



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM JORNALISMO

Rafael Giovani Venuto

**Imagem Exu, Imagem Òkòtó: subjetivações com imagens jornalísticas**

Florianópolis

2025

Rafael Giovani Venuto

**Imagem Exu, Imagem Òkòtó: subjetivações com imagens jornalísticas**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Jornalismo.

Orientadora: Profa. Flávia Garcia Guidotti, Dra.

Florianópolis

2025

Venuto, Rafael Giovanni  
Imagem Exu, Imagem Òkòtò : Subjetivações com imagens  
jornalísticas / Rafael Giovanni Venuto ; orientadora,  
Flávia Garcia Guidotti, 2025.  
353 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de  
Pós-Graduação em Jornalismo, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. Jornalismo. 2. Jornalismo. 3. Imagem Exu e Òkòtò. 4.  
Experiência estética. 5. Subjetivação . I. Guidotti,  
Flávia Garcia. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Jornalismo. III. Título.

Rafael Giovani Venuto

**Imagem Exu, Imagem Òkòtó:** subjetivações com imagens jornalísticas

O presente trabalho, em nível de Doutorado, foi avaliado e aprovado, em 11 de novembro de 2025, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Ângela Cristina Salgueiro Marques, Dra.  
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Daisi Irmgard Vogel, Dra.  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Jorge Kanehide Ijuim, Dr.  
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Jornalismo.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Profa. Flávia Garcia Guidotti, Dra.  
Orientadora

Florianópolis, 2025

*Mo júbà agô!  
Laroiê, Exu!  
Iná mo júbà!*

## AGRADECIMENTOS

A Exu, que me ensinou que não há linha reta no caminho e que é na poeira da encruzilhada que se encontra o brilho da vida, novos mapas e sentidos.

À sociedade brasileira, representada aqui pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e pelo Programa de Pós-Graduação em Jornalismo (PPGJOR), pelo privilégio de uma formação pública, gratuita e de qualidade – um direito que precisa ser defendido com a mesma coragem com que se sonha o futuro.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), ao Programa Uniedu-Fumdes Pós-Graduação, do Governo do Estado de Santa Catarina, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – pelo amparo concreto que torna possível transformar ideias em obra.

À minha companheira e amada Aglair Bernardo – parceira de vida, força luminosa que acolhe, provoca, consola e faz arder o desejo de seguir sonhando.

À minha querida orientadora, Flávia Guidotti – presença firme na escuta e generosa na provocação, que soube acompanhar cada desvio como quem sabe que o método também mora nas curvas.

À minha cúmplice de ideias desde a graduação, Professora Daisy Vogel – por todo apoio e carinho, pela generosidade que abre espaço e pela sabedoria que não se impõe, mas que se oferece como farol.

Ao meu querido mestre Jorge Ijuim – presença de sabedoria rara, amigo e guia, cuja palavra e gesto carregam o peso da experiência e a leveza de quem ama.

À professora Angela Cristina Salgueiro Marques, da UFMG, por todo conhecimento partilhado desde a qualificação, mas sobretudo pela sensibilidade de seu olhar.

À minha família, e em especial a meu pai, Jair Venuto – pelo amor que educa e pela educação que ama, alicerces que me sustentam mesmo quando os ventos não são favoráveis.

À minha amada mãe, Irene, que agora me acompanha como ancestral, iluminando cada passo da minha vida.

Aos amigos e amigas, pela partilha de vida, pelas conversas que desviam e pela companhia que fortalece.

*Eu acreditaria somente  
num deus que soubesse  
dançar...* (Nietzsche,  
2011, recurso eletrônico)

## RESUMO

A tese tem por objetivo refletir sobre como diferentes formas de subjetivação emergem de nossa experiência estética, dialética e *exusíaca* com imagens jornalísticas. Ao tomar Exu como intercessor epistêmico e operador conceitual capaz de instaurar movimento, ambiguidade e invenção, assumo que a imagem não é objeto estático nem mero veículo de conteúdo, mas acontecimento e experiência. Para sustentar tal deslocamento, confronto a demonização de Exu e proponho a *decolonização da imagem*, entendendo-a como campo de disputa, jogo, fabulação e criação de mundo. Conceitualmente, mobilizo sete nomes-forças de Exu – *Yangí, Òkótó, Obá Oritá Metá, Enugbarijó, Onã, Bara e Elégbára* – como ferramentas analíticas que operam respectivamente como: centelha criadora; espiral e inacabamento; encruzilhada e multiplicidade; boca coletiva; caminho e travessia; potência do corpo; princípio do movimento. Metodologicamente encantado pelo *Bilderatlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, realizo montagens que justapõem fotografias de imprensa, visualidades afro-diaspóricas e artes, friccionando tempos heterogêneos para produzir tensões de sentido. São painéis que visam instigar o olhar a assumir a tarefa de montagem – como se diante deles o espectador fosse chamado a articular sentidos, a experimentar as vizinhanças que ali se entrecruzam e friccionam. Argumento que tanto Exu quanto montagem e literaridade se estruturam como *jogos de encruzilhada*, intervalos, fabulações e devires imaginativos, por isso exploro suas potências como expressões rizomáticas e espiraladas. Ao longo dos capítulos, busco a desestabilização das formas ocidentais e coloniais de se pensar a imagem, o corpo, a experiência estética, o jornalismo, o sujeito, a subjetivação e o próprio saber, que longe de contradizer a emoção, compõe com ela. O jornalismo, como *prática da superfície* e *arte do presente*, é relacionado ao caos e à fartura do Mercado Público, um dos principais locais de culto a Exu. Em diálogo com a cosmologia iorubá e autores da filosofia da imagem, da fenomenologia e da estética, proponho quatro noções inéditas: *Imagem Exu* (a imagem como choque, travessia e invenção), *Imagem Òkótó* (espiral móvel que recusa fixidez e opera como quase-casa/abrigo-passagem), *corpo-terreiro* (chão ofertado, aberto à passagem de forças, palco de incorporação) e *RIRsistência* (humor, ironia e riso como potência crítica e de criação). Através de cinco *itâns* (narrativas do povo iorubá), além de um texto de Mestre Mendonça e outro autoral (fictício), demonstro que processos de subjetivação implicam desidentificações e rearranjos do comum, via dissenso, abrindo frestas para permanentes reconfigurações na distribuição do tempo e do espaço em comunidade. A tese reivindica a legitimidade de saberes historicamente subalternizados, reposiciona a crítica das imagens em chave decolonial e propõe uma epistemologia encarnada que faz do *pathos*, do riso, do tropeço, da montagem e da literaridade operadores de um *saber em ginga*, subvertendo o *dogma do inimaginável* e a “partilha policial do sensível” (Ranciére, 2005). Deste percurso, concluo que diferentes subjetivações *com* imagens jornalísticas emergem da vivência de uma emoção – a emoção do *pathos*, ativa e criativa, que se confunde com Exu. Ou melhor, essa emoção, viva e errante, é a própria energia de Exu: movimento, comunicação, travessia e desequilíbrio, impulso que põe o tempo a girar e faz do sensível uma experiência em permanente fluxo.

**Palavras-chave:** *Jornalismo; Imagem Exu e Òkótó; experiência estética; emoção; subjetivação.*

## ABSTRACT

The dissertation aims to reflect on how different forms of subjectivation emerge from our aesthetic, dialectical and *exusíaca* experience with journalistic images. By taking Exu as an epistemic intercessor and conceptual operator capable of instigating movement, ambiguity and invention, I assume that the image is neither a static object nor a mere vehicle for content, but an event and an experience. To sustain such a shift, I confront the demonization of Exu and propose the decolonization of the image, understanding it as a field of dispute, play, fabulation and world-making. Conceptually, I mobilize seven name-forces of Exu – *Yangí*, *Òkòtó*, *Obá Oritá Metá*, *Enugbarijó*, *Onã*, *Bara* and *Elégbára* – as analytical tools that operate respectively as: creative spark; spiral and unfinishedness; crossroads and multiplicity; collective mouth; path and crossing; bodily potency; principle of movement. Methodologically enchanted by Aby Warburg's *Bilderatlas Mnemosyne*, I create montages that juxtapose press photographs, Afro-diasporic visualities and artworks, juxtaposing heterogeneous temporalities to produce tensions of meaning. These are panels designed to provoke the gaze into assuming the task of montage – as if, before them, the spectator were invited to articulate meanings, to experiment with the neighboring forces that intersect and rub against each other. I argue that Exu, montage and literarity all structure themselves as games of crossroads, intervals, fabulations and imaginative becomings, which is why I explore their powers as rhizomatic and spiraled expressions. Throughout the chapters, I seek to destabilize Western and colonial forms of thinking the image, the body, aesthetic experience, journalism, the subject, subjectivation and knowledge itself, which does not contradict emotion but composes with it. Journalism, as a practice of the surface and an art of the present, is related to the chaos and abundance of the *Mercado Público*, one of the main places of worship to Exu. In dialogue with Yorùbá cosmology and with authors from image theory, phenomenology and aesthetics, I propose four original notions: *Imagem Exu* (the image as shock, crossing and invention), *Imagem Òkòtó* (a mobile spiral that refuses fixity and operates as a quasi-house/shelter-passage), *corpo-terreiro* (an offered ground, open to the passage of forces, a stage for incorporation) and *RIRsistência* (humor, irony and laughter as critical and creative potency). Through five *itãs* (narratives of the Yorùbá people), along with a text by Mestre Mendonça and another authorial one (fictional), I demonstrate that processes of subjectivation imply de-identifications and rearrangements of the common, through dissensus, opening cracks for ongoing reconfigurations in the distribution of time and space in community. The dissertation claims the legitimacy of historically subalternized knowledges, repositions image critique within a decolonial key, and proposes an embodied epistemology that turns *pathos*, laughter, stumbling, montage and literarity into operators of a knowledge in *ginga*, subverting the dogma of the unimaginable and “*le partage policier du sensible*” (Rancière, 2005). From this trajectory, I conclude that different subjectivations with journalistic images emerge from the experience of an emotion – the emotion of *pathos*, active and creative, which intertwines with Exu. Or rather, this emotion, alive and wandering, is the very energy of Exu: movement, communication, crossing, and disequilibrium, the impulse that sets time spinning and turns the sensible into an experience in permanent flux.

**Keywords:** *Journalism; Exu and Òkòtó Image; aesthetic experience; emotion; subjectivation.*

## SUMÁRIO

<b>1 NA ENCRUZILHADA DE CAMINHOS MOVENTES</b>	<b>15</b>
<b>2 NAS ENCRUZILHADAS DO VER, DO SABER E DO SENTIR</b>	<b>46</b>
2.1 A DIALÉTICA DA IMAGEM E O TRICKSTER ARQUETÍPICO	98
2.2 OXALUFÂNICO E EXUSÍACO; ASTRA E MONSTRA	108
2.3 NO RITMO DA TENSÃO: A DANÇA DA IMAGEM E DO PENSAMENTO	115
2.4 NACHLEBEN, DINAMOGRAMA, ICONOLOGIA: IMAGENS EM TRÂNSITO, VESTÍGIOS EM DISPUTA	124
<b>3 EXU E O PARADOXO DO VISÍVEL</b>	<b>178</b>
3.1 FRICÇÕES DA IMAGEM: AURA, EMBRIAGUEZ E O ENTRE	182
3.2 POMBAGIRA: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA/DIALÉTICA/EXUSÍACA E EMOÇÃO	200
3.3 EMOÇÃO EXU: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA/DIALÉTICA/EXUSÍACA	218
3.4 E A EXPERIÊNCIA COM AS IMAGENS JORNALÍSTICAS?	237
<b>4 SUBJETIVAÇÕES EXUSÍACAS: MONTAGENS DO SENSÍVEL E POLÍTICA DO INTERVALO</b>	<b>265</b>
4.1 SUBJETIVAR É DESESTABILIZAR: O VOO DE UM CORPO IMPROVÁVEL	267
4.2 SUBJETIVAÇÃO EM GINGA: O CORPO QUE FOGUE, LUTA E CRIA	272
4.3 SUBJETIVAR-SE É ASSOMBRAR: O CORPO NEGRO E A FABULAÇÃO DEMONÍACA	295
4.4 EXU E OS DISPOSITIVOS DA DIFERENÇA: UMA POLÍTICA AFROANTLÂNTICA DA SUBJETIVAÇÃO	299
<b>5 CONSIDERAÇÕES ESPIRAIS: O ETERNO RETORNO DA ENCRUZILHADA</b>	<b>311</b>



preserva a coerência epistemológica e amplia o potencial de aplicação crítica do estudo, inclusive àqueles que vivem a famigerada condição de refúgio.

