

# *Axé music:* imaneância, potência e a alegria

Danichi Hausen Mizoguchi<sup>1</sup>  
Eduardo Passos<sup>2</sup>

## Introdução

59

Mais do que nunca, assolados pela epidemia fascista, é hora de afirmamos os processos artísticos minoritários brasileiros de resistência. Nessa tarefa, a marca primordial, estética e política, é a devoração abaporu – aquela que Tarsila do Amaral pintou, criando as bases sensíveis para as diretrizes antropofágicas que Oswald de Andrade sistematizou às gargalhadas. Se a alegria é a prova dos nove, conforme indicado no Manifesto Antropófago (ANDRADE, 1928), há uma direção ética e afetiva que não quer mais se entristecer por estar abaixo do Equador. Ser menor é, desde então, potência minoritária de uma decolonialidade não antagonista, mas devorativa, interessada pelo outro e movida por essa fome específica da humanidade que persiste aquém e além do homem que nos tornamos (DELIGNY, 2015). Fome de um comum da espécie, de comunalidade antropófaga que não respeita os limites do próprio, do proprietário, da propriedade cultural, nacional ou subjetiva – próximo daquilo que o filósofo camaronês

---

<sup>1</sup> Doutor em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense. Professor Adjunto do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense.

<sup>2</sup> Doutor em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, professor do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense.

recentemente chamou de desfronterização e que é justamente o oposto do “sonho da comunidade pura, uma comunidade de pessoas que se parecem iguais e agem igualmente” (MBEMBE, 2019, s/p).

Entre os tupinambás e o bispo Sardinha, algo se comuna no festim antropofágico e indica rumos para o enfrentamento da força expansiva e opressiva da colonização. Há, nesta relação voraz dos índios com o primeiro bispo brasileiro, a emergência de processos de subjetivação fundados em uma base original mas não originária, de uma essência singular mas não essencialista, expressão de uma diferença identificada mas não identitária – não mais “sustentados pela crença de que nós podemos voltar a esse passado porque esse passado é, na verdade, nosso futuro” (MBEMBE, 2019,s/p).

E já que o crivo de avaliação ética dessa deglutição é afetivo, seguimos da alegria como prova dos nove no Manifesto Antropófago ao exponencial tropicalista da canção “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso: o vetor que se traça entre esses dois momentos modernos faz insistir a aposta transversal na alegria como marca singular de uma revolução que se fez e se fará contra as sublimações antagonistas e tristes trazidas nas caravelas, “um Brasil sem os limites aprisionantes de uma ordem subjetiva mediada pelas forças da lei, do negativo ou do que sempre lhe faltaria como país colonizado do terceiro mundo” (PASSOS; MIZOGUCHI, 2019, p. 12-13), que é preciso sempre perseguir.

É nesta trilha que nos colocamos, insistindo nas indicações que a convocatória deste dossiê institui. Estas são algumas das perguntas que guiam os textos aqui reunidos: por que dançam os que dançam? Para que dançam? Em que momentos a resistência latino-americana ganhou a dignidade de uma festa? E é justamente instigados e intrigados por elas que fazemos uma aposta que nos parece tão óbvia quanto rara: é preciso pensar o movimento do *axé music* como um dos nós desta trama da experiência artística moderna brasileira – quando, talvez, sua diretriz voraz e alegre, anunciada com todas as letras no gesto fundante do Manifesto Antropófago (ANDRADE, 1928) tenha mais ganhado força de alteração política e de reparação eficaz diante das mazelas e injustiças históricas de nosso país.

