

A “DESTRUIÇÃO CONSTRUTIVA” NA POÉTICA DE CRIOLO

Lucas Toledo de ANDRADE*

- **RESUMO:** Este artigo pretende, valendo-se da ideia de “destruição construtiva”, observar a poética afro-brasileira contemporânea, por meio da breve análise de algumas composições de Criolo com o intuito de perceber como alguns recursos formais utilizados por ele, como a deglutição, a colagem, a quebra da linearidade de tempo e a destruição de fronteira entre espaços nos ajuda a pensar nos modos como uma cultura subjugada pode, em um contexto de globalização, trazer à tona o seu próprio discurso, resistindo a valores sustentados por determinada elite. Além disso, notaremos de que forma o uso, via criação poética, da mitologia africana, da língua iorubá, da tradição cultural periférica, da hibridização cultural contribuem para uma revisão crítica dos estereótipos lançados ao negro ao longo da história brasileira.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Criolo. Destruição construtiva. Poética afro-brasileira contemporânea.

O título do presente artigo busca dialogar com o texto de Haroldo de Campos, intitulado “Uma poética da radicalidade” (1990), que se debruça, por sua vez, sobre a produção de Oswald de Andrade e por meio dela observa o “movimento pendular **destruição/ construção**” (CAMPOS, 1990, p. 21) existente na criação modernista brasileira, revelando assim o modernismo, a partir da poética oswaldiana, não como um movimento apenas demolidor, mas também construtivo, na medida em que a destruição estética pretendida pelos modernos criava bases para a construção de novos alicerces para as artes brasileiras de modo geral.

Quando deslocamos nossa atenção para a ideia de “destruir e construir” no cenário contemporâneo, tratando da poética de Criolo, que será pensada a partir de um contexto de produção afro-brasileiro, é preciso tomar as devidas precauções, reconhecendo a força desses princípios no interior do modernismo nacional, para assim reinterpretá-las à luz da contemporaneidade, levando em conta ainda toda a luta já realizada pelo movimento negro em âmbito artístico e político. Além disso,

* UEL – Universidade Estadual de Londrina – Literatura Comparada – PR – Brasil. 86057-970 – ltoledodeandrade@gmail.com.

se faz necessário pensar como esses pressupostos podem ser observados em um período atravessado por mídias e pela própria ideia da globalização.

Para contribuir com essa discussão, é interessante trazer Stuart Hall (2004) que, apoiado em Anthony McGrew (1992), diz que a globalização se refere a processos em escala global responsável pela integração de “comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (HALL, 2004, p. 67), o que leva à desestabilidade das identidades e do conceito clássico de “sociedade” como um espaço delimitado.

Assim sendo, é válido recorrer também a Jackson (2011) e Rincón (2011) para nos ajudar a tratar da ideia de “destruição construtiva” em tempos globalizados, uma vez que ambos falam da antropofagia como uma metáfora válida para se entender os processos de trocas culturais em um mundo globalizado e como uma forma de culturas periféricas conseguirem ter voz em um contexto cada vez mais homogeneizante, que tende a seguir como modelo tudo aquilo que advém de culturas dominantes, apagando, descaracterizando e subjugando ainda mais outros modos de ser e pensar.

Jackson (2011) nos mostra que o diálogo entre “saber local” e “saber global” ajuda a reler e revalorizar a ideia de deglutição presente na antropofagia, o que nos ajudará a tratar também da proposta em torno do princípio de destruir para construir:

O debate atual nos círculos de estudos internacionais da globalização pode ser aproveitado para a nossa releitura e revalorização do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade. Uma questão de epistemologia “política”, por assim dizer, reduzida a um argumento esquemático, teoriza e contrasta duas formas de saber, o local e o global. O “saber local” representa a vivência num determinado lugar, uma prática enraizada na tradição popular; o global resulta da vontade de tornar o local legível e governável através de sistemas formais, tais como organização, estandardização e hierarquização. (JACKSON, 2011, p. 429).

Podemos pensar o “saber local”, nesse caso, como aquele pertencente a culturas que ficam na periferia dos grandes centros de poder político e econômico do mundo, como, por exemplo, as culturas latino-americanas e diversas outras subjugadas a esse “saber global”, advindo de potências, como é o caso países europeus e dos Estados Unidos, que tendem a disseminar seus modos de comportamento.

O poder exercido a partir desse “saber global” sobre o “saber local” visa, evidentemente, ganhos capitalistas e domínio político e cultural, algo que se expande infinitamente em um cenário globalizado, no qual influências se alastram de forma rápida por meio das mais diversas mídias.

Nesse sentido, a globalização não pode ser pensada apenas positivamente por propiciar a criação de um mundo aparentemente sem fronteiras, em que indivíduos de todas as nações podem se comunicar e em que ocorrem intercâmbios culturais. O fenômeno da globalização, se observado por um outro ângulo, pode significar a destruição de culturas populares, a opressão cada vez mais sistemática das classes periféricas, o apagamento de todas as diferenças em prol de um mundo homogêneo, organizado e hierarquizado segundo o ponto de vista das culturas que possuem maior influência econômica e política.