Além disso, o giro metodológico a que me dispôs – ou melhor, este *xirê*<sup>2</sup> teórico – não me afastou da pesquisa, ao contrário: fincou meus pés no chão vermelho daquilo que realmente me mobilizava.

Desde então, cada escolha conceitual, cada referência bibliográfica, cada imagem mobilizada passou a ser cruzada por esse princípio de movimento, comunicação, ambiguidade e invenção que Exu representa.

Foi preciso, então, rasgar meus antigos esquemas, como quem se desfaz de uma roupa que não serve mais. Tornou-se necessário reescrever tudo, não apenas para reelaborar um projeto acadêmico, mas para refazê-lo como quem toma um banho de ervas para abrir caminhos. Foi imperioso deixar que Exu entrasse, e ele não entra pela porta da frente, mas pelas frestas, pelas fendas internas onde nossos medos, desejos e dúvidas se fulminam sem cessar.

Neste processo, entendi que rigor não exclui o mistério e nem o pensamento, que também pode ser feitiço. Com o orixá<sup>3</sup> mais humano e controverso como *leitmotiv*, percebi que o saber não precisa estar embalsamado em fórmulas rígidas para ser legítimo e que também há sabedoria no riso, nos jogos de linguagem, nas imagens que escapam do enquadramento.

---

<sup>2</sup> Palavra de origem iorubá que, no contexto do Candomblé, designa uma sequência ritual de cantos e danças dedicados aos orixás. É, literalmente, o “bailar dos orixás”, uma celebração em que cada entidade é chamada por seus cânticos específicos e reverenciada com ritmos, passos e gestos que ativam sua presença no terreiro. No *xirê*, os orixás são cultuados em ordem específica, geralmente a mesma da criação do mundo segundo a mitologia iorubá: começa-se com Exu, o dono dos caminhos e das comunicações, seguido por Ogum, Oxóssi, Omolu, e assim por diante, até chegar a Oxalá. Cada canto invoca um orixá, e cada dança representa seus arquétipos, gestos e forças. Mas *xirê* não é só dança e canto. É também pedagogia do corpo, forma de transmissão ancestral, tecnologia de encantamento. Ele educa pela vibração, pela repetição ritualística, pelo axé que circula e se materializa no gesto. É corpo em ritmo com o sagrado, linguagem que não se escreve com letras, mas com movimento, intenção e presença. Assim, quando usamos “*xirê*” em sentido expandido, como ocorre aqui, evocamos mais do que uma prática religiosa: falamos de um modo de se relacionar com o saber que celebra a pluralidade, a circulação, a abertura, e onde pensamento e corpo dançam juntos, sem hierarquia.

<sup>3</sup> Para os iorubás tradicionais e seus adeptos nas Américas, orixás (*òrìṣà*, às vezes grafado *orixan*, *orixanlá*) são divindades que receberam de Olodumare, ou Olorum – conhecido como Olofin em Cuba –, o Ser Supremo, a missão de criar e administrar o mundo. Cada orixá assume a responsabilidade sobre determinados elementos da natureza, bem como por aspectos específicos da vida social e da experiência humana (Prandi, 2001b). O termo orixá resulta da junção entre *ori* (cabeça, princípio da consciência, identidade e destino) e *ṣà* (força, energia, escolha). Nesse sentido, designa “a cabeça que escolhe” ou “a força que habita a cabeça”, remetendo tanto ao destino individual quanto à presença das potências divinas que estruturam a vida.

Operando na ambiguidade, no paradoxo, no tropeço, mediando relações entre humanos, orixás e ancestrais, Exu atua na encruzilhada dos sentidos, como fica demonstrado em um dos inúmeros *itâns*<sup>4</sup> a seu respeito: *O gorro de Exu*.

Nesta história, o *compadre*, como também é conhecido, coloca um gorro metade vermelho, metade preto e passa silenciosamente entre dois amigos que trabalham na lavoura. Cada um vê apenas o lado que lhe cabe: um jura que o gorro é vermelho, o outro, preto. Discutem, brigam, rompem a amizade.

Só então Exu retorna, gargalhando, para mostrar que ambos tinham razão – e que ambos estavam errados, afinal a “verdade” é múltipla, cambiante, parcial.

Inspirado por essa estética da dualidade, do vacilo, do erro, para pensar nossa relação com as imagens, em especial as jornalísticas, passei então a **refletir sobre como diferentes formas de subjetivação emergem de nossa experiência estética, dialética e (agora) exusíaca com imagens jornalísticas.**

Com este objetivo em vista, mais do que objeto, Exu tornou-se fundamento, energia matricial, aquele que abre os trabalhos, risca o chão e permite que algo novo se manifeste.

O trabalho foi então erguido sobre sete pilares móveis, sete nomes que reverberam Exu: *Yangí*, *Òkòtó*, *Obá Oritá Metá*, *Enugbarijó*, *Onã*, *Bara* e *Elégbára*.

*Yangí* é a força reconstrutora dos cacos, cujo símbolo é a laterita. É a centelha, a brasa viva de Exu, princípio ígneo e inaugural. É o fogo que ilumina a encruzilhada e incendeia a criação.

*Òkòtó* é a espiral que cresce sem parar, o caracol da linguagem, a sabedoria enrolada sobre si mesma que só se revela no giro e na escuta. Envolve movimento, transformação e inacabamento.

*Obá Oritá Metá* é a encruzilhada de três caminhos, lugar de escolhas, vórtice de possibilidades e transformações, ponto de encontro e separação onde

---

<sup>4</sup> Na tradição nagô, o termo *itán* não designa qualquer narrativa, mas refere-se de modo especial aos *itán atowódówó*, histórias de tempos imemoriais transmitidas oralmente de geração em geração, sobretudo pelos *babaláwo*, sacerdotes do oráculo de Ifá. Esses relatos, também conhecidos como *itán-Ifá*, estão organizados nos 256 *Odù* – verdadeiros “volumes” – cada qual subdividido em “capítulos” chamados *ese* (Santos, 2008). Mais amplamente, na cosmogonia iorubá, os *itán* (ou *itàn*) constituem narrativas míticas e histórias sagradas que explicam a origem do mundo, dos orixás, dos elementos da natureza e da própria humanidade. São, ao mesmo tempo, mito, memória e pedagogia: veiculam o saber ancestral, os valores éticos e os arquétipos dos orixás, além de traçar as conexões entre os mundos visível e invisível. Cada *itán* traz consigo um ensinamento, um dilema ou uma solução, comunicados de forma simbólica e, muitas vezes, ambígua, permitindo múltiplas interpretações.

diferentes caminhos se cruzam e se bifurcam. Representa a dinâmica mutável da vida. Nela, Exu se faz trino, múltiplo e paradoxal.

*Enugbarijó* é a boca coletiva, a boca que tudo come, a fala que não é só de um, mas de muitos. É o poder do discurso, da partilha de saberes sempre transformados, pois Exu engole tudo para tudo regurgitar – *transformado*.

*Onã* é o caminho em si, o movimento, o ir e vir que atravessa mundos e saberes. É o rastro e o percurso, a travessia contínua.

*Bara* é força de ação, potência atuante do corpo, da materialidade.

*Elégbára*, por fim, é o guardião dos portais do *entre*, detentor do poder mágico, o mensageiro por excelência, que confunde e revela. É o poder expansível.

Cada um desses nomes não é apenas uma referência cosmológica, mas sim ferramentas conceituais que permitem um pensar em trânsito.

Suas presenças convocam uma epistemologia que dança, que joga, que ginga, que se esboroa para se recompor como o próprio Exu, brincando com certezas e desorganizando impérios do saber; daí que esses princípios não se encaixam nos moldes rígidos da lógica ocidental. Eles provocam, embaralham, desobedecem. São “estripulias epistemológicas” (Rufino, 2019), modos de pensar que pulam, se contorcem, se espalham. São eles que me permitem lançar mão de Exu como teoria, método, campo e forma de escuta do inacabado e do contraditório.

Ao acender esses domínios, viso uma baderna que também é saber, fiel à vibração exusíaca que confunde, embaralha e, do próprio tumulto, abre passagens.

Desse modo, **no capítulo inaugural**, começo detendo-me sobre os processos que levaram à demonização de Exu. Ao fazê-lo, desvelo as armadilhas do projeto colonial e suas contrapartidas epistemológicas, apontando para os modos como certos regimes de poder interditaram mundos e sentidos.

Na sequência, ainda nesta parte, esboço uma breve contextualização sobre a ideia de montagem e sua íntima correspondência com Exu, cujo falo – um de seus mais emblemáticos símbolos – não se reduz à noção de fertilidade, mas ressoa como força criadora de deslocamentos, passagens e comunicação.

Argumento que tanto Exu<sup>5</sup> quanto *montagem* se estruturam como *jogos de encruzilhada*, intervalos, fabulações e devires imaginativos, por isso exploro suas potências como expressões rizomáticas e espiraladas.

Já a *literaridade* (*littérarité*), enquanto dispositivo que desorganiza palavras e gestos em relações contingenciais, aparece como força política e estética para deslocar o discurso do controle normativo da palavra para a voz do deslocamento e da resistência (Marques; Prado, 2018b).

Diante disso, proponho que *montagem* e *literaridade* partilham uma ética e uma estética do estremeamento – um gesto que fissa o já-visto, suspendendo a explicação pronta para instaurar o inédito e o múltiplo. Ambos se revelam como poderosas ferramentas de leitura e prática estético-política do mundo.

Entretanto, apresento o que tenho chamado de *Imagem Òkòtó*, a qual não se dá como morada estável, mas como caracol pulsante que se expande e recolhe, permitindo um breve abrigo para, em seguida, devolver-nos ao caminho, deixando a lembrança de uma habitação que nunca foi posse.

Tal como o caracol em sua espiral, estas *quase-casas* recusam a fixidez. Em oposição à imagem que busca ser transparente – janela aberta para o mundo – ou monumental – a fantasia de solidez e permanência –, a *Imagem Òkòtó* se revela instável, passageira, em permanente deslocamento.

Não se entrega ao olhar como certeza, mas como enigma em contínuo desdobramento. Sabota o caminho, embaralha itinerários e obriga-nos a recusar a tentação da certeza e do fechamento. Daí que, na sequência, aspectos da cosmologia iorubá, de Exu, do “deus dançarino” de Nietzsche (2011) e do axé<sup>6</sup> são reinterpretados em diálogo com a noção de *physis* (Heráclito, 2012). Esta não se reduz à noção empobrecida de “natureza”, porquanto nomeia o gesto inaugural pelo qual algo vem ao mundo, brota, se abre e, no mesmo movimento, se retrai.

---

<sup>5</sup> No idioma iorubá, Exu – ou *Èṣù* – possui, em sua raiz etimológica, o significado de “esfera”. Essa denominação, segundo Cacciatore (1977), mostra-se bastante adequada para expressar sua potência em um único termo, já que o orixá é entendido como a força vital em permanente deslocamento, presente em todas as coisas e em todos os seres, sem qualquer distinção.

<sup>6</sup> Axé, no contexto das religiões afro-brasileiras, é uma noção polissêmica que pode referir-se tanto a uma força sagrada que atravessa pessoas, objetos e rituais quanto à própria Casa de culto e seus modos de pertencimento coletivo, abrangendo também os adeptos, práticas e tradições associadas (Opipari, 2009).

A reflexão se desdobra ainda a partir da *dialética da imagem* (Benjamin, 2007), deixando-se atravessar por noções como a *heurística do movimento* (Didi-Huberman, 2013a) e a *inquietante estranheza – unheimlich* (Freud, 1985).

Assim como a imagem, cuja “organização” sabota o destino previamente traçado e engana, Exu, em sua condição de *trickster*<sup>7</sup>, age pelos desvios e ruídos, instaurando atravessamentos que desmantelam a lógica da previsibilidade.

Decorre disso que a *Imagem Exu*, a principal noção que desenvolvo neste trabalho em sua vizinhança com a imagem dialética e o enigma (que não se resolve), não se reduz à simples categoria da desordem. O que nela pulsa é uma ordem outra – subterrânea, marcada por ritmos que não se deixam capturar, talvez inefáveis. Trata-se de uma ordenação que, longe de se submeter às gramáticas do controle, delas escapa, corrompe-as e as atravessa como quem instala, no seio da regularidade, desvio e vertigem.