### Venturosas sínteses

A filosofia europeia chamou de moderno o “desejo de assumir a Razão como fundamento de organização social, política e cultural” (SARR, 2019, p. 29). É isso, por exemplo, que encontramos em um texto menor de Kant, como *O que é o esclarecimento?* (1985), publicado em um jornal berlinense em 1784: era através da razão que a humanidade poderia sair de um certo estado de menoridade em que se encontrava. No Brasil e em outras regiões ditas periféricas do mundo, talvez estejamos mais próximos de um moderno que o senegalês Felwine Sarr, pensando a África em *Afrotopia*, define sob um outro desafio: “libertar de tudo o que, tanto na modernidade quanto na tradição, reduz o ser humano, aniquila sua força e sua criatividade e o submete, de punhos e pés atados, às monstruosas estruturas de uma ordem econômica mundial implacável” (SARR, 2019, p. 32). Entre a criação e a submissão, mais do que entre a razão e a desrazão, se define nossa posição de resistência frente à biopolítica e à necropolítica que contraem as grupalidades nacionais e raciais fundamentalmente pelo medo do outro tanto na modernidade quanto na tradição.

61

O tráfico negreiro, a escravidão, a diáspora africana e o genocídio da população negra foram e são tecnologias de uma política de afetos tristes que quis impor um banzo<sup>3</sup> estrutural na sociedade capitalística em que vivemos. Na relação de coemergência entre o capitalismo e o racismo, mapeada por Achille Mbembe em *Crítica da razão negra* (2016), integra-se toda a diversidade humana a um modo de produção de si e do mundo pautado pelos afetos tristes do medo. Enfrentar o racismo estrutural (ALMEIDA, 2018) institucionalizado por esta relação entre o capitalismo e o racismo é, então, colocar em questão a visada sob a qual surge a tristeza dos trópicos que Claude Lévi-Strauss (2016) viu na feiura banguela da Baía de Guanabara: a tristeza de não ter dentes para devorar.

Conectado à análise da relação entre o racismo e o capitalismo realizada por Mbembe, Sarr diz que, se “queremos levar a humanidade a um nível diferente daquele onde a Europa a expôs, então teremos de inventar, temos

---

<sup>3</sup> Banzo é uma expressão que se origina de *mbanza*, que em quimbundo significa aldeia. Refere-se ao sentimento de melancolia em relação à terra natal e de aversão à privação da liberdade praticada contra a população negra no Brasil notadamente à época da escravidão.

de descobrir” (SARR, 2019, p. 36) outros modos de existência a partir daquilo que chamou de “venturosas sínteses” (SARR, 2019, p. 45). Sínteses venturosas, como sabiam os tupinambás e os tropicalistas, são um modo de enfrentamento do legado colonial. Venturosas sínteses disjuntivas que, como disseram Deleuze e Guattari (2010), não formam produtos totalizados, mas parciais. Sínteses venturosas que forcem o moderno e lhe abrem as brechas por onde virtualidades em potencial podem libertar e se libertar, dentre outras coisas, a partir de experiências estéticas e populares como aquelas que se deram no Brasil a partir do mito fundante antropofágico – nele se inspirando mais ou menos diretamente e dele se diferenciando a partir de outros agenciamentos.

### **O *axé* e a experiência moderna brasileira**

Entre o final do século XX e o começo do século XXI, encontramos uma miríade de experiências afins ao que Felwine Sarr chamou de venturosas sínteses, e que operaram disjunções inclusivas no Brasil. São vários os movimentos musicais que realizaram esta subversão estética: o *manguebeat* pernambucano, o *rap* paulista, o *funk* carioca, o tecnobrega paraense e o *axé music* baiano. E se todas essas experiências podem ser postas num jogo de lateralização em seu modo devorativo moderno, gostaríamos de destacar neste artigo aquela que advém do epicentro da cultura afro-brasileira, já que talvez seja essa que faça aparecer com mais força a dimensão política da alegria que tanto nos interessa aqui e agora: alegria antibanzo que enfrenta o racismo estrutural em sua fundação afetiva e energética.