Dessa forma, nos resta indagar: de que maneira as culturas periféricas, que sofreram historicamente um processo de abafamento e que continuam sofrendo esses efeitos podem de alguma forma colocar sua voz em evidência, expressando sua cultura, seu modo de ver o mundo, denunciando as formas de exploração que sofrem?

Silviano Santiago (2000) em seu texto “O entrelugar do discurso latino-americano” já adiantava muito daquilo que Jackson (2011) e Rincón (2011) falariam a respeito da antropofagia, apesar de não buscar uma discussão a partir da globalização. Portanto, o crítico brasileiro, junto dos demais ensaístas, pode nos ajudar a elaborar uma reflexão à indagação feita anteriormente.

Santiago nos fala que a maior contribuição da América Latina ao Ocidente se dá a partir da hibridização, da mescla e do processo de contaminação da cultura dominante elaborado por meio de uma “falsa obediência” (SANTIAGO, 2000, p. 16), de um processo de assimilação agressiva que destruiu paulatinamente a hierarquia, a unidade e a pureza tão caras à fala do dominador.

Notamos, assim, que a diluição da cultura do opressor viria através de uma deglutição crítica feita pela cultura dominada, que “aceitaria” os elementos do colonizador, reciclando-os, traduzindo-os e hibridizando-os (RINCÓN, 2011) ao seu bel prazer. Seria, então, nessa destruição do outro e de si mesmo, que o periférico se reconstituiria, refazendo-se sem se perder totalmente, sem correr o risco de tornar-se apenas uma cópia daquilo que o outro aspira.

Retornando a Jackson (2011), podemos dizer que o “saber local” pode ter voz e difundir reflexões próprias a partir da contaminação do “saber global”, na medida em que não o nega radicalmente, algo praticamente impossível em contextos de exploração e em um mundo globalizado, mas também não o incorpora totalmente, utilizando-o como um meio de construção de seus próprios fazeres, entendendo a cultura como mutável, instável e formada por trânsitos constantes, algo trazido à tona por Rincón (2011, p. 557) ao revelar a cultura como “um espaço intersticial de negociação”.

Essa ideia de cultura pensada como um “espaço de negociação” contribuirá para a reflexão acerca de uma poética afro-brasileira que se faz destruidora e construtora ao mesmo tempo.

Inicialmente é preciso ter bem claro que a noção de identidade de classe ou gênero não pode de modo algum ser essencializada no mundo pós-moderno e

globalizado, uma vez que as identidades estão em constante trânsito e comunicação. Sendo assim, é nesse espaço de travessias, nessas fronteiras entre as identidades que se pode pensar em estratégias culturais significativas, de acordo com que mostra Bhabha (2013, p. 20):

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos de colaboração e contestação [...] É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas ou coletivas de *nação* [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados.

Nesse sentido, entendemos que são nas fronteiras, nos espaços de interstício e nos “entre-lugares” que a cultura subjugada pode driblar o poder opressor e reconstruir-se, algo já trazido por Oswald de Andrade no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) e no “Manifesto Antropófago” (1928), o que mostra o modo como o modernista antecipou muitas das questões que seriam tratadas teoricamente muitos anos depois.

Dessa forma, é possível dizer que a ideia de “destruição construtiva” deriva dessa reflexão, uma vez que é preciso “destruir” o outro para tornar-se alguém, é preciso reconhecer a multiplicidade de culturas e identidades, aniquilar a visão de uma identidade homogênea e unificada, para “negociar” com o dominante nesses lugares de fronteira e impor-se enquanto sujeito. A partir disso observaremos a produção de Kleber Cavalcante Gomes, o Criolo.

Criolo nasceu em 1975 no Grajaú, periferia de São Paulo. Seus pais, Dona Maria Vilani e Seu Cleon Gomes, são nordestinos que vieram ao sudeste em busca de melhores condições de vida, algo bastante comum na realidade brasileira. O menino Klebinho, como era chamado pelos amigos, conheceu de perto a vida de opressões e violências que são parte constituinte do cotidiano dos habitantes das periferias nacionais, em sua maioria negros, viu amigos morrendo e se perdendo no mundo do tráfico e do crime, viu as necessidades mais básicas do ser humano serem negadas por um estado que oprime minorias e reproduz constantemente discursos de ódio. As vivências de Criolo, sua observação caótica do universo que habitou desde a infância e do país em que vive foram transformadas em poesia, em voz, em movimento e em protesto.