Neste sentido, a *Imagem Exu* manifesta-se como ruptura e impulso, o gesto inaugural que desorganiza o tempo e inaugura o acontecimento; é centelha, jogo, desobediência criadora. A *Imagem Òkòtó*, por sua vez, é reverberação – o retorno que ressoa, o som que gira em espiral no interior da concha.

Se a primeira inaugura, a segunda aprofunda; se uma rasga o tempo, a outra o faz ondular. Ambas emergem da mesma pulsação móvel, da travessia que põe o sensível em vibração, mas se desdobram em ritmos distintos.

Além disso, visto que nossa relação com as imagens abriga, simultaneamente, características de *oxalufânico* e *exusíaco* (Simas; Rufino, 2019), *astra* e *monstra* (Didi-Huberman, 2018a) – vetores em tensão que não se anulam, mas que se implicam como *potências de encruzilhada* –, implodindo a *máquina de explicação das coisas* (Rancière, 2021a), é a partir desse *espaço-entre* que

---

<sup>7</sup> *Trickster* é uma figura arquetípica presente em diversas culturas ao redor do mundo, caracterizada por sua natureza ambígua e subversiva. O *trickster* é frequentemente visto como um agente de caos, que desafia normas sociais e questiona a ordem estabelecida, utilizando a astúcia, o humor e a engenhosidade. Essa figura pode assumir diferentes formas, desde deuses e demônios até animais e humanos, e geralmente é associada à transformação, à criatividade e à transgressão. Exu, como *trickster*, desempenha um papel crucial na cosmologia afro-brasileira, simbolizando a complexidade da vida e a interconexão entre opostos. Ele nos convida a refletir sobre as contradições da existência humana e a aceitar a incerteza como parte fundamental da experiência.

desenvolvo os demais aspectos relativos àquela experiência intersticial, entre eles o que tenho chamado de *ebó*<sup>8</sup> *ao tempo*.

Trata-se de um gesto de abertura e sensibilidade diante das imagens, um ato de escuta e disposição estética que compreende doação e entrega ativa.

É nesse vagar, similar à *vadiagem*, que, entre outras coisas, se abre espaço para a subversão do *dogma do inimaginável* (Didi-Huberman, 2017a) e para o acolhimento da *imaginação política* como forma de *atravessamento ético do olhar*, ao que indico que não cabe repetir com a imagem o mesmo gesto colonial de capturá-la – isolando-a de sua trama histórica, descolando-a do tempo que a atravessa, negando-lhe o axé.

Antes de tratar daquele dogma e de aprofundar o que entendo enquanto *ebó ao tempo*, porém, em diálogo com a natureza do *Òkòtó*, abordo o aprofundamento de relações que ocorre na *experiência com a imagem dialética*, a qual não deve ser compreendida como uma imagem material, justamente porque abriga uma característica eminentemente temporal e de choques de sentido. Com ela, a *ijá* (a luta) permanece, pois na dialética de Benjamin não há uma síntese que deva se sobrepor ao dilema. Nesse sentido, o falo do Embaralhador de Placas emerge no texto não como emblema da fertilidade, embora também possa ser isso, mas enquanto símbolo de passagem, comunicação e invenção de caminhos.

Neste fluxo, trato ainda de noções como *Nachleben* e *Dynamogramm* (Didi-Huberman, 2013a), a primeira relacionada à chamada sobrevida das imagens e das formas no tempo e a segunda vinculada à ideia do movimento que permite à própria *Nachleben* ser uma espécie de reativação no presente, relacionando-se de modo inequívoco com a ética do olhar de que falei há pouco.

---

<sup>8</sup>A palavra *ebó* vem do iorubá *ẹbọ*, que significa sacrifício. No entanto, o termo não deve ser entendido de maneira simplista. Cada *ebó* é singular, elaborado a partir das necessidades da pessoa e das orientações reveladas pelo oráculo – como o jogo de búzios. Pode ser realizado em casa, nos terreiros ou em espaços sagrados da natureza, como encruzilhadas, rios e matas. Mais do que uma simples “oferenda”, o *ebó* é um meio de reestabelecer o axé – a força vital que sustenta a existência – e de alinhar a vida com os caminhos traçados pelos orixás. É, portanto, um ato de cuidado, fé e responsabilidade espiritual. Na tradição, o *ebó* é uma verdadeira tecnologia ritual que envolve regras, fundamentos e saberes específicos transmitidos de geração em geração. Não deve ser confundido com um mero “agrado” aos orixás ou gesto simbólico: é uma prática estruturada, com potência transformadora, capaz de reorganizar energias e reconfigurar destinos. No entanto, nesta tese, adoto o termo *ebó* em um sentido mais amplo e metafórico: como gesto de abertura, de disponibilidade ao inesperado, de predisposição para a travessia. Nesse horizonte, ele aproxima-se da ideia de *vadiagem*, que aqui não significa dispersão, mas uma forma de se colocar no mundo em desacordo com o ritmo lépido da produtividade. E por “vadiagem”, aqui, refiro-me à prática de se demorar, de experimentar o desvio, de acolher o intervalo como espaço de *invenção*, de um lado, e *consideração*, de outro (Macé, 2018).

Em seguida, enquanto *prática da superfície, inteligência do agora e arte do presente*, o jornalismo e suas imagens são pensados a partir do caos e do excesso característicos do *mercado público*, espaço emblemático onde Exu é cultuado, lugar marcado pelo movimento constante e pela tensão entre ordem e desordem, fartura e risco. Argumento que, com circulação intensa de vozes, imagens e sentidos, o jornalismo não falha por não se aprofundar, mas cumpre sua vocação de estabelecer um contato imediato e múltiplo com o mundo. Dessa forma, sua superficialidade é entendida não como problema, mas *potência mal compreendida*.

Como desdobramento desse percurso, elaboro uma crítica à iconologia, cujo ímpeto classificatório busca frequentemente encerrar a imagem em molduras rígidas, sufocando-lhe o ritmo, silenciando-lhe o inconsciente e destituindo-a de sua condição de encruzilhada – esse espaço de travessia, fricção e invenção incessante. A imagem, atravessada pelo erótico<sup>9</sup>, não se reduz a objeto de contemplação ou análise: ela se dá como experiência fenomenológica limite, acontecimento que rasga a linearidade e suspende o tempo em uma zona ambígua, onde êxtase e angústia se confundem, expondo-nos ao indizível de seu fulgor.

Assim, o capítulo inaugura caminhos sensíveis e teóricos para repensar práticas de leitura, imagem, linguagem e política em torno da potência disruptiva, espiralada e dialética de Exu.

**Na segunda parte da pesquisa**, partindo de eventos-limite como o tráfico negreiro e a pandemia de COVID-19, o paradoxo do visível – que sugere que sempre há algo a mais para ver além do que nossos olhos enxergam – cruza-se com a noção de aura (Benjamin, 2000), cuja suposta perda na modernidade é, na verdade, uma redistribuição, não pertencendo a um período específico da história. Assim como o axé, ela é menos substância do que acontecimento, menos essência do que relação.

Neste íterim, falo também da *embriaguez das formas* (Didi-Huberman, 2017b) e da *estética da interrupção* que resulta da criação de uma distância entre

---

<sup>9</sup> O termo erótico, aqui, é compreendido na acepção proposta por Georges Bataille (1987), para quem o erotismo não se reduz à sexualidade, mas constitui uma experiência-limite do ser – uma transgressão do interdito, onde a continuidade entre vida e morte, sagrado e profano, prazer e angústia se revela. O erótico, nesse sentido, é uma forma de comunicação extrema, em que o sujeito se expõe à perda de si e à dissolução das fronteiras que sustentam o eu racional, abrindo-se ao excesso, à vertigem e à desmedida do possível.

olhante e olhado. É nesse momento que a imagem se avizinha do *mistério nagô*<sup>10</sup> – o *auô* (Sodré, 1988) – e deixa de ser algo para ser decifrado, justamente porque se dá *na encruzilhada, em quiasma* (Merleau-Ponty, 2003), onde a escolha alienante entre *crença e tautologia* e *saber sem ver e ver sem saber* também é implodida (Didi-Huberman, 2010a).

Em seguida, após discorrer sobre como a arte africana continua a não ser interpretada em seus próprios termos, mas a partir de categorias como Beleza, Forma e Universalidade, a experiência estética (agora também dialética e exusíaca) é repensada a partir da senhora do avesso, da beira, do desejo, o lado “feminino” de Exu – a Pombagira<sup>11</sup>. Tal experiência é compreendida, então, enquanto uma rufada que nos transforma na medida em que nos coloca fora do perímetro de nós mesmos, de nossas certezas e garantias, ao que sua ligação com a emoção, que já é Exu, é inescapável, motivo pelo qual procuro evidenciar seu poder desviante na “partilha do sensível” (Rancière, 2005).

Neste sentido, evoco alguns dos movimentos epistêmicos que colaboraram à devolução da dignidade do *pathos*, que longe de ser inimigo do *logos*, compõe com ele, muitas vezes poeticamente, num *xirê* que também é episteme.

Outrossim, defendo a emoção como forma legítima de conhecimento, contestando a primazia da razão ocidental e reiterando a pertinência da chamada *inteligência sentiente* (Zubiri, 2011a, 2011b, 2011c), um modo de saber que não se

---

<sup>10</sup>No Brasil, o termo *nagô* passou a ser utilizado como designação genérica para todos os grupos africanos de língua iorubá. Provenientes do Sul e Centro do Daomé e do Sudoeste da Nigéria – região amplamente conhecida como Yorubaland –, esses povos chegaram majoritariamente entre o final do século XVIII e o início do século XIX (Sodré, 1988). Entre eles estavam os *Kétu*, *Sabé*, *Ôyó*, *Ìjèsà*, *Ìjèbú*, *Egba* e *Egbado*, portadores de uma tradição rica e diversa, oriunda das culturas particulares de cada reino africano. Na diáspora, trouxeram estruturas sociais, práticas culturais, filosofia, língua, música, mitos e rituais, sendo a religião uma das heranças mais marcantes que se enraizou no território brasileiro.

<sup>11</sup>O nome “Pombagira” carrega uma complexa sobreposição de sentidos que foram se consolidando ao longo do tempo nas religiões afro-brasileiras. Originalmente, sua etimologia remonta à forma banta “*Bombogirá*” (ou *Bambojira*), um dos nomes atribuídos ao mensageiro espiritual nos candomblés de nação Congo-Angola. Com o tempo, essa designação passou a ser entendida como a expressão feminina de Exu, sobretudo em contextos umbandistas. Na umbanda, diferentemente do candomblé, Exu e Pombagira não são orixás, mas entidades espirituais de mortos, frequentemente ligados a trajetórias de vida socialmente marginais, transgressoras ou estigmatizadas. A Pombagira, nesse universo, é uma entidade feminina dotada de grande potência simbólica: senhora dos encantamentos, das encruzilhadas, do riso, do desejo, da justiça e das transgressões. Embora herde parte da ambiguidade e da astúcia que marcam Exu, sua imagem foi fortemente atravessada pelo sincretismo cristão, sendo por vezes associada a figuras demoníacas, associação essa que, apesar de ainda presente no imaginário coletivo, tem sido amplamente ressignificada nos terreiros como expressão de força, autonomia e sabedoria feminina.

fecha no contorno da razão pura, emergindo na dobra entre o sentir e o pensar, onde cada afeto pulsa como hipótese e cada pensamento como ferida aberta.

Emocionar-se, nesta chave, é ser tocado por Exu e toda sua complexidade enquanto potência da ordem e da desordem, da dualidade, do movimento, do jogo e da perpétua transformação; daí sua proximidade com a ideia de *incorporação*, momento em que nos tornamos *corpo-terreiro* e em que não conseguimos discernir entre onde começa o eu e onde começa o outro. Trata-se, portanto, de uma emoção ativa e criativa, ligada à *Yangí*, o princípio ígneo da transformação.

Finalmente, essa estrutura teórica é aplicada às imagens jornalísticas supostamente estáticas. Argumento que, mesmo em seu contexto informativo e supostamente excessivo, elas podem transcender a mera representação, tornando-se narrativas potentes em sua relação com o sintoma entendido como acontecimento crítico, ligado a um tipo de temporalidade que se dá em espiral.

Em outras palavras, defendo que mesmo as estáticas podem contar histórias, logo ser experiência e acontecimento, razão pela qual discorro sobre a diferenciação entre *visual* e *visível* (Didi-Huberman, 2013b), relacionando o primeiro às sete potências que guiam este trabalho (*Yangí, Òkòtó, Obá Oritá Metá, Enugbarijó, Onã, Bara e Elégbára*).