Entendemos que aquilo que o *axé music* urde esteticamente desde a Bahia é uma aposta de enorme grandeza, que não pode ser pensada fora de uma perspectiva filosófica que Muniz Sodré (2017) chamou de nagô. Uma baianidade nagô, portanto, como modulação política urgente que talvez nos ajude a enfrentar o plano de lutas tão ríspido, apático e aparentemente sem saída da atualidade. E se dizemos que a experiência do *axé* é moderna e faz parte desta mesma trilha da antropofagia e da tropicália, não é só porque, ao voltar do exílio, Caetano Veloso foi recebido com um trio elétrico, sua própria *Caetanave*, nem só porque ele mesmo tornou o trio famoso no Brasil inteiro em 1977 ao cantar que “atrás do trio elétrico só não vai quem já

morreu”, mas fundamentalmente pela afirmação feita por Gerônimo Santana, um dos fundadores do movimento do *axé music*: “herdamos o antropofagismo dos nossos antepassados indígenas. Tudo o que vem de fora nós engolimos e transformamos em algo completamente novo” (SANTANA apud AZEVEDO, 2007, p. 13).

Interessa neste moderno a afetação subjetiva – simultaneamente inédita, estranha e atrevida – com que o *axé music* modulou a ética, a estética e a política, uma afetação forjada no mais preciso ponto de encontro entre a devoração e a alegria. Se é verdade que os Filhos de Gandhi existem desde 1949; que Dodô, Osmar e Temístocles criaram o trio elétrico na década de 1950; que Moraes Moreira e os Novos Baianos haviam subido no trio nos anos 1960; e que o Ilê Aiyê existe desde 1974, também é verdade que nenhuma dessas manifestações foi chamada de *axé music* até meados dos anos 1980 – em um neologismo concomitante, portanto, ao fim da ditadura e à chegada do neoliberalismo no Brasil, o que instaurava um modo muito peculiar de lutar em nosso país, diferente das necessárias oposições antagonistas que marcaram majoritariamente o período ditatorial. Em 1985, o álbum *Magia*, de Luiz Caldas, vendeu mais de 100.000 cópias apenas na Bahia, embalado pelo sucesso do hit “Fricote”. E se a maternidade e a paternidade do movimento são tortuosas e um tanto bastardas, talvez essa seja a primeira cria e a chave da porta disso que dali em diante lançou a música baiana no cenário nacional.

Não interessa tanto determinar quem foram os pais, mas afirmar a primogenitura da magia que na Bahia se chama *axé*, força espiritual de uma ancestralidade que ali se ficciona. Memória sentinela, como disse Mbembe (2016), que nos orienta não arqueologicamente – sem escavação das origens, sem busca de uma pureza supostamente originária –, mas voltada para a frente, futuro do pretérito ou binóculo invertido mirando o passado. Afrorreinvenção de si, estética da existência no calor das festas de rua, manifestação da cultura popular que se faz pop. Como diz Armando Alexandre Castro em *Axé music: mitos, verdades e world music*, na nomenclatura *axé music* estava contida a possibilidade de encontro de elementos a princípio distintos e inconciliáveis: “*axé* representando o afro, o tribal, o negro, o candomblé; *Music* contemplava o *pop*, o *world music*,

neste caso, estilizado pelo encontro de guitarra e timbau” (CASTRO, 2010, p. 205).

Em 1986, Gerônimo Santana faz entrar em cena a base de candomblé ao lançar a canção “É d’Oxum”, com sua batida de santo acompanhada de teclados eletrônicos e outros elementos tecnológicos. Em 1987, o Olodum reitera a força dos blocos afros com a canção “Ê, Faraó”. De letra longuíssima e prestando louvação a divindades africanas, a canção era entoada pelo bloco, que subia as ruas de Salvador arrastando a população e bradando, em um ato de reinvenção mágica da grandiosidade do império egípcio: “Eu falei faraó/Ê, faraó”. Colossal como uma pirâmide, o cortejo indicava a força do *axé* e o sentido da negritude baiana ficcionada e afirmada. Nefertiti é Oxum, Cleópatra uma ialorixá. Trilhos elétricos das vozes em ressonância, do volume desafinado, a percussão dos tambores vira pulso de todo corpo. O tempo se quebra em novas porções – batuque como ainda não se havia nem visto nem ouvido. Em 1988, Luiz Caldas se consolida como um cantor de sucesso com “Haja Amor”. Entre diversos elementos, uma certa cena musical começa a se estabelecer na Bahia na segunda metade da década de 1980.