Criolo é negro, algo que assume no próprio nome artístico, já realizando uma subversão, transformando em positiva a ideia de ser “crioulo” no Brasil, uma vez que o seu nome artístico traçado em maiúsculas, singulariza o crioulo brasileiro,

dá a ele voz, inteligência e capacidade de reflexão sobre sua própria história e condição, trabalhando, assim, no polo de desconstrução de um estereótipo construído historicamente no país, em que a palavra “crioulo” trazia em si uma conotação pejorativa e de menosprezo (SILVA; ROSEMBERG, 2012).

O artista Criolo evoca em sua poética o orgulho a sua origem negra, periférica, e a sua ancestralidade africana, quando diz, por exemplo, em “Sucrilhos”: “Eu tenho orgulho da minha cor, do meu cabelo e do meu nariz/ Sou assim e sou feliz/ Índio, caboclo, cafuzo, crioulo/ Sou brasileiro” (CRIOLO, 2011) ou quando usa a mitologia africana em diversas de suas composições. Apesar disso não permite se essencializar por elas, habitando assim no interstício entre o negro e o branco, o morro e o asfalto, o *rap* e os outros gêneros, o povo e a elite, a cultura popular e a cultura de massa, o “saber local” e o “saber global”.

Parece-nos, então, que Criolo coloca-se no lugar de negociação entre culturas para assim recriar e tratar das identidades periféricas em um contexto globalizado, uma vez que assume a inexistência de formas puras em sua poética, já que a elabora valendo-se de cooptações, apropriações e deglutições. Podemos pensar mais a respeito disso a partir da fala de Hall (2003) em “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?”:

A questão subjacente de sobredeterminação – repertórios culturais negros constituídos simultaneamente a partir de duas direções – é talvez mais subversiva do que se pensa. Significa insistir que na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas (...) (HALL, 2003, p. 381).

As ideias trazidas por Hall (2003) no excerto anterior contribuem com a discussão a respeito do fazer artístico de Criolo. Notamos que a produção dele se iniciou no interior das manifestações periféricas da cultura hip-hop paulistana, expandindo-se nacionalmente e até mesmo internacionalmente, atravessando fronteiras culturais, invadindo o espaço do outro e fazendo negociações entre posições dominantes e subalternas.

Podemos tratar, assim, do álbum *Nó na orelha*¹, de 2011, que já trazia no próprio título a ideia de confusão sonora e interpretativa a que seria submetido o receptor de suas letras. As faixas do disco de 2011 misturavam o *rap* a outros gêneros, como, por exemplo, o samba, a canção e o *reggae* e, além disso, trazia

¹ Todos os álbuns podem ser baixados gratuitamente pelo site oficial de Criolo: <<http://www.criolo.net/espiral/>>

letras que combinavam o iorubá, as gírias da comunidade, o português da elite letrada e a fala do povo comum das ruas, algo que também pode ser observado em *Convoque seu Buda*, álbum de 2014.

Em ambos os álbuns citados anteriormente notamos que a poética do compositor se coloca no lugar de negociação entre culturas, pois se por um lado tem como raiz o contexto negro da periferia de São Paulo, a cultura hip-hop, em especial a estética do *rap*, a ancestralidade africana, a ironia aos costumes das elites, a crítica ao sistema capitalista, por outro se coloca dentro do sistema e no interior dos ambientes das classes dominantes.

Valendo-se dessa medida há a realização de uma estética de destruição: destruição do próprio *rap* enquanto gênero, que mantém a sua base pelas rimas rápidas e outros elementos, mas que é devorado por outros ritmos; destruição de certo essencialismo da cultura periférica e negra, que será inundada por outros termos, outros espaços e tempos; há também a destruição das hierarquias que sustentam o próprio olhar da classe dominante para si mesma; destruição simbólica dos lugares da elite, de sua linguagem e de seus modos de se comportar e ver o mundo, o que leva à construção de uma nova forma de enxergar a realidade.

Percebemos isso quando, por exemplo, em “Cartão de visita” (2014), o compositor se insere no espaço das elites, tanto na composição quanto no ato dos shows – as apresentações de Criolo acontecem, na maioria das vezes, em espaços da classe média e recebe como público indivíduos dessa classe – para ironizá-lo, falando das relações de aparência que sustentam o poder das classes dominantes:

Acende o incenso de mirra francesa
Algodão fio seiscentos, toalha de mesa
Elegância no trato é o bolo da cereja
Guardanapos Gold, agradável surpresa
Pra se sentir bem com seus convidados
Carros importados garantindo o translado
Blindados, seguranças fardados
De ternos Armani, Louboutin os sapatos
Temos de galão Dom Pérignon
Veuve Clicquot, pra lavar suas mãos
E pra seu cachorro de estimação
Garantimos um potinho com um pouco de Chandon (CRIOLO;
GANJAMAN; CABRAL, 2014).

Os versos citados anteriormente descrevem o espaço do outro. Nota-se que eles são todos marcados pelo exagero, chegando a beirar o ridículo da cena de um cachorro tomando o espumante Chandon em um potinho, de indivíduos lavando as

mãos no importado Veuve Clicquot, do champagne Dom Pérignon sendo servido em galões e de toalhas de mesa feitas com algodão fio 600.