Resgato, assim, o potencial imaginativo do espectador e sua inquestionável participação na composição de sentidos, porque o problema talvez não esteja nas imagens, mas nos *modos de relação* com elas.

Sugiro *olharmos para as formas*, mas também *para o tempo e para o próprio olhar*, bem como nos atentarmos para o que se depreende do *paradigma do sonho* (Freud, 2000), o qual valida a suspensão do julgamento imediato, a contemplação demorada e a permissão para que o significado se revele em camadas, tal como acontece na experiência onírica.

**Na “última” parte**, sobre a subjetivação, além de um breve sobrevoo teórico sobre o tema, recorro a cinco *itàns* da cosmologia iorubá para pensar aquele processo: *Exu ajuda o passarinho a derrotar o elefante, Exu ajuda um mendigo a enriquecer, Exu fica amigo do galo preto por causa de sua criatividade, Exu engravida cem mulheres e faz Orunmilá vencer desafio e Exu engana a morte*.

A partir deles, bem como de uma cena fictícia autoral e de um texto de Mestre Mendonça sobre a capoeira e seu passado ligado à dor da escravidão,

delineio o que a subjetivação demanda em termos de desidentificações e permanentes rearranjos do comum partilhado, sendo importante frisar desde já que as desidentificações geram modos de emancipação que vão além da autonomia individual, enfatizando contextos de expressão e conexões entre forças e sujeitos que se distanciam das identidades que lhes foram atribuídas (Marques, 2018a).

Além disso, se a subjetivação busca a formação de sujeitos plurais, coletivos e desvinculados de identidades associadas a categorias como classe, raça, sexo ou profissão, essa subjetivação não se baseia na fixidez, mas em movimentos espiralados e na criação de novas relações e conexões, daí que considero a capoeira e a ginga não apenas como uma técnica corporal – mas um gesto onde o sujeito se constitui na permanente abertura aos jogos da encruzilhada e ao saber que se esquia e se reinventa no deslocamento, no canto, no jogo e no riso. O mesmo quanto ao carnaval e ao samba.

Por fim, se o poder transformador da política reside na reorganização de elementos, que por sua vez promove a desidentificação e possibilita o surgimento de algo genuinamente desafiador (Fjeld, 2015), via dissenso, então discorro sobre como sua relação com Exu é irretorquível.

Como sua força motriz, uma força estético-política que não se deixa apreender, ele nos oferece diversos elementos para pensarmos o delineamento de outras formas de ser e estar no mundo.

**Metodologicamente encantado** pelo *Bilderatlas Mnemosyne*<sup>12</sup>, de Aby Warburg (2009)<sup>13</sup>, apresento uma série de montagens que são um convite à fabulação e à criação de arranjos sensíveis no *entre*, nas frestas, nos intervalos.

Tais montagens compreendem fotos publicadas em jornais, redes sociais, sites de compra e venda e notícias. Incluem também imagens da cosmologia iorubá,

---

<sup>12</sup> A mãe das Musas, *Mnemosyne*, é cultuada por dar forma à memória. Em suas mãos, reside o dom de trazer o que esteve oculto. O passado, quando perscrutado, revela os segredos abissais do ser. Não apenas um tempo antes do agora, mas fonte primeira: só mergulhando nele se pode entrever os contornos do porvir.

<sup>13</sup> Aby Warburg (1866-1929) foi um historiador da arte alemão cuja obra interdisciplinar fundou as bases da iconologia moderna. Interessado nas sobrevivências do mundo simbólico da Antiguidade nas imagens do Renascimento e da modernidade, Warburg estudou as migrações de formas e afetos ao longo do tempo, articulando arte, mitologia, astrologia, psicologia e antropologia. Criador da Biblioteca Warburg e do *Atlas Mnemosyne*, propôs uma abordagem não linear da história, na qual as imagens não são simples ilustrações do tempo histórico, mas condensações de tensões culturais, psíquicas e políticas.

além de artes plásticas e escultóricas. Trata-se de um processo de migração permanente, que visa ensejar diferentes leituras.

Em outras palavras, são painéis que visam instigar o olhar a *abandonar a passividade da contemplação* para assumir a tarefa de montagem – como se diante deles o espectador fosse chamado a articular sentidos, a experimentar as vizinhanças que ali se entrecruzam e se friccionam, não apenas por afinidades formais ou geométricas, mas também por ressonâncias temáticas e pela própria energia dos gestos que acompanham as imagens.

Trata-se, na maior parte do tempo, de um esforço de reapropriação crítica da imagem como campo de conflito. Ao reunir fragmentos visuais da escravidão atlântica, do racismo, da diáspora, da violência policial etc, contrastando-os com imagens outras, pretendo não apenas evidenciar a permanência e a persistência de dispositivos coloniais no presente, mas também tensionar os modos como essas imagens se tornam experiência e acontecimento, de algum modo irrompendo como força que exige leitura, escuta, responsabilidade, mas sobretudo imaginação.

Não se trata, assim, de um exercício meramente arqueológico, mas de um ato estético-político de escavação, daí que tudo isso acaba por ser tensionado teoricamente a partir da filosofia da imagem, da fenomenologia, da estética e de sabedorias ancestrais, bem como do próprio jornalismo e de minhas experiências enquanto macumbeiro e pesquisador que monta e desmonta.

Porque entendo com Deleuze (2017) que filosofia, arte e ciência não caminham em linha reta nem em paralelo, mas tocam-se como trilhas sonoras estrangeiras que, em algum ponto, vibram na mesma frequência sem jamais se confundir, não é por semelhança que elas aqui se encontram, mas por diferença que se atravessam. Cada uma pulsa a seu modo, mas quando se escutam, muda-se de estado. Uma não replica a outra, mas se dá ao jogo de repercussões, como quem responde sem traduzir, como quem toca sem domar.

As montagens que apresento, portanto, não se organizam como meras ilustrações do texto: elas são parte dele, complemento pulsante e movediço de sua carne conceitual, zonas de linguagem em que o pensamento é convocado não pela explicação, mas pelo atrito, pela cintilação e pelo enigma<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Na versão impressa entregue à banca de avaliação, as montagens são apresentadas em formato A3, facilitando assim a visualização das imagens que compõem cada painel.

E é por isso que esta pesquisa defende, com veemência, a urgência da *decolonização da imagem*: não podemos, não devemos fazer com elas o que foi feito com os negros sequestrados de África – isto é, acorrentá-las, silenciar suas línguas, apagá-las em nome da exatidão ou do fetiche estético.

A imagem, aqui, não é matéria passiva à mercê de um olhar supostamente neutro ou superior. Desde que um sujeito se implique ativamente na relação, ela tem fala, tem corpo, tem memória, e deve ser escutada em sua alteridade.

Trato daqueles temas, portanto, não por um desejo de denúncia genérica ou por qualquer expediente narrativo edificante, mas por um imperativo ético diante do *dogma do inimaginável* (Didi-Huberman, 2017a). Porque o horror, quando recalcado, se reconfigura e retorna, seja nos corpos negros mortos diariamente pelo Estado, seja nas imagens que o jornalismo seleciona, silencia ou estetiza.

Decorre disso que sugiro que é necessário confrontar esse campo, tensioná-lo, embaralhar suas certezas e abrir frestas para que outras epistemologias – como as forjadas nas encruzilhadas, nos terreiros, nas resistências negras – possam aparecer como formas legítimas de pensar e sentir o mundo.

Se há aqui, portanto, alguma aposta, ela está em reconhecer que a imagem – como Exu – não responde ao chamado da transparência, mas opera pela torção, pela dobra, pelo desvio.

Sobre este aspecto, aliás, Benjamin (2007, p. 499) era categórico: “o que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota”.

É nesse movimento errático que se torna possível *montar com* as imagens, e *não sobre elas* – não como quem as domina, mas como quem escuta seus silêncios, suas assombrações e promessas de mundo.

E aqui preciso abrir um breve parêntese.

Entendo que muito pode se perguntar sobre o motivo de uma tese na área do jornalismo trazer Exu (ou *Èṣù*, na língua iorubá) como ponto de partida para reflexão. É pouco usual, eu sei, mas o que apresento nas próximas páginas também se propõe a desfazer uma série de mal entendidos, porque falar de Exu é falar da humanidade, do ensino, da filosofia, da história, da comunicação, da própria vida, como bem observa o historiador Vinicius Natal em entrevista ao *O Globo* (2022).

Ao tomar Exu como eixo movente de análise, como operador epistêmico e princípio explicativo, é preciso esclarecer, também, que não se trata aqui de uma

abordagem religiosa nos moldes em que esse termo é geralmente compreendido dentro das tradições ocidentais.

Não se pretende, tampouco, recorrer à imagem do mais complexo e controverso orixá do panteão iorubá como metáfora decorativa ou como enfeite exótico para uma tese que, de outro modo, seguiria trilhas já percorridas.

A escolha por Exu se ancora em algo mais poroso: na valorização de um conjunto de saberes e práticas que, embora largamente presentes em territórios e experiências de vida diversos, continuam sendo sistematicamente marginalizados pelas estruturas epistêmicas dominantes.

Não se trata de importar dogmas ou liturgias, mas de reconhecer, na figura de Exu, *uma forma própria de inteligência do mundo*, que resiste à compartimentalização entre corpo e mente, razão e intuição, ciência e sensibilidade.

Entre os iorubás<sup>15</sup>, inclusive, não existe sequer uma palavra que se traduza diretamente por “religião”, uma vez que sua cosmopercepção<sup>16</sup> (Oyëwùmí, 2017) não dissocia o sagrado do cotidiano, o rito da ação política, o canto do pensamento, a exemplo do que acontece “[...] nos mundos indígenas, [em que] a relação entre esses dois outros da humanidade, a animalidade e a divindade, é completamente outra que aquela que herdamos do cristianismo” (Viveiros de Castro, 2015, p. 34).

---

<sup>15</sup> É importante destacar que, ao trabalhar com o universo iorubá e com Exu, não se pretende romantizar esse sistema como se fosse um espaço puro, harmônico ou livre de contradições. Assim como em qualquer sociedade, também ali há práticas que podem ser vistas como problemáticas ou controversas. Reconhecer isso não é diminuir sua importância, mas justamente afirmar sua densidade: eles não são símbolos estáticos, mas sujeitos históricos. Entre os iorubás, por exemplo, havia estruturas hierárquicas rígidas, incluindo sistemas de escravidão interna antes e durante o período colonial, além de formas de punição e controle que revelam dimensões de poder muitas vezes violentas. Do mesmo modo, Exu não é apenas o guardião das encruzilhadas ou o mestre da comunicação: ele pode ser traiçoeiro, aquele que causa discórdias, que promove desordem não apenas para abrir caminhos, mas também para semear intrigas ou colocar os humanos em situações-limite. Lembrar disso é fundamental para evitar tanto a demonização (que reduz Exu ao mal) quanto a idealização (que o transforma apenas em potência libertadora). O desafio, portanto, é assumir a densidade contraditória desses sistemas, sem lhes negar historicidade, agência e humanidade. Neste trabalho, portanto, procuro sublinhar não uma perfeição ou uma harmonia intocada, mas a vitalidade contraditória de um pensamento que é também campo de disputa. A ética aqui é não repetir a violência colonial nem pelo apagamento, nem pelo elogio ingênuo. É aceitar que se trata de uma cultura tão complexa quanto qualquer outra, e que sua potência está justamente em assumir e elaborar a contradição, e não em negá-la.

<sup>16</sup> O termo cosmovisão (*worldview*) para designar a forma de organização das sociedades não-ocidentais é um gesto colonial, uma vez que a maioria delas não privilegia exclusivamente a visão, mas articula múltiplos sentidos em sua experiência do mundo. Por essa razão, Oyëwùmí (2017) sugere o termo *worldsense* (cosmopercepção). A atenção à terminologia revela-se fundamental justamente porque o Ocidente construiu sua lógica de diferenciação a partir do “olhar”, convertendo o corpo do outro em critério de avaliação de humanidade.

É nesse entrelaço que se revela uma dimensão do humano fundada em sua inteireza, uma inteireza que não fragmenta, mas acolhe a multiplicidade como condição de existência e como fonte de criação.

E é sob esse prisma que este trabalho se organiza: não como uma defesa da fé, mas como uma reabilitação de modos de saber que foram historicamente desautorizados pelo colonialismo epistemológico, sobretudo na academia – porque sim, é possível, ainda hoje, observar certo desconforto quando saberes como esses adentram espaços institucionais.

