnaval de Salvador sempre foi acompanhada de uma certa violência, parte da constituição do que o brasileiro também é, mas que passou a ser um problema pontual durante a festa, gerando a necessidade de artistas pedirem por paz de cima do trio elétrico, enquanto a polícia intervia de forma agressiva em prol de uma segurança, gerando mais violência.

Russo pontua:

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

¹¹ Entrevista de estreia da Casa Ninja em Salvador. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MSZ6ZvonJGY>. Acessado em: 18/03/2023

tentativa de vencer daquela força de segurança que estava trabalhando com agressão ali. Então essas palmas começaram a fazer tudo acontecer. Antes da agressão chegar, já tinha gente batendo palma. (PASSAPUSSO, 2019).

Figura 3: Estrutura de roda durante o show do BaianaSystem.



Fonte: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/com-suas-rodinhas-baiana-system-marca-novo-capitulo-da-fofia-baiana/>

Caetano diz, em contrapartida, que até então não tinha visto tentativa de condução da massa tão surpreendente quanto à do BaianaSystem, arriscando a chamá-la de “civilizadora”¹². Em “Verdade Tropical”, Caetano aponta:

O novo carnaval da Bahia, eletrificado, rockificado, cubanizado, jamaicanizado [...] é resultado desse assassinato do carnaval brasileiro, assassinato cujos autores intelectuais fomos nós; mas também a incomparável vitalidade desse novo Carnaval – em grande

¹² Vê-se com ressalva o termo “civilizador”, usado na frase, uma vez que prescinde de uma estrutura civilizado/selvagem tão discutido anteriormente. Sabe-se que o carnaval é um movimento que se organiza em sua “selvageria” e ela faz parte da festa, admitindo certa violência, na qual o corpo é ponte para dimensões emocionais, musicais e espirituais se manifestarem.

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

A partir destas duas falas, pode-se compreender a dimensão da corporeidade própria do BaianaSystem com seu público, em que a específica comunicação entre corpos com palmas e convenções de roda geram ressignificação do ambiente de conflito e negociação em oportunidade de cruzo e comunhão. O movimento tropicalista, encabeçado pelo próprio Caetano Veloso e Gilberto Gil, retomara o conceito de antropofagia em 1968. As dimensões de devoração do outro começaram a ser repensadas, na medida em que surgia uma necessidade de retomar um olhar oswaldiano sobre o que fora feito até então no Brasil. No território da música, onde a canção popular tomava caminhos controversos ao tentar definir o que poderia ser entendido como MPB, a tendência tropicalista passaria a ocupar um lugar na reflexão sobre o próprio país. Como consequência, em meio às múltiplas movimentações e desdobramentos nas artes, a Tropicália revolucionou a “música popular brasileira”¹³, ao praticar, também, um “retorno ao Brasil” frente às tendências de americanização. Para eles, era necessário se despirmos da ideia de unidade nacional, construída pelas elites (pessoas da sala de jantar?), e todo o imaginário brasileiro “enlatado”, como dizia Oswald de Andrade, que reverberava na canção popular, em nome de uma criatividade pulsante, que conversasse ao mesmo tempo com figuras que traduziam o erudito e o popular, o moderno e o arcaico, o local e o estrangeiro. Já o BaianaSystem atualiza tais categorias ao brincar com elementos tradicionais brasileiros e latino-americanos, ao brincar com épocas diferentes através das músicas chamando o antigo e o novo para brincarem e expressarem a novidade cheia de identificações com o passado.

¹³ Entende-se que a tendência tropicalista se estende para além da música: Hélio Oiticica, nas artes plásticas, cujo nome de uma das obras mais importantes cedeu o nome ao movimento, Zé Celso Martinez no teatro e Glauber Rocha, no Cinema Novo. A poesia também fora influenciada pela participação dos concretistas, juntamente com a sacudida na moral e nos bons costumes do brasileiro de classe média: questões de comportamento expressavam mais do que rebeldia, mas um posicionamento político, atraindo os olhos autoritários do governo militar de Costa e Silva.

Além disso, o movimento tropicalista se articulou declaradamente com a cultura de massa, a qual passara a ser uma realidade no país frente à emergente globalização, com o intuito de proporcionar acesso por parte da maioria da população¹⁴. Assim, admitiu-se o *pop* na busca por narrativas culturais mais próximas da realidade das pessoas no Brasil, possibilitando um reconhecimento que ultrapassasse as barreiras das classes sociais e buscando se distanciar de um discurso de autenticidade e nacionalismo então recorrentes no tratamento da cultura brasileira. A experiência de massas do BaianaSystem, comentada por Caetano, assume uma forma de conexão entre o que os tropicalistas também desejavam, isto é, a aproximação do popular na reinvenção das festas já tradicionais na Bahia.