O absurdo do ambiente criado é trazido à tona por uma voz debochada de alguém que narra e ri do que está apresentando. Percebemos também que a hipérbole da situação vai aparecendo de forma crescente, a estrofe inicia-se com o incenso de mirra francesa, um dos presentes dos reis magos a Jesus, sendo aceso, o que já é uma ideia que remete à ostentação e ao exagero que marcará o ambiente e finaliza-se com um a oferta de potinhos de Chandon servidos a cachorros de estimação, o que leva ao riso.

Sendo assim, vemos que o humor é usado como instrumento para a descaracterização da classe dominante, que aqui se apresenta como o reino das aparências, das marcas (Gold, Armani, Louboutin) e da ostentação. Descobrimos a certa altura da letra que quem descreve debochadamente o ambiente que vê é um sujeito da classe trabalhadora, alguém que presta serviço a um buffet e precisa convencer o outro para que adquira seus produtos: “Desculpa se não me apresentei a você/ Esse é meu cartão, trabalho num *buffet*” (CRIOLO; GANJAMAN; CABRAL, 2014).

A estratégia de convencimento é revelar ao outro que naquele *buffet* ele pode conseguir o mundo de aparências que tanto venera, por meio da descrição crescente do exagero que forma aquele espaço. O mais interessante disso tudo, no entanto, é que a apresentação desse espaço não se dá de forma pacífica, mas de forma crítica e reflexiva, as imagens absurdas que formam esse lugar, já tratadas anteriormente, fazem rir e pensar. É válido lembrar também que a voz que narra esse espaço não está encantada por ele ou desejando-o, mas debochando dele, assinalando o quão ridículo ele é.

Além disso, quando quem narra se mostra como alguém da classe trabalhadora, inverte-se imediatamente a perspectiva do olhar, pois se antes eram as elites que olhavam para os marginalizados de forma exótica, estereotipada e muitas vezes cínica, agora é a vez de o marginalizado representá-las de forma estereotipada, mas não rasa e sem criticidade, algo trazido nos versos que formam o refrão da letra:

Acha que tá mamão, tá bom, tá uma festa
Menino no farol, cê humilha e detesta
Acha que tá bom, né não? Nem te afeta.
Parcela no cartão essa gente indigesta
[Nem tudo que brilha é relíquia, nem joia] (CRIOLO; GANJAMAN;
CABRAL, 2014).

A ambientação de luxo do espaço das elites que vem de forma crescente ao longo dos versos, como já foi falado, é quebrada quando há a revelação de que é um trabalhador que faz a narração e não alguém que faz parte daquele lugar.

Após isso, ocorre uma quebra na própria emissão do som, na medida em que há a substituição da voz debochada por uma voz suave, feminina, acompanhada da mesma voz ouvida anteriormente, mas agora sem o deboche que vinha marcando-a, para assim se apresentar a estrofe do refrão, citada no excerto anterior.

Nessa estrofe, vê-se que não há mais luxo, mas sim o menino do farol, uma representação clara da pobreza nos grandes centros urbanos. O menino do farol não está dissociado daquele espaço que foi apresentado anteriormente, ele está no farol por conta de uma elite alienada que não consegue perceber que seus excessos alimentam a desigualdade, pois acha que “tá mamão, tá bom, tá uma festa”, algo que já foi percebido pelo trabalhador que narra toda a composição recorrendo a esse argumento.

Há a ideia clara de que a miséria do outro não afeta alguém que vive num reino de exterioridades e ostentação, por isso a facilidade em defender discursos de ódio contra minorias e em ser contra políticas públicas que garantam dignidade a trabalhadores, mulheres, negros e pobres.

É importante dizer que a perspectiva de quem narra é muito bem pensada, pois se trata de uma composição feita por alguém da periferia que coloca um sujeito da classe trabalhadora para descrever o espaço do outro, que conseqüentemente não pertence àquele lugar, mas que, valendo-se da descrição de um espaço que não é seu, elabora a crítica social e mostra uma visão bastante madura do sistema em que vive, destruindo simbolicamente o espaço do outro, criando um olhar reflexivo sobre a relação entre as classes e sobre os problemas do Brasil de hoje.

A colocação dessas vozes periféricas no centro da criação artística mostrando-as como capazes de articular discursos próprios, não sendo mais apenas uma criação do outro – branco, heterossexual e da elite – afeta diretamente a questão da diversidade dos discursos produzidos e dão uma visão mais múltipla e democrática do mundo, pois as diferentes perspectivas só podem vir à tona por meio de diversas vozes, que vão se expressar a seu modo, recorrendo à suas experiências, que são únicas e ao mesmo tempo presas a determinadas coletividades:

Assim, mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis e solidários a seus problemas, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, enxergarão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 20).