Por vezes, são classificados de antemão como crença, folclore ou misticismo – categorias que operam uma distinção hierárquica que subtrai a densidade política, filosófica e cognitiva dessas práticas.

No entanto, talvez seja precisamente esse incômodo que sinalize a urgência de outras aberturas, porque a resistência em acolher epistemologias que não se alinham ao projeto moderno-ocidental da ciência pode ser lida como uma forma de “cosmofobia”, o que entendo como uma recusa em reconhecer a legitimidade de outros modos de organizar e viver o mundo, mas também como a tara dominante que penhorou e comprometeu a vida em prol de uma promessa ilusória e insustentável de desenvolvimento (Rufino, 2022).

Dessa forma, confrontar esse padrão que versa no tom do desencanto, que nos afasta das interconexões, demanda uma atitude radicalmente responsável e transformadora. Essa atitude nos lança no compromisso ético e existencial do envolvimento profundo e genuíno com o todo, reconhecendo a intrínseca teia de relações que sustenta a vida em todas suas manifestações.

Esse envolvimento, que contraria e contracoloniza a lógica do desenvolvimento predatório, é parte fundamental de uma prática de biointeração (Rufino, 2022), a qual não é apenas um conceito teórico, mas um convite à ação, à reciprocidade pautada pelo respeito à diversidade cosmológica e pela restauração dos infinitos sentidos da vida, inclusive na construção sempre inacabada do saber.

Trazer Exu para o centro de uma reflexão acadêmica, portanto, não significa inserir o “religioso” em território “laico”, mas questionar os próprios critérios que têm definido o que conta ou não como saber legítimo.

Como bem nos lembra Gloria Anzaldúa (1987, p. 68), precisamos parar de “importar mitos gregos e o ponto de vista cartesiano ocidental e nos enraizemos na mitologia e na alma deste continente.”<sup>17</sup>

Neste trabalho, Exu opera como chave interpretativa para pensar a imagem, a experiência estética (neste caso a partir de Pombagira, seu contraponto feminino), a subjetivação e vários outros temas em termos menos lineares, menos fixos e, por isso mesmo, mais atentos ao que escapa, ao que vibra nas margens.

É nesse ponto, acredito, que a crítica acadêmica pode se beneficiar de um encontro com esses saberes outros: não como um ato de apropriação, mas como um deslocamento ético e metodológico, uma abertura à possibilidade de que o pensamento, por vezes, também se faz nos desvios, nos atravessamentos inesperados, nas trilhas que ainda não foram pavimentadas.

Ao inscrever Exu nesta pesquisa, assim, reivindica-se não apenas uma referência simbólica poderosa, mas uma forma de escuta – uma escuta que aceita ser desconcertada, que se permite aprender com aquilo que antes talvez nem mesmo fosse reconhecido como saber.

Porque no fim, quando a colonização associa Exu ao diabo cristão, ao mal, às trevas, e quando a academia delimita de modo imperativo o que conta e o que não conta como saber válido, o que está realmente em jogo é a tentativa de *suprimir um pensamento subversivo, uma potência capaz de oferecer outras formas de compreender e construir o mundo*.

Ora, essa força que se espalha para além do carnaval e dos terreiros, que vibra nas ruas, nos malandrins, na arte contemporânea, nos mercados, na natureza, também pode permear a ciência, afinal o que fazer quando o pensamento – esse mesmo que deveria nos libertar – já nasce colonizado? O que nos sobra quando as imagens e os discursos em torno delas já vêm carimbados por um sistema que, não raro, ignora ou apaga universos inteiros?

Faço, assim, mais do que um gesto teórico-metodológico: faço um acerto de contas. Dever histórico, sim, mas também estratégia de sobrevivência e reinvenção em um ambiente geralmente hostil a epistemologias dissidentes, porque Exu também escancara as falhas das estruturas que tentam engessá-lo.

---

<sup>17</sup> Aqui, Anzaldúa refere-se ao continente americano, mas é possível estendermos a afirmação para o continente africano, que também é alvo de apagamentos os mais variados.

Inspirado por Cusicanqui (2004, 2010), a quem a luta contra o colonialismo não pode se encerrar nos contornos glaciais do pensamento autorizado ou nos arabescos polidos da retórica, a intenção foi colocar em circulação saberes outros *na prática*, ainda que minha escrita possa soar “religiosa” aqui e ali, o que sequer faz sentido estritamente falando, como acabamos de ver.

Tomá-lo como aliado neste trabalho é aceitar que não há neutralidade na produção do pensamento – *há encruzilhadas* – e que cada cruzamento nos obriga a decidir, a hesitar, a criar.

Por isso, o que aqui se propõe não é apenas uma análise sobre imagens, mas uma abertura radical ao incômodo, ao inesperado, ao incapturável.

Trata-se de uma epistemologia encarnada, movente, que pretende desestabilizar categorias herdadas do pensamento ocidental.

E se minha escrita parecer por vezes ritmada demais, ou demasiado imagética, é porque também ela foi contaminada por esse saber que pulsa no corpo, que se escreve com o tambor, com a dança, com o sopro e com o sangue.

O que me move é a aposta num pensamento gingado, de fronteira, numa ciência atravessada de feitiço – uma epistemologia em que o corpo não é apêndice, mas fundamento. É nele que o saber se inscreve, se reinventa e se transmite, como chão que sustenta e como caminho que não cessa de se mover.

Nesse território encantado, não há separação entre pensar e dançar, compreender e respirar: o conhecimento pulsa na carne, vibra no gesto, ecoa na memória dos corpos que guardam e refazem o mundo.

Decorre disso que não se trata, aqui, de exaltar o “Outro” em chave folclórica ou estetizante, mas de assumir, na própria tessitura do texto e das montagens, o risco da torção, o atravessamento das margens, a travessia entre mundos que nunca estiveram de fato separados. Por isso, escrevo também para ouvir – porque talvez Exu seja isso: *a escuta que vibra no intervalo, a inteligência que se encarna no desvio, o pensamento que gargalha diante do abismo*.

Ele entra como movimento que desorganiza a ordem discursiva e convoca o pensamento a tropeçar, a rir de si mesmo, porque só assim, talvez, possamos decolonizar não apenas os conceitos, mas os próprios termos pelos quais pensamos o mundo e as imagens.

Novamente, ao contrário do que se pode imaginar, pensar com Exu não significa apenas olhar para um orixá ou uma figura da cosmopercepção afro-brasileira. Significa, antes, convocar uma potência que desafia linearidades, que tensiona regimes de visibilidade e que desestabiliza jogos de verdade herdados de uma modernidade colonizada e colonizadora. *Ele é a encruzilhada e o próprio ato de montar, um gesto político, ético, poético e estético.*

Em outras palavras, para mim, neste percurso de conhecimento, Exu também é um *intercessor* no sentido deleuze-guattariano (2017), ou seja, não um mediador passivo ou um operador que conecta de um lado a outro, mas um disparador, um coautor do pensamento, uma força de deslocamento, porque ele atua abrindo caminhos, torcendo sentidos, transformando encontros em travessias.

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. [...] Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim [...] (Deleuze, 2017, p. 160).

E ele se tornou meu intercessor porque pensar o surgimento de diferentes subjetivações estético-políticas a partir da experiência estética/dialética/exusíaca que podemos ter *com* imagens jornalísticas demanda permitir que elas não sejam apenas veículos de conteúdo, mas *campos de encruzilhada*, territórios em que sentidos múltiplos se chocam, disputam e tensionam, ali onde o olhar não apenas vê, mas se vê alterado, o tempo não apenas passa, mas se desloca, e o sujeito não apenas contempla, mas se refaz naquilo que contempla.

E isso só acontece porque Exu não é apenas mensageiro – ele é o guardião da comunicação, mas também o companheiro da ambiguidade, do erro, do entorse, do mal-entendido, da gargalhada solta, do excesso, do desvio, o que quer dizer que entre mensagem e destinatário, entre a imagem e quem a vê, há sempre um campo pulsante de possibilidades, de aberturas, de sentidos não medusados. Ele carrega em si a totalidade do tempo – passado, presente e futuro se entrelaçam nele sem hierarquia, porque *sua natureza é o próprio devir*. Ele é o ancião e a criança, o adulto e o adolescente, o primeiro sopro e o último respiro. Em sua figura, nascer e renascer se confundem, e o crescimento se dá como símbolo de mudança incessante. Exu é ritmo vital, força dialética, condensação da matéria e do mito,

guardando na sua energia o princípio que anima cada ser, cada objeto, cada respiração. Não se fixa em masculino ou feminino, mas carrega as marcas de ambos, ressoando como síntese indomável que pertence a um e outro sem se aprisionar em nenhuma margem (Silva, 2008).

Cultuado tanto junto aos ancestrais quanto entre os próprios orixás, Exu é a passagem necessária: só através dele a comunicação se torna possível.

Sua circulação atravessa todos os elementos, todas as instâncias, costurando diferenças e tornando-as atravessamentos.

E ele é comunicação não apenas porque une feminino e masculino, em uma androginia cósmica, mas porque faz da própria diferença um trânsito, uma energia espiralada que passa, se desloca e se renova a cada instante.

É mensageiro, sim, mas em um sentido maior: é *Ojìṣẹ* em sua plenitude, aquele que interpreta, traduz, reinventa, estabelecendo a relação contínua entre o *àiyé* e o *òrun*<sup>18</sup>, entre deuses, homens e ancestrais. É o linguista do sistema, mas também o poeta, aquele que não só transmite, mas reinventa cada palavra em caminho, cada gesto em travessia, cada silêncio em passagem (Silva, 2008).

Por isso, ao convocá-lo para este estudo, não quis “usá-lo” como adorno, mas colocar no centro um saber ancestral que foi sistematicamente apagado e vilanizado pelo colonialismo e a herança positivista, respondendo a um dever ético que se apresenta como uma limpeza das amarras que sufocam o pensamento, uma entrega diante do inominável que habita toda experiência do saber.

Some-se a isso o fato de que “apesar de séculos de imperialismo e exploração colonial não-ocidentais, ainda há uma rica e intacta herança cultural à espera de ser recuperada, interpretada e curricularizada [...]” (Spivak, 1985, p. 262), o que vai ao encontro do apelo de Lélia Gonzalez (1984) no sentido de reavivarmos os valores da cultura africana em suas múltiplas expressões e da necessidade de revertermos e reinventarmos palavras, seus sentidos e conotações (Lorde, 2008).

---

<sup>18</sup> O *àiyé* abrange o universo físico e a vida de todos os seres naturais, especialmente a humanidade (*arà-àiyé*), enquanto o *òrun* corresponde a uma dimensão abstrata, vasta e ilimitada (*odè òrun*), habitada por entidades espirituais (*arà-òrun*). Diferente da tradução ocidental recorrente que o reduz a “céu” ou “paraíso”, o conceito de *òrun* não se confunde com a ideia cristã de morada divina ou recompensa pós-morte. Trata-se, antes, de uma realidade paralela e coextensiva ao mundo, na qual tudo o que existe possui um duplo espiritual (Santos, 2008).

Uma de suas traquinagens prediletas se dá no encantamento da dúvida. Como ele brinca e se diverte com a nossa obsessão pelos esclarecimentos, pela verdade... e porque ri da fragilidade desses nossos regimes, opera nos vazios deixados por nossos próprios discursos. Exu, longe de ser a palavra que salva, é a que encanta. Quando nos dá mais linha, é porque nos amarrará de outra maneira, cama de gato, criança, jogo, enigma, encanto, segredo, sedução – esta é a sua lógica. Senhor das astúcias, dos escapes, das esquivas, das antidisciplinas, da peça, da síncope, das rasuras, do viés, sucateios, festas e frestas. Inventa e recria mundos nos lampejos das imprevisibilidades cotidianas (Rufino, 2019, recurso eletrônico).

Por outro lado, os motivos que me levaram a, também, acionar autores europeus neste estudo, mesmo trazendo uma abordagem que se vale de saberes ancestrais, perspectivas decoloniais e contra-hegemônicas, são todos muito simples.

Com efeito, isso não se dá por alinhamento acrítico à racionalidade que historicamente moldou o pensamento ocidental, mas justamente pelo movimento inverso: o tensionamento de suas formulações e o deslocamento de seus sentidos em direção a outros horizontes epistêmicos.