64

Mas o termo *axé*, em sua acepção musical de identidade política, nasce apenas em 1987, criado pelo jornalista Hagamenon Brito, quando se referiu pejorativamente àquele estilo que começava a fazer grande sucesso radiofônico. No entanto, a categoria de acusação se reverte em afirmação positiva graças a essa diretriz política dos levantes minoritários. O *axé music*, assim como a Marcha das Vadias ou o Amor de Quenga, de Pablio Vittar, é uma forma daquilo que a feminista negra estadunidense Chela Sandoval chamou de “apropriação consciente do negativo” (SANDOVAL apud HARAWAY, 2013) – estratégia dos levantes que afirmam identidades forjadas para a luta a partir de uma injúria que lhes é dirigida<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Sabe-se que à medida em que o *axé music* vira de fato um fenômeno gigantesco de mercado, a vampirização padronizada e majoritária capitalística faz com que ele se torne também mais embranquecido – algo do qual seus maiores nomes, mundialmente conhecidos, como, por exemplo, Ivete Sangalo e Claudia Leitte, dá inequívoco testemunho. Todavia, este processo – que, de diversos modos, acontece em boa parte dos movimentos insurgentes – não invalida a força de insurreição antirracista que está no germe do *axé music* e que até hoje se mantém em blocos como, novamente apenas para citar os exemplos mais emblemáticos, o *Ilê Aiyê* e o *Olodum*.

Em Salvador, uma das cidades mais antigas do Brasil, projetada desde a sua fundação, em 1549, para ser a capital da colônia portuguesa do Atlântico Sul, começava a se dar a montagem de um modo estranho de subjetivação revolucionária. Mas que nova subjetivação é essa de uma baianidade nagô que o *axé music* forjou? Que *axé* é esse que em meados dos anos 1980, em um encontro estranho entre um termo iorubá e um termo inglês, é transformado em *music* – próximo, assim, daquilo que o historiador Paul Gilroy (2001) indica acerca da modernidade nas culturas do Atlântico Negro, caracterizada pelo seu aspecto híbrido e não restrito à etnicidade e ao nacionalismo?

Trata-se, certamente, de algo que não se identifica como um ritmo musical específico. Poderíamos, por exemplo, lembrar da entrada do *reggae* no Olodum a partir da batuta de Neguinho do Samba – algo do que nos dá lindo testemunho a canção “Deusa do Amor”. Mais ainda, talvez pudéssemos mencionar a letra do mesmo Olodum em uma canção que não à toa tem o título posto na trilha da alegria moderna brasileira, “Alegria geral”: “Olodum tá hippie, Olodum tá pop/Olodum tá reggae, Olodum tá rock/o Olodum pirou de vez”. Distante de qualquer diagnóstico, pirar é entrar na conexão rítmica esquizo assim como a postulam Deleuze e Guattari: *axé* como onda revolucionária molecular nagô. Mais do que um ritmo, o que aparecia em Salvador era o protagonismo preto – não somente simbólico ou cultural, mas também melanínico, com as passagens e os desfiles do Olodum, do Ilê Aiyê e de seus componentes arrastando boa parte da cidade e dando finalmente o tom do canto da cidade mais preta do Brasil através da batuta de personagens como Vovô do Ilê ou Margareth Menezes.

65

### **A imanência e o nagô**

O que Muniz Sodré (2017, p. 22-23) defende como um modo de pensar nagô é “a lógica do trans ou do vaivém através dos limiares de sentido”, em relações “que não são necessariamente conciliatórias ou harmônicas, mas que abrem caminho para novos termos das disputas de sentido”. Mais especificamente, a noção de *axé* aproxima o pensamento nagô de algumas das preocupações da filosofia contemporânea de influência nietzscheana. Se não é verdade que sejam dois pensadores absolutamente coincidentes, é o

próprio Nietzsche quem diz que Spinoza foi seu antecessor – o que faz com que possamos vislumbrar relações entre o *axé nagô* e aquilo que o filósofo holandês forjou em sua máquina de pensamento.