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

¹⁴ Para além das questões problemáticas acerca da indústria cultural e seu caráter inicial de importação, vale lembrar que é um importante veículo disseminador de ideias e provocador de identificações quando contribui para diminuição da distância entre a população e a produção cultural. O movimento Black Rio, por exemplo, interpretado por muitos como simples importação de uma cultura americanizada, reforçou a consciência e identificação entre negros como recuperação de uma identidade que havia sido dispersada com o branqueamento do samba. Este exemplo ajuda a entender de outro modo a relação local/global presente em algumas manifestações culturais como o BaianaSystem, em que não se trata de espelhamentos relativos a nacionalidades, mas resulta na produção de outros grupos, outros territórios, outras “nações” permeados por movimentos diaspóricos: desde nações de maracatu à *Zulu Nation*, fundada em 1973 no Bronx de NY pelo Afrika Bambataa para disseminar as ideias do Hip Hop.

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

Além disso, a dinâmica da Tropicália serviu também de combustível criativo para se dialogar diferentes perspectivas numa mesma canção ou peça estética. A aproximação de opostos se faz presente de forma ampla tanto na música, como nas artes plásticas e no teatro, tendo explícita uma tendência a “chamar para perto”, “pensar junto”, o que o BaianaSystem faz com maestria. Convoca-se o corpo do espectador por meio das projeções da banda, da audição atenta e crítica da música em ambos os tempos e da performance de um modo geral do BaianaSystem. Máscaras são distribuídas e ativadas, assim como personagens são vividos nas multidões.

Figura 4: Navio Pirata ao fundo, em Salvador, com suas máscaras no carro e nos foliões.



Foto: Filipe Cartaxo.

Em relação à música, as chamadas “canções-colagens” traduzem a aproximação entre mundos e visões, refletidos num espaço urbano, onde a música popular brasileira se desenvolve e diz de uma percepção específica: faz-se permeável frente aos estrangeirismos, porém se processa de maneira ‘abrasileirada’, tal qual o grupo o faz com seus *samplers* e *remixes*.

São revelados vários repertórios sensoriais de sujeitos que compartilham entre si suas experiências, orientadas pelo ritmo envolvente. Consequentemente, se produz um ambiente de aprendizado com o diferente, além de uma autonomia identificada na autogestão de conflitos próprios da rua. A possibilidade de transmutação, exposta por Russo Passapusso na entrevista, também compartilha de uma antropofagia inerente, pois sujeitos se olham, conversam entre si através do corpo e estabelecem acordos de convivência, em prol da aceitação mútua em tempo e espaço, relembrando uma herança viva dos blocos afro e do senso de coletividade das chamadas festas de largo, que ritualizam e, por isso, convertem o acontecimento social que é o carnaval numa potência transformadora. Assim, o grupo consegue dialogar com questões de representatividade identitária, ao presenciar tal dinâmica

de ritual sob o conteúdo das músicas, as quais emanam resistência em tempos sombrios e inspiram a performance conjunta.

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

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

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

Figura 5: Navio Pirata em Salvador.



Foto: Filipe Cartaxo.

Em entrevista (2019), Gilberto Gil observa:

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

Este cenário ilustra a ampla possibilidade de criação a partir de misturas presentes no Brasil. A riqueza de manifestações, danças, musicalidades etc., vem de troca cultural intensiva, refletindo uma “mestiçagem cultural”, a partir da qual a

inventividade popular, não só brasileira como latino-americana, se retroalimenta e se reproduz¹⁵. O BaianaSystem se insere nesta devoração de referências e as amplifica, reinventando o que já fora feito, transmutando em algo novo. Assim, consegue unir as esferas antes tidas como antagônicas – a cultura pop e o underground através da produção de uma sonoridade que expressa a múltipla possibilidade de se ler a Bahia, suas heranças e experiências negras, que reverberam em tantas construções Brasil afora. Como consequência, propicia uma identificação coletiva com a mistura local: *dub*, *reggae*, *samba-reggae*, *samba-duro*, *frevo*, *dancehall*, *pagodão* e outros ritmos dançam em torno da voz expressiva da guitarra baiana e do *flow* de Russo Passapusso, numa interação que faz emergir, através do elo entre música e dança, a dimensão antropófaga de experiência em forma de catarse. A antropofagia como conceito se faz oportuna neste caso, pois o Brasil, como outros países colonizados, é formado por uma sociedade a partir de culturas de diferentes locais, como comentado por Gilberto Gil, isto é, várias culturas populares devorando outras¹⁶. Isso é processado pela troca intensiva entre público e banda em várias dimensões, além da estrutura de reciclagem musical: auditiva, por exigir uma escuta específica; corporal, pois a performance do grupo se vale da experiência ao vivo com quem assiste, em diálogo com as formas de manifestação de rua; histórica e cultural, por refletir em suas composições uma leitura vinda do povo acerca do próprio local.