Não se trata de reafirmar cegamente o cânone ocidental, portanto, mas de escavá-lo, perscrutando em suas dobras os ecos silenciados, as fraturas internas, as ambivalências e os deslizamentos que nele também habitam.

Ler o cânone pela chave de Exu é arrastar a filosofia para o cortejo da rua, é pôr o pensamento em ginga com o tempo presente. É criar cruzamentos e abrir clareiras para que a imagem seja pensada em sua potência múltipla.

Exu, como força contracolonizadora, se infiltra nesses autores e autoras, debocha de suas solenidades, bebe seu marafo e devolve-lhes a vibração do inacabado. Contra certezas endurecidas, recusa ortodoxias e desmonta a fixidez eurocêntrica. Comunicação, trânsito, invenção, metamorfose – são pulsações que ligam Exu, os pensadores convocados e a própria imagem, todos em um mesmo compasso de movimento e transformação.

No entanto, muitos desses autores e autoras, apesar de localizados geográfica e culturalmente em solo europeu ou estadunidense, empreendem ou empreenderam gigantescos desvios em relação à lógica racionalista, instrumental e totalizante que estruturou o projeto moderno-colonial.

São pensadores e pensadoras que, ao invés de consolidarem o edifício do saber ocidental, serram suas vigas de sustentação, dão voltas, hesitam, deambulam,

contradizem-se, escavam o solo sob seus próprios pés, expõem rachaduras e revelam os limites da razão que pretendia tudo abarcar.

Com eles, o pensamento torna-se terreno de emboscadas, de ruídos, um campo em que o *logos* já não reina soberano, mas é atravessado por forças subterrâneas, afetos, imagens, fantasmas. Longe de serem cúmplices da colonialidade do saber, portanto, esses autores e autoras operam como contrabandistas no “coração da dominação” (Debord, 1997): embaralham fronteiras entre sujeito e objeto, entre estética e política, entre visível e dizível.



Exu – Fotografia por Cássio Tavares<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Disponível em: <https://encurtador.com.br/bPRCq>

Seja como for, acredito que há valor epistêmico em expor a axiologia oculta no vocabulário teórico europeu e em desnudar os padrões de pensamento que dele emergem (Ani, 2015), inclusive quando se trata de autores que não partem de uma crítica afrocentrada<sup>20</sup> (Asante, 2016).

São, neste sentido, aliados – não porque falem “por mim”, mas porque, ao ferirem a gramática do próprio cânone, abrem brechas por onde outras vozes podem também passar. É nessa fratura, nesse intervalo entre o dentro e o fora, que suas contribuições se tornam fecundas, justamente porque provocam.

Não se trata, portanto, de reafirmar a centralidade da Europa, mas de recolher, em meio ao colapso que revelam, aquilo que escapa e ainda pulsa, talvez porque se desvia. “Mudar a geografia da razão’ requer este trabalho reconstrutivo, bem como reclama de nós o desvelamento e a reavaliação dos conhecimentos rejeitados [...]” (Alcoff, 2016, p. 133).

Ao recorrer, assim, a certas vozes da filosofia e da teoria ocidental – como Benjamin, Didi-Huberman, Rancière, Nietzsche, Morin, Freud, Sontag, Butler, Arendt, Buck-Morss, entre outros e outras – não o faço como quem recita a liturgia dos senhores. Estes senhores e senhoras, muitos deles de bigode respeitável e olhar grave, não são meus orixás, tampouco meus guias.

Não lhes acendo velas, mas também não os ignoro. Leio-os, sim, mas com Exu ao lado, cutucando meu ombro, com uma garrafa de cachaça embaixo do braço a perguntar: “Ora, tu não viste um moleque de pau duro que passou do teu lado? Não viu? Acabou de tirar um sarro de ti!” (Rufino, 2019, recurso eletrônico).

Não os convoco para montar altar, mas para “jogar búzios” nas ideias, para ver o que escapa, o que range, o que treme.

Levo-os à encruzilhada – não para rendição, mas para conversação. Ali, entre o sim e o não, entre o conceito e o axé, deixo que falem à vontade, mas também que escutem. Leio-os, portanto, como quem dança com cuidado sobre um terreno lúbrico, experimentando uma reapropriação crítica e performática dessas

---

<sup>20</sup> A afrocentricidade não se apoia em critérios biológicos, mas na consciência e no conhecimento. Africano, nesse sentido, é quem se insere, de forma consciente ou não, na longa resistência à dominação europeia. O que define o ser afrocentrado é a valorização dessa luta contra a destruição cultural, política e econômica, bem como a reancoragem sistemática nas matrizes históricas africanas. Mais do que origem ou território, é a consciência crítica que situa o sujeito nesse paradigma, capaz de confrontar o eurocentrismo e transformar educação e conhecimento em práticas de libertação (Mazama, 2009; Asante, 2009).

vozes, articulando-as com matrizes de pensamento radicalmente outras – como o pensamento de Exu, a tradição oral<sup>21</sup> iorubá e a política do corpo em terreiro.

Há centenas de narrativas de povos que estão vivos, contam histórias, cantam, viajam, conversam e nos ensinam mais do que aprendemos nessa humanidade. Nós não somos as únicas pessoas interessantes no mundo, somos parte do todo. Isso talvez tire um pouco da vaidade dessa humanidade que nós pensamos ser, além de diminuir a falta de reverência que temos o tempo todo com as outras companhias que fazem essa viagem cósmica com a gente (Krenak, 2019, p. 15).

Mais do que fontes de autoridade, esses autores e autoras são aqui tratados como interlocutores capazes de somar forças no sentido da criação de alianças capazes de desestabilizar qualquer pretensão de Universalidade, sobretudo no que tange às relações sempre instáveis *com* as imagens.

Em suma, trata-se de uma escolha política: fazer da teoria uma encruzilhada onde tradições distintas se encontram, se estranham e – se tudo correr bem – se transformam mutuamente, tudo isso em consonância com aquilo que Mignolo (2008) chamou de *pensamento de fronteira* ou *epistemologia de fronteira*. Mas fronteira, aqui, não é limite ou contenção: é entroncamento, ambiguidade e feitiço, porque a encruzilhada não é beco: ela é abertura, é onde o impossível se mostra e o inaudito fala, lugar onde caminhos se encontram sem nunca se resolver.

Ela é território de pensamento que se faz enquanto dança, se constrói enquanto gira, e que nunca se entrega ao conforto da estabilidade.

É nela que se plantam as sementes de outros mundos possíveis. É nela que o tempo se desorganiza para que a imaginação política possa botar sua saia rodada e varrer o chão das certezas, como uma Pombagira.

Não é a negação dos saberes do Ocidente, tampouco a recusa de seus acúmulos ou conquistas. Também não se trata de inverter os polos, trocando o Norte pelo Sul, o colonizador pelo colonizado, como se a simples inversão de posição bastasse para romper as amarras do colonialismo.

---

<sup>21</sup> Sobre a exclusão das culturas orais, Martins (2021, p. 134) observa que a escrita letrada, erigida como única via legítima de conhecimento pelos europeus, operou como instrumento de apagamento de saberes tidos como heréticos ou indesejáveis. Longe de somar-se a outras formas de expressão, o saber escrito impôs-se sobre elas, desqualificando e tentando suprimir sistemas e conteúdos que não reconhecia como conhecimento, ao mesmo tempo em que difundia seus próprios valores – sociais, religiosos, comportamentais e cosmológicos – com o objetivo de fazer desaparecer o outro ou reduzir sua presença a vestígio.

Nem um pensamento “religioso”, nem um saber autorizado: trata-se, antes, de um outro caminho, sinuoso, serpentino, feito de curvas e de cortes, um caminho que se abre na encruzilhada, pois o que se enuncia nas potências de Exu não é uma dialética reversível, mas o embaralhamento de lógicas que se queriam fixas.

Aquele que trafega entre mundos e governa o axé do movimento, também nos ensina que não há centro que não possa ser deslocado, nem margem que não possa ser transpassada. Ele mastiga dogmas, regras e verdades e cospe paradoxos. Ele é *Enugbárijò*: a boca que tudo come, a boca que engole o mundo e o devolve outro, riscado, transformado (Rodrigues Júnior, 2017).

Neste sentido, Exu devora cada um daqueles autores e autoras.

Exu vem primeiro. Já eles são as oferendas na encruzilhada.

Assim, se por um lado as cosmopercepções africanas como um saber reconhecido e consolidado possibilita tanto a formulação de novos conceitos quanto a problematização deles, contribuindo não apenas para a pluriversidade, mas também para a política como um todo, por outro, reconhecer tal consolidação é desafiador. E é nessa encruzilhada que me coloco: entre o já dado e o que pode vir a ser. Pois é preciso fazer justiça aos nossos colegas de jornada cósmica, não apenas lembrando-os, mas pensando *com eles*, agindo *com eles* e suas imagens, no presente. Mas isso só é possível se houver, de algum modo, a possibilidade de reconstruir a experiência (*Erfahrung*<sup>22</sup>) que desperta a responsabilidade diante dos que foram oprimidos e que aponta para a superação da própria opressão.

Sim, é fundamental romper com a noção de uma filosofia pautada pela universalidade branca, abrindo espaço para afirmar e legitimar epistemologias negras (Ribeiro, 2017). É por isso que a aliança com Exu torna-se mais que resistência: torna-se reencantamento de mundo, sendo que “encantamento”, aqui, mais que um artifício do imaginário, é política de vida, uma insurgência sensível cujas performances abrem fendas por onde se insinuam modos outros de sentir, pensar, ser e estar (Simas; Rufino, 2020).

---

<sup>22</sup> Benjamin (2004) distingue dois modos de se relacionar com o tempo vivido. A vivência (*Erlebnis*) corresponde ao impacto imediato do instante, uma impressão rápida, solitária, que se dissipa logo após ser sentida, saturada por uma sucessão de acontecimentos fragmentados. A experiência (*Erfahrung*), ao contrário, não se limita ao choque momentâneo: ela se acumula lentamente, atravessa gerações, guarda-se na memória coletiva e se transmite como herança, formando um saber compartilhado que ultrapassa o indivíduo e se inscreve também na comunidade.

Ao instaurar o pulsar pluriversal de um mundo que recusa a clausura do uno (Ramose, 2011), o encantamento abre o mundo à sua própria multiplicidade e devolve ao tempo a vertigem de sua própria criação.

Se em Exu pulsa um saber que não apenas reaviva laços, mas planta novas formas de vida nas frestas da diáspora, é nesse elo entre presença e ausência, entre o que falta e o que retorna, que germinam possibilidades de romper com os regimes da escassez.

Neste sentido, nascidas como frestas, como ensaios em trânsito, as quatro *noções* que proponho ao longo deste trabalho são provisórias, errantes, coxas, frágeis, anêmicas, sim, mas ainda assim *noções* que, acredito, carregam ao menos a honestidade do gesto.

A primeira delas, como anunciado, é a **Imagem Exu**, que desenvolvo a partir da ideia de imagem dialética em Benjamin, reconfigurada à luz de algumas das forças próprias do Amigo das Encruzilhadas e do erotismo batailleano. A segunda é a **Imagem Òkòtó**, a qual, como o caracol em sua curva interminável de espiral, traz a casa às costas e só se dá no movimento. A terceira é o **corpo-terreiro**, que é onde o sensível se dá, não como matéria passiva da razão, mas como campo vibrátil de inscrição e travessia. Por fim, a última é a **RIRsistência**, que convoca o humor, a ironia, o sarcasmo e o riso não apenas como meio para a desconstrução de narrativas hegemônicas, mas também para o surgimento de novas formas de leitura e ação, via subjetivação.

E o faço por um motivo muito simples: é necessário construir vias que tenham força para produzir deslocamentos, afinal “o papel do filósofo é de outra natureza: o que o caracteriza e o diferencia de outros criadores é o fato de ele ser, antes de tudo, um inventor de conceitos” (Vasconcellos, 2005, p. 1225, grifo nosso).

Embora seja uma pequena contribuição de minha parte, afinal nem filósofo me considero, mas um curador e montador em perpétua formação, penso que todo ato que visa deslocar o eixo do pensamento dominante já é, por si, uma fresta por onde outras perspectivas podem respirar, se insinuar e, quem sabe, germinar.

Porque às vezes é só isso que uma ideia precisa para florescer: um rasgo no solo duro das certezas, um trincado mínimo no muro alto das hegemonias, um suspiro de mundo outro. Porque nem sempre é necessário dinamite ou nitroglicerina,

mas um leve deslocamento, uma torção no ângulo, uma palavra que desafina, um silêncio que incomoda, um coro de gagos na noite escura.