Deleuze (2008) diz que Spinoza é um pensador que vive num momento de transe ontológico: o século XVII. É neste momento que se condensam todos os problemas do ser em uma enorme dobra trágica da qual o resultado só viria dois séculos depois: a morte de Deus. Até o final do século XVII, a filosofia fala de Deus o tempo todo – e Spinoza certamente não foge disso. O primeiro tomo de seu livro *Ética* (2015) chama-se *De Deo*. Todavia, ali Deus vai ser a coisa mais estranha do mundo – e paradoxalmente talvez nos ajude a sustentar a posição e a importância do *axé music* nos problemas da subjetividade contemporânea: um Deus acima de ninguém que nos leva a um Brasil acima de nada.

Para esse filósofo, Deus é um “ente absolutamente infinito” (SPINOZA, 2015, p. 45): nada existe que não seja Deus, nada existe fora de Deus. Essa infinidade de Deus não comporta qualquer transcendência – e, sem qualquer transcendência, o que aparece é um veto à verticalidade moral e julgadora da instância divina. Deus aparecerá como um plano de imanência: um extraordinário plano fixo que não é um plano de imobilidade, já que nele todas as coisas se movem. Como pura imanência, Deus deixa de ser o avalista vigilante de um mundo dividido entre o bem e o mal. Desde então, a subjetividade é uma multiplicidade de encontros que não cessam de ocorrer em um mundo sem interioridade e sem a dicotomia bem *versus* mal, mas com bons e maus encontros.

Para Spinoza há dois polos da existência: a alegria e a tristeza. Estes são os afetos de base. Todos os afetos derivam deles: a tristeza é efeito de um mau encontro que diminui a potência de agir, e a alegria é efeito de um bom encontro que aumenta a potência de agir. Alegria, em sua ontologia, é um conceito de resistência e de vida: é a efetuação política da potência. Se toda e qualquer tristeza resulta de um poder sobre mim, a alegria resulta de uma potência através de mim.

Enunciada assim, a filosofia espinosista encontra delicadamente o maquinário subjetivo nagô. Tanto naquela quanto nesse o que há é uma máquina de conexão das intensidades em um plano imanente em uma



subjetivação ancorada em “posicionamentos de potência corporal inscritos num território” (SODRÉ, 2017, p. 101). É por isso que nem no pensamento espinosista nem no pensamento nagô “existe propriamente o sujeito da alegria” (SODRÉ, 2017, p. 151). Assim, a questão de natureza ética, política e estética que advém de ambos é sempre a de produção de encontros que gerem alegria.

Nos termos nagôs, trata-se de uma questão de *axé*: termo recorrente e “equivocadamente traduzido como poder” (SODRÉ, 2017, p. 131), mas que significa força ou potência. E se não é exatamente esta experiência cultural que interessa a Muniz Sodré em seu livro, certamente mais próximo das religiões de matriz africana e da filosofia que a acompanha do que do *axé music*, é de uma mesma raiz semântica e de uma mesma ética que se trata. Tanto em uma como em outra, trata-se de uma atenção à dignidade política da potência corporal – porque, isso sim, ambas advêm de uma mesma trajetória genealógica. E é justamente essa posição ético-política que ganha performance urbana com a *axé music* e seu fenômeno multitudinário de alegria pública contagiante. Quando o *axé* se torna a instauração de outros modos de existência, o problema revolucionário se transmuta e a multidão carrega consigo a resistência na forma política – e não privatizada – da alegria.

67

### Considerações finais

Em matemática, fazer a prova dos nove ao final da operação é verificar a precisão do resultado a que se chegou, testando o coeficiente em uma equação de novas constantes. Em matéria ético-política, aprendemos com Oswald de Andrade uma operação semelhante: se a prova dos nove é a alegria, uma ação revolucionária se verifica, então, em índices de afeto. Equacionar nossas ações a partir de constantes alegres é verificar os efeitos daquilo que intentamos a partir do que se efetiva como potência de agir.