¹⁵ Lezama Lima, em “A Expressão Americana”, deixa claro que uma cultura é formada de várias “eras imaginárias”, sendo que o que se entende por cultura popular, e, mais especificamente, música popular é uma criação da América, isto é, uma criação da mistura que se deu por estas terras, dado o processo histórico-cultural. Pode-se pensar a construção da música brasileira como uma mistura de cultura popular e erudita, com a cultura de massas, se aproximando de uma ideia de “mestiçagem cultural”, que pode ser interpretada como uma forma de cruzamento de histórias, devoração entre culturas.

¹⁶ É deste entrecruzo de saberes e práticas que surgem manifestações populares que acabam não tendo ligação com parâmetros europeus de estruturação, revelando uma potencialidade criativa independente, muitas vezes considerada como “folclore”. Em entrevista, Antônio Nóbrega, uma das maiores referências em cultura popular do país, comenta que “o Brasil ainda não descobriu a cultura popular” (EXPRESSO, 2020), dizendo que a visão que ainda se tem da cultura popular é folclórica, isto é, considera as criações, por muitas vezes estarem ligadas a temas regionais, inofensivas. Porém, quando há uma contemporaneização destes temas, tais criações passam a ser indesejadas. Esta abordagem folclorizante “congela” as criações tanto na poesia e nas artes visuais quanto na dança e na música, num tempo romântico, geralmente passado. Este estereótipo mantém as manifestações num imaginário paralelo e inocentemente considerado desarticulado com a realidade do país, mas na verdade prepara um terreno fértil para criações subversivas que flertam com formas populares e formas de comunicação em massa. Este é o caso do BaianaSystem: movimentação que se encontra entre a categoria de arte, cultura popular e cultura de massa, celebrando a mistura e a transformação.

Os tropicalistas tinham optado pelo avesso da bossa nova justamente com a intenção de superar o imaginário carioca da beleza brasileira, uma vez que simbolizou uma fusão branqueadora de elementos regionais, buscando heranças identitárias outras que não a de um padrão estético freyreano. De resultado, resignificaram também a condição primitiva que o samba carioca perpetuara sobre a Bahia, tão responsável pela criatividade brasileira. Dela nasceu o samba e nascem as células para quebrar estereótipos: os tropicalistas saíram de lá em sua maioria e devolvem a ela novas formas de transformação musical, incorporando elementos transnacionais em produções consecutivas de cultura. Assim, subverte-se a ideia de território de origem de onde flui a cultura, por um local que exemplifica um modo carnavalesco de recombinar as linguagens da tradição, que Caetano chamou de “pré-Bahia arcaica”, com o “novo mundo” das linguagens da americanidade “pós-Brasília futurista” (VELOSO, 1997, p. 81). Essa tradução de influências atua pela “f(r)esta”¹⁷, no sentido de uma interrupção de temporalidade linear do fluxo cultural e de uma profanação/carnavalização do território da tradição. Ela admite o frevo tocado através de batidas eletrônicas, *rock’n’roll* e ritmos caribenhos, levantando a grande massa atrás do trio elétrico, que “só não vai quem já morreu”, expressando a força e potência de um povo em diáspora. O BaianaSystem se expressa nesse fluxo, cujas ondas relembram um estado de palimpsesto: cria reverenciando os mais velhos e antepassados, chamando um futuro que não demora. Não à toa, em entrevista¹⁸, Russo Passapusso diz: “o novo já foi feito”, referindo-se às suas influências sonoras de matriz africana, não só brasileiras, mas afrodiaspóricas que em experiência de mistura traz ares de inovação cultural. Esta é a chave que traz a compreensão do *remix* em sua perspectiva inventiva.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à

¹⁷ Segundo o historiador Luiz Antônio Simas, podem-se diferenciar os conceitos de “festa” e “fresta” dentro de práticas culturais que presenciam movimentos de diáspora. As culturas de fresta reinventam dentro de um projeto de sociedade que exclui suas manifestações, pela fresta da normatividade. Ver mais em “O corpo encantado das ruas” e “Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos”, de Luiz Antônio Simas.