Castelo de cartas<sup>23</sup>

Nesse sentido, mesmo sem grandes pretensões, sigo lançando pequenas pedras no lago dos estudos sobre as imagens, em especial as jornalísticas, não para fazer barulho, mas para ver até onde as ondas chegam.

Em suma, apostar em Exu, aqui, como intercessor e *leitmotiv*, é confiar na potência do desvio, na sabedoria do movimento, na dignidade dos saberes encarnados e nos fluxos da consciência.

É também afirmar que pensar com os caminhos trilhados por vozes silenciadas é uma forma de fazer ciência. É insistir que há pensamento onde há vida pulsando, mesmo quando o mapa oficial insiste em dizer que ali só há ruído.

Trata-se de perceber as forças que as atravessam, os não-ditos, os silêncios, os vazios, os sintomas, bem como significa reconhecer que cada imagem é também um ponto de dobra, de fricção, um campo em que o visível e o invisível, o dito e o não-dito, o sensível e o inteligível se cruzam e se rearranjam constantemente, na *orita*<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Disponível em: <https://encurtador.com.br/wDS3Q>.

<sup>24</sup> Encruzilhada de três caminhos, local predileto de Exu.

Exu, enfim, é o intercessor que me permite fazer perguntas que eu não poderia fazer sozinho, entre elas: o que resta da imagem quando ela se estabaca em si mesma? O que as imagens jornalísticas provocam em nossos corpos, em nossa sensibilidade, em nossos modos de estar no mundo? Como elas nos subjetivam, nos desubjetivam, nos re-subjetivam, *conosco*?

Ele me ajuda a manter o pensamento sempre em movimento, em trânsito, em desvio. Ele impede que eu cristalice ou fixe categorias, que naturalize posições. Ele me obriga a permanecer atento às frestas, às fraturas, às irrisórias transgressões que surgem no jogo entre imagem, olhar e sujeito. Ele me ensina que toda comunicação é também quietude, que todo processo de significação é também um campo de negociação, tensão e conflito.

Negar Exu como chave de leitura e como potência explicativa do mundo foi – e segue sendo – um dos alicerces mais sutis e brutais da agenda colonial, pois tal recusa sustenta o edifício genocida, epistemicida e semiocida que, durante séculos, se empenhou em amputar modos outros de conhecer, dizer e existir.

Não por acaso, aquilo que para os povos negro-africanos se erguia como signo máximo e radical da linguagem – força de comunicação, mediação e criação – foi deslocado para o território do mal, do pecado, do desvio e da expulsão (Simas; Rufino, 2019, recurso eletrônico). Na operação simbólica que o demoniza, o colonialismo realiza um desmonte: não apenas profana um orixá, mas fere o próprio princípio que, pela palavra, desordena e reordena o mundo.

Trata-se, pois, de um ataque que não se limita a silenciar vozes – ele esvazia o chão onde tais vozes germinam, rarefaz o sopro que lhes dá vida, tentando impedir que a linguagem volte a ser caminho para a reconstrução de seres e identidades políticas. Ao negar Exu, tenta-se estancar o fluxo, quebrar as encruzilhadas, fechar os portais por onde o sentido se reinventa, deixando o mundo órfão de suas passagens mais vitais (Simas; Rufino, 2019, recurso eletrônico).

E esse ataque é tudo menos ingênuo, pois é possível afirmar que diferentes modos de estética correspondem a diferentes modos de política, e novas práticas políticas resultam em novas manifestações estéticas (Tiburi, 2020).

Aquele que não curva a cabeça aos pesos impostos, que anda inteiro, feito corpo-sabedoria, verbo feito carne e carne que fala, é também aquele que não se parte, mas, caso se parta, retorna em mosaico, refeito a partir de seus próprios

estilhaços<sup>25</sup>. Ele é a fusão provisória de mundos e sentidos: ser e saber, fazer e sentir, mente e corpo, espírito e pensamento entrelaçados num só gesto vivo.

Mais do que um símbolo, o “compadre” é prática que pensa, é pensamento que dança. Por isso, sua presença neste trabalho desdobra-se como método e campo, como argumento e fundamento, como provocação e entrega. Ele é a própria tessitura do texto, das montagens e seus desvios, a força que anima os entremeios, as ambiguidades, os risos, os vacilos e os começos intermináveis.

E é exatamente por isso que ele é, para mim, o *intercessor necessário* – porque seu potencial dialetizante, assim como o das montagens e o da *literaridade*, se dá através dos intervalos pelos quais podemos olhar para os sintomas, “[...] a brecha entre os sinais, o grão de sem-sentido e de não saber de onde um conhecimento pode tomar seu momento decisivo” (Didi-Huberman, 2012b, p. 214).

Como potência das passagens, dos entrelugares, dos entroncamentos e das bifurcações, sua presença convoca uma forma de pensamento que não teme a ambivalência, que não busca sínteses apaziguadoras, mas antes cultiva o desequilíbrio, o imprevisto e a embriaguez como possibilidade.

Trabalhar com Exu é, assim, comprometer-se com uma ética da desestabilização, com uma política da escuta que sabe que o sentido nem sempre grita: às vezes cochicha entre uma imagem e outra, entre um saber e seu fracasso.

Em tempos de racionalismos autoritários e discursos totalizantes, Exu nos oferece uma outra metodologia: a do errar, do recomeçar, do desobedecer. Ele nos ensina que há potência no fora de lugar, que o sintoma<sup>26</sup> não é defeito e que a imagem pode ser habitada de outras formas, quando não sacudida.

A partir dos desvios que as montagens e a *literaridade*, via Exu, nos oferecem, chega-se a uma espécie de “não-saber”, que não é o “[...] ‘nada’ do simples desconhecimento ou da simples escuridão” (Didi-Huberman, 2018b, p. 23).

Não é disso que se trata aqui. “O não-saber não é para o saber o que a escuridão completa seria para a luz plena” (Didi-Huberman, 2018b, p. 23). Ele é

<sup>25</sup> Menção a algumas narrativas contidas em um dos 256 *odùs* (*ou odus*) *Ifá*, que são os caminhos, signos ou arquétipos que estruturam o sistema divinatório-poético de *Ifá*, presente na cosmologia iorubá e em religiões de matriz africana como o Candomblé e a Umbanda. Cada *odù* representa uma combinação de energias, histórias (*itans*), forças ancestrais, ensinamentos e possibilidades de destino.

<sup>26</sup> A palavra “sintoma” vem do grego antigo *σύμπτωμα* (*sýmptōma*), que significa literalmente “acontecimento fortuito”, “acidente” ou “coisa que ocorre”. Essa palavra deriva do verbo *συμπίπτω* (*sympíptō*), formado por: *συν-* (*syn-*): “com”, “junto” e *πίπτω* (*πίπτω*): “cair”. Portanto, *sympíptō* significa algo como “cair junto com”.

“algo” que é possível imaginar, pensar e escrever e se relaciona com os estremecimentos que sentimos ao ver de soslaio algo que ainda não tem nome, forma ou função, mas que nem por isso deixa de nos tocar e transformar.

Trata-se de um saber fendido, aberto, lacunar, e que, embora fadado ao fracasso, já que avizinhado aos restos, aos rastros, aos refugos, aos trapos, àquilo que “não fechou muito bem”, às contradições e às diferentes velocidades de aparição, por isso mesmo pode vir a colaborar de alguma forma para o surgimento de outros tipos de legibilidade na *partilha do sensível* (Rancière, 2005).

Dito de outra maneira, no projeto aqui assumido, quis introduzir “[...] no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem” (Didi-Huberman, 2018a, p. 270), daí que tal movimento também pode ser interpretado “[...] no sentido musical do termo, para desdobrar todas as suas versões, todos os recursos possíveis” (Didi-Huberman, 2018a, p. 18-19).



Adebiyi, 1989, Rotimi Fani-Kayode – Impresso em 1991<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Acervo do *Art Institute of Chicago*. Disponível em: <https://encurtador.com.br/x92RE>.

Ademais, se Exu fala todas as línguas e nenhuma, traduzindo ao mesmo tempo em que embaralha, e nos ensina que todo significado é um jogo, que toda verdade é um lance de dados e nos convida a dançar entre ordem e caos, então talvez esteja na hora de sermos um pouco *trickster* também.

Na encruzilhada das imagens jornalísticas, onde a pretensa objetividade naufraga diante do olhar do espectador, Exu se manifesta. Ele ri da ilusão de que a imagem está ali para ser decodificada como uma equação. Não – ela pulsa, desde que um sujeito com “olho à escuta” (Didi-Huberman, 2012a) se implique nela.

Sobre isso, Exu parece ter sussurrado ao ouvido de alguns companheiros de jornada que aciono aqui e ali: a imagem não é apenas um registro, mas um *sintoma* (Didi-Huberman, 2013a). Ela rasga, fere, afeta. E se ela não afeta, não é imagem – é defunto. Entre o visível e o invisível, entre o que se apresenta e o que se esconde, entre o que se quer ver e o que insiste em não se mostrar, lá está Exu, pois ele é a voragem do acontecimento, jamais estático, daí que a subjetivação também é tomada, aqui, como um processo exusíaco: aquilo que perturba, que desidentifica, que obriga a criar-se de novo e de novo e de novo. Quem tenta enquadrá-lo descobre, tarde demais, que ele já está rindo do outro lado da estrada.

Tendo isso em vista, argumento que a imagem jornalística não nos atravessa apenas pelo que diz, mas pelo que nos faz sentir – pateticamente.

O *pathos*, esse tremor que sacode estruturas, é o que permite que uma imagem não apenas nos conte algo, mas nos modifique e instigue a rasurar o que se quer acabado. O visual que nos arrebatava, que nos traz um frio na barriga, não é um detalhe – é a essência do jogo. E nesse tabuleiro, Exu sempre tem a última jogada.

E se tudo isso leva a uma desconstrução de narrativas hegemônicas e a uma nova *partilha do sensível* (Rancière, 2005), que seja feita com o devido escárnio. Que seja feita com a *RIR*sistência das Pombagiras, com a gargalhada debochada de quem sabe que a seriedade é só um engodo do *espírito da gravidade* (Nietzsche, 2011). Que seja feita com Exu, esse jogo de forças, essa potência que brinca e destrói, que comunica e silencia, que abre e fecha, acolhe e assusta.

Que seja feita com seu falo gigante dando na cara de todos aqueles que acreditam que é preciso manter as estruturas como estão.

Que seja feita, sim, como uma *gira* que ninguém controla, um *xirê* de palavras, imagens e afetos que escapam às amarras do bom senso branco e da

razão colonizada. Que venha como oferenda sobre a encruzilhada da linguagem, onde o verbo não obedece, mas risca, desafia, tensiona.

Que seja feita com fumaça de cachimbo e dendê fervendo no intelecto, com corpo suado de quem pensa com o tronco, com os pés, com a barriga, com vulva e falo, com a ousadia de Pombagira que responde com riso onde esperam silêncio.

Que seja feita como *ebó* lançado no tempo, varrendo a poeira das ideias estagnadas, das categorias imobilizantes, das metodologias sem axé.

Que seja feita como despacho contra o academicismo estéril, que quer neutralidade onde há conflito e objetividade onde pulsa experiência.

Porque quem pensa com Exu sabe que pensar não é ordenar, é provocar. Que saber não é acúmulo, é travessia. E que todo sistema que se fecha hermeticamente sobre si está pedindo para ser derrubado por uma gargalhada dada com vontade no meio da madrugada.

Que seja feita, então, com a zombaria de quem não teme a desordem porque conhece o valor do caos.

## 2 NAS ENCRUZILHADAS DO VER, DO SABER E DO SENTIR

Não sou preto, branco ou vermelho  
 Tenho as cores e formas que quiser  
 Não sou diabo nem santo, sou Exu!  
     Mando e desmando  
         Traço e risco  
             Faço e desfaço  
                 Estou e não vou  
                     Tiro e não dou  
                         Sou Exu!  
                             Passo e cruzo  
                                 Traço, misturo e arrasto o pé  
                                     Sou reboição e alegria  
   Rodo, tiro e boto  
   Jogo e faço fé  
   Sou nuvem, vento e poeira  
   Quando quero, homem e mulher  
   Sou das praias e da maré  
   Ocupo todos os cantos  
   Sou menino, avô, maluco até  
   Posso ser João, Maria ou José  
   Sou o ponto do cruzamento  
   Durmo acordado e ronco falando  
   Corro, grito e pulo  
   Faço filho assobiando  
   Sou argamassa, de sonho, carne e areia  
   Sou a gente sem bandeira  
   O espeto, meu bastão  
   O assento? O vento!  
   Sou do mundo, nem do campo  
   Nem da cidade  
   Não tenho idade  
   Recebo e respondo pelas pontas  
   Pelos chifres da Nação  
   Sou Exu  
   Sou agito, vida, ação  
   Sou os cornos da lua nova  
   A barriga da lua cheia!  
   Quer mais? Não dou  
   Não tô mais aqui

**Poema de Mário Cravo Jr. dedicado a  
 Jorge Amado**

Antes de qualquer coisa, gostaria de contar um pouco sobre a história de Exu, sua demonização e a correlação que faço entre este orixá e o trabalho de montagem e a literaridade (*littérarité*).