E não foi justamente assim em 1991, quando Paul Simon chamou o Olodum para um show no Central Park ao qual compareceram 750.000 pessoas? Não foi também assim quando Carlinhos Brown colocou 1,5 milhão de pessoas na rua em Madri? Não é isso que Michael Jackson buscava ao gravar *They don't care about us* no Pelourinho? Não é isso que

indica o 1,5 milhão de cópias vendidas na Europa pelo grupo É o tchan? Não é isso que toma as ruas da Liberdade e do Curuzu? Não foi assim em 1992, quando Daniela Mercury fez um show no vão livre do MASP – o maior vão livre da América Latina, projetado pela arquiteta quase tropicalista Lina Bo Bardi – que fechou a Avenida Paulista e teve de ser interrompido sob o risco de a estrutura cair?

Parece ser isso que o *axé music* faz reverberar. Na plena tradição moderna brasileira antropofágica e tropicalista, uma alegria antibanzo que incide justamente na relação que Mbembe (2016) e Sarr (2019) mapearam desde a África: uma venturosa síntese que enfrenta a tristeza coligada pelo capitalismo e pelo racismo. Uma operação, enfim, cujo resultado exponencial do crivo antropofágico tem sua prova prática dos nove no meio da rua: alegria, alegria.

**REFERÊNCIAS**

ALMEIDA, Sílvio. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

AZEVEDO, Ricardo. *Axé-music: o verso e o reverso da música que conquistou o planeta*. Salvador: Alpha.co, 2007.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto antropófago”, *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano I, n. 1, maio 1928, p. 3 e 7.

CASTRO, Armando Alexandre. “Axé music: mitos, verdades e world music”, *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 203-217.

DELEUZE, Gilles. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELIGNY, Fernand. *O aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

KANT, Emmanuel. “Resposta à pergunta: Que é esclarecimento?”. In: \_\_\_\_\_. *Textos Seletos*. Petrópolis: 1985. p 100-117.

LÉVY-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

MBEMBE, Achille. “Outras fitas: Descolonização, necropolítica e o futuro do mundo com Achille Mbembe”. [Entrevista cedida a] Torbjørn Tumyr Nilsen. *A fita*, [s/p], out. 2019. Disponível em: <http://afita.com.br/outras-fitas-descolonizacao-necropolitica-e-o-futuro-do-mundo-com-achille-mbembe/> . Acesso em: 30 nov. 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PASSOS, Eduardo; MIZOGUCHI, Danichi H. *Antifascismo tropical*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SANDOVAL, Chela. *Yours in struggle: women respond to racism, a report on the National Women’s Studies Association*. Oakland, CA: Center for Third World Organizing, [s. d.].

SAAR, Felwine. *Afrotopia*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

SPINOZA, Baruch de. *Ética. Tradução Grupo de Estudos Espinosanos*. São Paulo: Edusp, 2015.

**Resumo:** O presente artigo trata de posicionar o *axé music* na trama histórica da experiência estética moderna brasileira. Tomada a direção ético-política da alegria como transversal desta postura, indicamos que essa experiência se apresenta na continuidade daquilo – e em certa medida radicaliza aquilo – que os movimentos antropófagos e tropicalistas fizeram incidir na cultura nacional.

**Palavras-chave:** alegria; *axé music*; modernismo brasileiro.

**Abstract:** This article places *axé music* in the history of modern Brazilian aesthetic experience. Taking the ethical-political direction of joy as transversal to this posture, we indicate that this experience is present in the continuity of that - and to a certain extent radicalizes that - that the anthropophagic and tropicalist movements have had in national culture.

**Keywords:** joy; *axé music*; brasilian modernism.

Recebido em: 19/08/2020

Aceito em: 04/10/2020