A multiplicidade dessas formas de representar o mundo, trazida por Dalcastagnè (2012), influi na reflexão do não marginalizado sobre as identidades marginalizadas, já que elas falam sobre si a partir de uma perspectiva própria, o que leva, conseqüentemente, à construção de discursos novos e à desmistificação

de verdades mantidas ao longo da história nacional, algo que já vem sendo feito no interior do movimento negro há algum tempo, conforme o que nos mostra Jean-Yves Mérian (2008).

Partindo disso, podemos dizer que há na poética de Criolo o questionamento da ideia de cordialidade brasileira e a revelação de que os efeitos da escravização de homens e mulheres negros ainda repercutem no presente, quando em “Esquiva da esgrima” (2014) ele anuncia que “cada cassetete é um chicote para um tronco” (CRIOLO; GANJAMAN; CABRAL, 2014), mostrando que a violência sofrida pelos negros no tronco foram apenas substituídas pela violência da polícia contra os mesmos, que são vistos e tratados de forma diferente dos não negros ainda no presente, uma vez que foram fabricadas “novas embalagens pra antigos interesses” (CRIOLO; GANJAMAN; CABRAL, 2014), ou seja, as formas de opressão continuam as mesmas, mas revestidas de outro modo, para que assim as classes dominantes mantenham seu *status quo*.

A visão de história como um contínuo, trazida nessa poética, em que o passado simplesmente não passou, mas afeta diretamente nas relações humanas atuais, encontra consonâncias com o que fala Walter Benjamin em suas teses sobre o conceito de história, de 1940. O pensador judeu-alemão se coloca nessas teses contra a “historiografia burguesa” e a “historiografia progressista”, que se valem da concepção de um tempo “homogêneo e vazio” (GAGNEBIN, 1987).

Benjamin anuncia, assim, que não observa a história como uma cadeia cronológica de acontecimentos, mas como uma catástrofe única e acumuladora de ruínas, por meio da concepção do “tempo de agora”. Essa concepção de história e de tempo não possui uma imagem cristalizada do passado e compreende que o presente possui ligações com toda a história anterior da humanidade, não sendo apenas um intervalo entre o passado e o futuro, como se pensa cartesianamente, mas um período importante para uma reflexão sobre o passado, sobre o modo como esse presente se constituiu.

Em Criolo notamos o modo como imagens do passado e do presente dialogam alimentando essa concepção de um “tempo de agora”, por isso as fronteiras de espaço e tempo são abolidas em prol da construção de uma realidade outra, criada nesse tempo contínuo, feito de catástrofes únicas e ruínas constantes; é assim que o chicote no tronco transforma-se em cassetete e é assim também que o mundo primordial e mitológico africano inunda o caos da metrópole contemporânea.

O mundo mitológico africano é ressignificado por Criolo no espaço da grande cidade, além disso, os deuses e cantos da África são retirados do rito religioso e se transformam em rito artístico. A arte, nesse sentido, ocupa o lugar das divindades e das religiões, a poesia se torna a própria religião e a transcendência, o contato com o espiritual, advém da recepção da produção artística.

O ritual se faz no show quando os atabaques tocam e o músico entra vestido com o abadá e até mesmo quando se ouve o disco e se tem contato com canções

entoadas em homenagem às divindades do panteão africano, como é o caso de Ogum e Exu, como podemos ver a partir de trechos de “Mariô” e “Fio de Prumo (Padê Onã)” (2014):

Ogum adjo, ê mariô
(Okunlakaiê)
Ogum adjo, ê mariô
(Okunlakaiê) (CRIOLO; DINUCCI, 2011).

Laroyê Bará
Abra caminho dos passos
Abra caminho do olhar
Abra caminho tranquilo para eu passar [...]
Laroyê Legbá
Guarda Ilê, Onã, Orum
Coba xirê desse funfum
Cuida de mim que eu vou pra te saudar!
Que eu vou pra te saudar! (GERMANO; CRIOLO, 2014)

Em ambas as letras temos referências diretas a dois importantes deuses do panteão africano, o respeitado Ogum, que recebe como oferenda nos cultos em sua homenagem a folha de mariô, extraída do dendezeiro, e que serve de título para a poesia. Além disso, essa folha pode ser vista nos assentamentos e nas vestes dedicadas ao orixá, possuindo a função de espantar energias negativas e espíritos perturbadores. Temos também a referência ao estigmatizado Exu, que vem referenciado por palavras em iorubá, como: Bará, Legbá, Onã.

Os dois trechos citados anteriormente são recortados de outros universos e colados na letra do *rap*, procedimento bastante comum na poética de Criolo. O primeiro trecho, escrito em iorubá, língua de origem africana, vem de uma antiga cantiga da Nação Ketu ao orixá Ogum, pedindo a manifestação desse deus, por meio de seu mariô, para que ele “anime” a vida, ou ainda, faça reviver os seus filhos.