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

medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz. (SANTIAGO, 2000, p. 16)

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

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

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

A antropofagia acontece aqui¹⁹ na medida em que se retoma este conceito, agora direcionado a uma dimensão de ressignificação da diáspora, revertendo a

¹⁹ Em show na ilha de Itaparica, Russo Passapusso, em determinado momento, exclamou: “A gente veio trazer a antropofagia pra vocês”. Uma pessoa do público prontamente respondeu: “Não, a antropofagia nasceu aqui”. Em diversas entrevistas, Russo comenta o fato dizendo o quanto aquela frase reverberava a própria relação da banda com a Bahia e as brasilidades musical e visualmente exploradas.

própria proposta de Oswald de Andrade, porém fazendo o que ele pretendia – sair do eurocentrado. A estrutura indígena e africana das rodas faz com que o fenômeno adquira uma espécie de autonomia em relação às fronteiras que tentam enquadrar a experiência, proporcionando a naturalização de estéticas sonoras e visuais às quais a indústria não seria capaz de totalizar.

Além disso, no auge dos shows no Sudeste, Russo costuma trazer algum elemento da cultura popular nordestina com o intuito de desmistificar a categorização tão injusta feita com o Nordeste pelo resto do país – na lógica de reciclagem musical feita pelo grupo ao vivo, “Pagode Russo” de Luiz Gonzaga (1946) costuma ser entoado. Russo, vendo a falta de referência do público exclama: “O que é que vocês estão ouvindo em casa? Isso aqui é cultura popular!”²⁰. Diante deste quadro, pode-se perceber os diferentes brasis contados de diversas maneiras dentro do país, mas observa-se o claro posicionamento contra o monopólio cultural do eixo Rio-São Paulo, que acaba contando a maior parte da história. A dimensão levantada pelo BaianaSystem que reflete a cultura popular localiza-se na interação brincante das práticas de rua, as quais fazem da fresta uma possibilidade de reinvenção de mundo, sendo assim, capaz de criar e reconhecer particularidades culturais, fugindo de noções totalizantes.

O universo estético do BaianaSystem navega, então, através das relações entre brasis, em uma constante adubação²¹ cultural que se estende para referenciais afrodiaspóricos diversos. Compor e regravar com nomes-referência da música negra expressa sua maneira antropófaga de produção, ao sobrepor tempos fragmentados e formar uma sonoridade afropercussiva “em trânsito”, como destaca Paul Gilroy no livro “Atlântico Negro” (2001). A devoração, neste caso, é revelada por meio do encontro entre culturas de gueto, que, além dos modos específicos de produção, compartilham uma performance que ativa corpos tanto físicos, que dançam e cantam, quanto sutis e espirituais, uma vez que é aludida uma herança de resistência por de trás das batidas

²¹ Emprega-se aqui a palavra adubação em duplo sentido: primeiramente, como técnica para transformar o solo rico em materiais que ajudem a produção de novos frutos, se encaixando figurativamente no caso de elementos culturais. Porém, o processo de transformação do *dub* também utiliza da regravação e do rearranjo de músicas para que novos “frutos” surjam. Assim, em ambos os casos há uma produção do novo.

dos tambores e dos graves do *soundsystem*. Seus trabalhos explicitam tais heranças bem direcionadas, as quais apontam para caminhos abertos de reencontros do grupo com a África e a América Latina.

Desta forma, conclui-se que a potencialidade contida no conceito de Antropofagia para se analisar o BaianaSystem se revela e se atualiza pelas camadas de sentido propostas pela banda na medida em que a dimensão corporal adquire mais espaço em sua performance, mais especificamente pelo carnaval. Nela está contida a chave que possibilita a relação entre o *underground* afro-diaspórico, o qual especifica de maneira mais assertiva qual devoração a que se refere, superando a simples relação com técnicas estrangeiras. Além disso, a vivência da pluralidade leva a aproximação do diferente para produzir-se a si mesmo à potência de experiência de manifestação popular em movimento constante, ritual.

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<https://open.spotify.com/episode/5dJ5zJ4G6ju5A Xu0mGuQRS?si=jxamds5xTEmH1OsJPYKEGw>

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

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

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

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

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

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

CAMARGO, L. B. A. BaianaSystem: Antropofagia é aqui. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132367.pdf>

Recebido em: 23/02/2023

Aceito em: 28/04/2023