O segundo trecho pertence a uma canção retirada de um disco de Kiko Dinucci e do Bando Afromacarrônico (2008), intitulada “Padê Onã”, que é o despacho feito a Exu no início das cerimônias do candomblé e de outras religiões de origem afro-brasileira, para que essa divindade não atrapalhe o culto e abra os caminhos para que os demais orixás possam fazer seu trabalho, uma vez que Exu é conhecido também como o deus dos caminhos.

Todavia, Exu é a divindade mais estigmatizada do panteão africano, pois no processo de colonização europeia foi rotulada como o diabo, ou seja, a representação do mal para as religiões cristãs, que desconsideravam a complexidade

e particularidades da mitologia africana, entendendo-as por meio de seu modo limitado de pensar na religião a partir de categorias como o bem e o mal, segundo o que nos fala Herskovits (1938) a partir de Ortiz (1991, p. 127): “tal representação religiosa é totalmente estranha ao pensamento africano; ela resulta da influência ideológica dos cânones morais da igreja católica. Com efeito o orixá africano se situa fora do dualismo do bem e mal”.

O Exu da canção de Criolo reassume a posição de deus dos caminhos, de transportador das mensagens divinas para os humanos, sua verdadeira significação no âmbito da mitologia africana, segundo a definição de Ortiz (1991, p. 127): “Exu aparece então como tradutor das palavras divinas, por isso ele introduz o acaso na ordem do mundo; enquanto intérprete das mensagens divinas, ele detém um poder de avaliação, que lhe permite alterar o destino dos homens”.

Percebemos ainda que na letra da composição em nenhum momento Exu é tratado pelo nome com o qual é conhecido popularmente, mas sim como Legbá, Onã, Bará, diferentes formas de se tratar da mesma divindade. Isso faz com que diversas pessoas que possuem preconceito e desconhecem as particularidades das religiões africanas louvem a esse orixá, de forma que notamos a destruição, mesmo que involuntária, de uma visão preconceituosa e ignorante sobre o outro e sua cultura, que se dá por meio da arte e da construção poética.

Além do mais, é importante pensar que Exu “é a única divindade que conserva ainda traços do seu passado negro” (ORTIZ, 1991, p. 33) e por isso mesmo sempre está associado ao mal, até mesmo nas religiões afro-brasileiras, como é o caso da umbanda, o que é um sintoma do processo de branqueamento sofrido pelos negros e sua cultura na sociedade brasileira.

Sendo assim, associar Exu ao mal e tentar colocá-lo à margem dos ritos significa também negar os valores afro-brasileiros em função de uma ideia de democracia racial, na qual todos se integrarão à superioridade branca que, segundo algumas teses, poderia levar à evolução e ao desenvolvimento da sociedade:

Um primeiro significado de Exu pode ser inferido: ele é o que resta de negro, de afro-brasileiro, de tradicional, na moderna sociedade brasileira. Eliminar o mal reduz-se, portanto, a desfazer-se dos antigos valores afro-brasileiros, para melhor se integrar na sociedade de classes. (ORTIZ, 1991, p. 134).

Nesse sentido, percebemos a validade de se trabalhar com uma divindade como essa na letra de um *rap*. Em “Fio de prumo (Padê Onã)” (2014), Exu está colocado a partir do significado primordial de deus dos caminhos (“abra caminho dos campos/ abra caminho tranquilo pra eu passar”), o que significa, em última instância, um retorno à tradição afro-brasileira por meio da criação artística e uma negação dos valores que sustentam a ideia de democracia racial e a necessidade de apagamento da cultura negra para a integração da mesma na sociedade brasileira.

Após o refrão entoado a Ogum e Exu, as letras ganham a batida de *rap* e as rimas dirigem-se ao tempo presente e aos problemas urbanos e periféricos. Vemos, então, a ligação entre passado, por meio do uso da mitologia africana, e contemporaneidade, através da exposição de questões atuais e urgentes; além do mais, notamos a transitoriedade de espaço-tempo e de identidades, algo que aparece formalmente na produção analisada.

Esses elementos nos permitem retornar à ideia benjaminiana da história enquanto um contínuo, da necessidade de se olhar ao passado para entender o presente e questioná-lo, algo que, infelizmente, não ocorre no país, que nega ainda hoje sua dívida com os negros, com as mulheres, com os homossexuais, e que é capaz de negar a escravidão e até mesmo a recente ditadura civil-militar.

Notamos assim que, ao trazer a mitologia ao chão da pós-modernidade, destrói-se também uma visão histórica simplista e binária e pede-se uma expansão do modo de se entender as coisas, possibilitando a uma valoração da cultura afro-brasileira e uma denúncia da opressão que essa cultura sofre continuamente.

É válido dizer, a partir disso, que ao recorrer a esses elementos para a construção de sua produção, o músico Criolo retoma questões essenciais da literatura negra, mergulhando na própria tradição literária afro-brasileira:

[...] é preciso ter em vista que a literatura negra, a partir de 1978, nunca pôde ser desvinculada dos movimentos diversos de recuperação dos elementos constitutivos da identidade afro-brasileira (mitos, lendas, religiões afro-brasileiras, cosmogonia afro-brasileira) nem das lutas sociais em prol do reconhecimento dos direitos sociais, educacionais e econômicos dos negros brasileiros. (MÉRIAN, 2008, p. 2008).

O que nos revela a vinculação dessa poética a certa tradição cultural afro-brasileira. Além disso, as composições de Criolo vinculam-se diretamente à produção literária da periferia de São Paulo, uma vez que o movimento literário das comunidades paulistanas, que tem nomes como Ferréz e Sérgio Vaz, está permeado pela cultura hip-hop, em especial pelo *rap*, pois, segundo Leite (2014), diversos elementos da estética hip-hop foram conduzidos para o interior da produção literária de inúmeros autores paulistas.

Vemos, a partir disso, que movimentos como o Cooperifa, a Semana de Arte Moderna da Periferia e a Rinha dos MC's são manifestações da periferia paulistana que trazem em seu bojo a literatura e o hip hop, mostrando-os como faces de um mesmo movimento de resistência e engajamento do indivíduo negro, pobre e da periferia.

A Rinha dos MC'S, por exemplo, foi criada por Criolo e DJ Dan Dan em 2006, perdurando até os dias atuais, consagrando-se como um espaço para que jovens das comunidades fizessem suas rimas e conhecessem a cultura hip-hop, por meio não

só do *rap*, mas também do grafite e do *break*, contribuindo com a destruição do estereótipo de que o jovem periférico é sempre alguém que representa perigo para a sociedade e construindo a ideia da periferia como um espaço de cultura pulsante.

Para finalizar, convém dizer que tratar do contemporâneo e do efêmero é sempre arriscado, uma vez que lidamos com produções em constante movimento e de artistas que se reciclam e se redescobrem.

Então, é válido retomarmos a ideia de “destruição construtiva” que abriu esse texto e norteou as breves análises propostas. Entendemos que a ideia de Campos (1990) dedicada à poética de Oswald foi adaptada livremente para a elaboração desse artigo, na medida em que é possível perceber em Criolo o modo como a destruição de diversos elementos seus e de outros possibilita a construção de novos olhares sobre as identidades negras e periféricas no campo movediço da globalização.

O destruir para construir tem relação direta com a antropofagia, por isso a escolha da fala de Campos a respeito da produção oswaldiana, que se relaciona, por sua vez, com discussões acerca da globalização, com questões que se referem à expressão culturas minoritárias e com as ideias trabalhadas por diversos autores que se propõem a discutir o contemporâneo.

Sabemos que na contemporaneidade se torna impossível pensar em pureza cultural, em identidades homogêneas e em sociedades fixas, por isso a poética de Criolo mostra-se um material interessante para observação e análise, uma vez que ela caminha por diversos entrelugares não só em sua construção formal, por meio de recortes, bricolagens, deglutição de elementos da classe dominante, mas também contextualmente, se pensarmos no próprio ambiente em que esses shows são feitos e qual o público que consome essas músicas.

Entendemos, assim, que a valorização da cultura negra, a destruição dos estereótipos acerca da periferia, só pode ser feita a partir dessas diversas direções, dessas diversas tomadas de posição, recorrendo a “invasão” no ambiente do outro com as gírias, com o uso da mitologia africana, com uma expansão do entendimento sobre a história do homem negro no país.

Não é a toa que Hall (2003) nos fala que a construção de repertórios negros a partir das mais diversas direções pode ser mais subversiva do que se pensa, pois é trabalhando nos interstícios deixados pelo outro e pela sua própria cultura que é possível que os subjugados consigam se colocar no sistema, sem se deixar levar totalmente por ele, o que está no cerne da antropofagia e se renova constantemente no cenário contemporâneo:

A hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou de dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações de cultura; trata-se sempre de mudar as disposições da configuração de poder e não se retirar

dele. Existe uma atitude do tipo “nada muda, o sistema sempre vence”, que eu leio como um invólucro protetor cínico, que [...] frequentemente utilizam. Um invólucro que, algumas vezes, os impede de desenvolver estratégias culturais que façam a diferença. (HALL, 2003, p. 376).

Acreditar que o “sistema sempre vence” e estar sempre focado em uma cultura essencial e única, sem permitir-se estar com o outro, falar com este outro e usar instrumentos que este outro fornece, pode não funcionar como estratégia cultural válida para as minorias sociais, porque é nesse aproveitamento do ruir de fronteiras tão comum aos tempos atuais que a voz oprimida pode impor-se e revelar-se como capaz de se reconstruir.

Sendo assim, é nesse espaço de negociação e de deglutição do outro e de si mesmo que há uma possibilidade de elaboração de uma poética afro-brasileira destrutiva e construtiva, que beba em sua própria tradição cultural e que se influencie criticamente pela tradição cultural do dominador, formando-se por valores de si mesma e do outro, afinal de contas “[...] o leão é feito de carneiro assimilado” (VÁLERY apud SANTIAGO, 2000).

Em suma, é preciso dizer que aqui foram pensadas algumas possibilidades de se tratar da construção de uma poética afro-brasileira na contemporaneidade e no cenário globalizado, porém não se ignora todo o legado tão duramente construído pelo movimento negro e todas as demais produções estéticas que tratam da cultura afro-brasileira do presente.

Na verdade, se compreende que é o transitar pelo interior dessas manifestações e de outras que pode nos revelar as chaves capazes de abrir os mais diversos caminhos para a discussão das estratégias culturais em torno das culturas subjugadas em tempos como o nosso.

ANDRADE, L. T. de. The “constructive destruction” in the poetics of Criolo. *Itinerários*, Araraquara, v. 46, p. 149-164, jan./jun. 2018.

■ **ABSTRACT:** *This article intends, using the idea of “constructive destruction”, to observe the contemporary Afro-Brazilian poetics, through the brief analysis of some compositions of Criolo, with the aim to understand how some formal resources used by him, such as deglutition, collage, breaking linearity of time and the destruction of frontiers between spaces contribute to our thinking in the ways how a subjugated culture can, in a context of globalization, bring up its own discourse, resisting values supported by a certain elite. Besides, we will notice how the use, via poetic creation, of African mythology, Yoruba language, peripheral tradition and cultural hybridization contribute to a critical review of stereotypes regarding black man throughout Brazilian history.*

■ **KEYWORDS:** *Contemporary Afro-Brazilian poetics. “Constructive destruction”. Criolo.*

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. de. Manifesto Antropófago. In: _____. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretária de Estado e da Cultura, 1990, p. 47-52.
- _____. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: _____. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretária de Estado e da Cultura, 1990, p. 41-55.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-234.
- BHABHA, H. Introdução: locais da cultura. In: _____. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 19-46.
- CAMPOS, H. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo: Secretária de Estado da Cultura, 1990, p. 7-59.
- CRIOLO. **Convoque seu Buda**. São Paulo: Oloko Records, 2014. 1 CD (31 min. 41 seg.)
- _____. **Nó na orelha**. São Paulo: Oloko Records, 2011. 1 CD (51 min. 25 seg.)
- _____. Sucrilhos. In: _____. **Nó na orelha**. São Paulo: Oloko Records, 2011. 1 CD. Faixa 8. (5 min. 17 seg.)
- CRIOLO; DINUCCI, K. Mariô. In: CRIOLO. **Nó na orelha**. São Paulo: Oloko Records, 2011. 1 CD. Faixa 4. (5 min. 45 seg.)
- CRIOLO; GANJAMAN, D.; CABRAL, M. Cartão de visita. In: CRIOLO. **Convoque seu Buda**. São Paulo: Oloko Records, 2014. Faixa 3. (3 min. 26 seg.)
- _____. Esquiva da Esgrima. In: CRIOLO. **Convoque seu Buda**. São Paulo: Oloko Records, 2014b. 1 CD. Faixa 2. (4 min. 29 seg.)
- DALCASTAGNÈ, R. O lugar de fala. In: _____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012. p. 18 – 48.
- GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 7-20.
- GERMANO, D.; CRIOLO. Fio de prumo (Padê Onã). In: _____. **Convoque seu Buda**. São Paulo: Oloko Records, 2014. 1 CD. Faixa 10. (4 min. 9 seg.)
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

_____. Que “negro” é esse na cultura negra? In: _____. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 372-388.

JACKSON, K. D. Novas receitas da cozinha canibal: o manifesto antropófago hoje. In: ROCHA, J. C. de C.; RUFINELLI, J. **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena.** São Paulo: É Realizações, 2011, p. 429-436.

MÉRIAN, J-Y. O negro na literatura brasileira *versus* uma literatura afro-brasileira: mito e literatura. **Navegações**, Porto Alegre, v.1, n. 1, p. 50-60, 2008.

ORTIZ, R. **A morte branca do feiticeiro negro:** umbanda e sociedade brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

RINCÓN, C. Antropofagia, reciclagem, hibridização, tradução ou: como apropriar-se da apropriação. In: ROCHA, J. C. de C.; RUFINELLI, J. **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena.** São Paulo: É Realizações, 2011. p. 545-560.

SANTIAGO, S. O entre-lugar no discurso latino americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos:** ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9–26.

SILVA, P. V. B. da; ROSEMBERG, F. Brasil: lugares de negros e brancos na mídia. In: DIJK, Teun Adrianus van (org.). **Racismo e discurso na América Latina.** São Paulo: Contexto, 2012. p. 73-117.