E o faço por dois motivos: primeiro, para que possamos compreender os motivos que me levaram a escolher um método que abre margem para que se possa ver mais do que signos a serem interpretados e, segundo, para que fique evidente sua riqueza simbólica e o quanto ele pode nos ajudar a “ler o que nunca foi escrito” (Benjamin, 2007, p. 461).

Diante disso, quem nunca ouviu dizer coisas do tipo: “chuta que é macumba”, “se tocar no despacho, vai ficar aleijado, cego etc”?

Este modo de pensamento não revela apenas ignorância, mas o quanto nossa lógica foi formatada no sentido de abominar tudo o que não está institucionalizado, estabilizado e respaldado por aqueles que violentaram e ainda violentam modos de existência e pensamentos outros.

Mas a que se deve esse misto de medo com intolerância? O que aconteceu para que, até hoje, Exu seja associado ao demônio cristão<sup>28</sup>? Por que justamente Exu, o mais comunicador dos orixás, foi silenciado por tanto tempo? Como se construiu a equivalência perversa entre sua força de encruzilhada e a figura cristã do mal? De que maneira o olhar colonial participou ativamente dessa demonização? Como as liturgias negras, com seus corpos em transe, seus cantos, danças e cosmogonias próprias foram traduzidas (ou melhor, traídas) pelas gramáticas ocidentais do visível?

---

<sup>28</sup> Curiosidade: No ano de 2014, em Lagos, Nigéria, a família Pópólá deu início a um movimento de forte impacto simbólico e político: a campanha *ÈṢÙ IS NOT SATAN* (EXU NÃO É O DIABO). A primeira ação pública ocorreu em 24 de dezembro, por meio de uma passeata que reuniu diversos praticantes e devotos de *Òrìṣà*, todos trajando camisetas com a frase que se tornaria um marco de resistência e afirmação religiosa. O propósito era claro e urgente: romper com a associação equivocada e historicamente imposta entre o *Òrìṣà Èṣù* e a figura cristã do Diabo. Desde então, essa ação transformou-se em uma mobilização anual, realizada sempre no dia 24 de dezembro em diversas cidades de tradição iorubá, como *Ìbàdàn*, *Ọ̀yó*, *Kìṣì*, *Ìṣẹ̀yìn*, *Ògbómòṣó*, *Òṣogbo*, *Ẹ̀dẹ* e *Abẹ̀dókúta*. Com o passar dos anos, a expressão “*Èṣù is not Satan*” ultrapassou as fronteiras nigerianas e ecoou em solo brasileiro, onde hoje é amplamente conhecida. Tornou-se título de livro, nome de marcha, e em 2023 inspirou manifestações públicas no Brasil. No entanto, é crucial enfatizar: essa campanha refere-se especificamente ao *Òrìṣà Èṣù*, figura central da cosmologia iorubá, e não deve ser confundida com as *entidades denominadas Exu* presentes em religiões afro-brasileiras como a Umbanda, a Quimbanda, alguns cultos do Catimbó e certos ritos do Candomblé, isso porque a relação com os orixás e a ação das entidades deve ser compreendida como resultado de construções históricas, culturais e adaptações locais. Para saber mais: <https://www.esuodara.com.br/esu-nao-e-o-diabo/>.

Para entendermos tais processos e seus reflexos até os dias de hoje, é preciso termos em mente ao menos duas coisas: 1) o preconceito dos invasores europeus que chegaram à Iorubalândia<sup>29</sup> e 2) a tradução da Bíblia do Iorubá<sup>30</sup> para o inglês e do inglês para o Iorubá.

No primeiro caso, os chamados “colonizadores” (que palavra mais fofa, não é mesmo?) levaram na bagagem muito mais do que vestes, armas e Bíblias: o seu ódio às divindades pagãs associadas à sexualidade e à fertilidade na Europa também foi estendida aos cultos, imagens e orixás africanos, em especial Exu.

Bem antes disso, porém, em 1455, uma bula papal já daria o tom de como os europeus poderiam/deveriam tratar os demais povos e culturas ao redor do mundo:

Nós [...] concedemos livre e ampla licença ao rei Afonso para invadir, perseguir, capturar, derrotar e submeter todos os sarracenos e quaisquer pagãos e outros inimigos de Cristo onde quer que estejam seus reinos [...] e propriedades e **reduzi-los à escravidão perpétua e tomar para si e seus sucessores seus reinos [...] e propriedades** (Bula "*Romanus Pontifex*", Papa Nicolau V, 08 de janeiro de 1455, grifo nosso).

Com isso (mas os casos e exemplos são inúmeros), a ojeriza a Exu acabou por aumentar exponencialmente, porquanto havia um grande projeto de cristianização a pleno vapor em praticamente todo o território<sup>31</sup> africano, assim como aconteceu no Brasil em relação aos povos e culturas indígenas e em todos os outros locais onde o cristianismo e o racionalismo inocularam seus dogmas.

<sup>29</sup> A Iorubalândia (*Yorubaland*) é a região da África Ocidental habitada majoritariamente pelo povo Iorubá, um dos maiores grupos étnicos do continente. Ela abrange partes de três países principais: Nigéria (o maior centro da cultura Iorubá, com cidades históricas como Ifé, Oió, Ibadan e Lagos), Benim e Togo. Embora a Iorubalândia esteja localizada principalmente nesses três países, a cultura Iorubá se expandiu globalmente, especialmente para as Américas, devido ao tráfico transatlântico de pessoas escravizadas. Hoje, há grandes comunidades Iorubás no Brasil, Cuba, Haiti e nos Estados Unidos, onde influenciaram religiões como o Candomblé, a Santeria e o Vodou, a ponto de Havana e Salvador, na Bahia, poderem ser consideradas cidades Iorubás no Novo Mundo.

<sup>30</sup> Ao contrário de idiomas extintos como o latim e o grego arcaico, o Iorubá permanece como uma língua viva, atualmente falada por aproximadamente 30 milhões de pessoas na Nigéria, no sul do Benim, no Togo e em Gana. No Brasil, sua presença se preservou de maneira significativa por meio das práticas litúrgicas dos Candomblés oriundos dessas regiões, consolidando-se como um dos guardiões mais consistentes dessas heranças culturais.

<sup>31</sup> Por “território”, aqui, compreenda-se o espaço onde se desenrolam as relações humanas, marcado por características socioculturais e pelo uso dos recursos naturais, até se configurar como campo de disputas e de poder institucional. As territorialidades, nesse sentido, correspondem a tais atributos físico-humanos que sustentam a formação do território, cuja consolidação foi decisiva para a reorganização das relações internacionais e para a constituição do Estado-nação moderno (Colucci; Souto, 2011).

Deste modo, muitos dos escravizados que foram sequestrados de África e trazidos ao Brasil encerrados na escuridão dos porões de tumbeiros<sup>32</sup> já chegaram em alguma medida doutrinados, cristianizados, quisessem ou não.

Em certas regiões do continente africano, inclusive, sabe-se que os escravizados eram forçados a participar de pequenos “rituais” de apagamento da memória, como o que envolvia a chamada “árvore do esquecimento”. Basicamente, eles eram obrigados a dar repetidas voltas ao redor dessa árvore e, simbolicamente, abandonar seus nomes – frequentemente substituídos por nomes cristãos –, as lembranças de suas famílias (mesmo aquelas capturadas juntas eram separadas antes do embarque) e a memória de quem eram<sup>33</sup>.

Para os escravizados, esquecer tornou-se a única lembrança permitida. Suas idiossincrasias, experiências e saberes foram lançados ao mar, cuja vastidão, aos olhos do colonizador, funcionava como um portal de não retorno, de ruptura definitiva com suas raízes culturais, sociais e cosmológicas. Esses sujeitos eram conduzidos ao “novo mundo” como corpos esvaziados, desumanizados, animalizados, mortos sob uma lógica vitalista que opunha memória e vida, e que estabelecia o esquecimento como uma forma simbólica de morte (Fanon, 2008).

Esse processo, brutal como um número, não pode ser dissociado do desencantamento promovido pela racionalidade cartesiana, que transformou o mundo em objeto manipulável, calculável, reduzido a operações de controle, classificação e gestão.

Isso quer dizer que, ao lado das engrenagens do tráfico, da economia mercantil e do colonialismo, operava também uma maquinaria simbólica: a do apagamento, do esvaziamento de sentido, da redução de seres humanos a unidades produtivas, coisas, cifras, ou ainda, nas palavras de Kant (1993, p. 75-76, grifos nossos) em relação aos negros, a algo que devemos *dispersar a pauladas*:

---

<sup>32</sup> Navios negreiros utilizados no tráfico transatlântico de escravizados, especialmente entre os séculos XVI e XIX. O nome vem da palavra “tumba”, já que esses navios eram verdadeiras embarcações da morte: as condições eram tão degradantes que muitos africanos morriam durante a travessia.

<sup>33</sup> Em escala local e global, a escravização assumiu dimensões devastadoras: cerca de 45% das pessoas traficadas para as Américas foram desembarcadas no Brasil. Calcula-se que 12% delas sequer concluíram a travessia, perecendo nas condições insalubres dos navios tumbeiros – mais de 660 mil vidas perdidas antes da chegada. Até 1841, as crianças correspondiam a apenas 7,6% das pessoas embarcadas, mas, nos últimos quinze anos do tráfico, essa proporção disparou para 59,5% (Manenti, 2019; Kon; Silvia; Abuid, 2017).

**Os negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo.** O senhor Hume desafia qualquer um a citar um único exemplo em que um negro tenha demonstrado talentos, e afirma: dentre os milhões de pretos que foram deportados de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão; já entre brancos, constantemente arrojam-se aqueles que, saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, por força de dons excelentes. Tão essencial é a diferença entre essas duas raças humanas, que parece ser tão grande em relação às capacidades mentais quanto à diferença de cores. A religião do fetiche, tão difundida entre eles, talvez seja uma espécie de idolatria, que se aprofunda tanto no ridículo quanto parece possível à natureza humana. A pluma de um pássaro, o chifre de uma vaca, uma concha, ou qualquer outra coisa ordinária, tão logo seja consagrada por algumas palavras, tornam-se objeto de adoração e invocação nos esconjuros. Os negros são muito vaidosos, mas à sua própria maneira, e tão matraqueadores, que **se deve dispersá-los a pauladas.**

Não era apenas a exploração física, portanto, mas a destruição das redes de significação que sustentavam a vida desses povos – suas cosmologias, seus vínculos, suas relações com os vivos e os mortos, com os orixás, com a terra, com o tempo. Assim, instituiu-se um regime de controle sobre o que poderia ou não ser lembrado, sobre quais memórias poderiam atravessar o mar e quais deveriam afundar com ele.

Em suma, se “a desmoralização cultural do Outro realiza a um só tempo a superlativização do Mesmo e a negação do Outro” (Carneiro, 2005, p. 108), o esquecimento imposto à população escravizada era parte de um projeto mais amplo de descontinuidade violenta, de reprogramação identitária e de aniquilação, por isso “se engana quem pensa que a história é uma faculdade que se atém somente àquilo que deve ser lembrado; a história, como um ofício de tecer narrativas, investe fortemente sobre o esquecimento” (Rufino, 2019, recurso eletrônico).

Além disso, o projeto colonial operou também como fábrica de teratologias simbólicas, daí que a Europa precisou inventar um “outro” tão absolutamente desumanizado e monstruoso que pudesse justificar moralmente sua sede insaciável de dominação (Munanga, 2009).

E assim o fez: entre os séculos XV e XVII, produziu um bestiário visual grotesco para representar o negro – figuras sem cabeça, com olhos únicos, chifres ou focinhos famintos. Não era ciência, portanto, mas arrogância travestida de saber.

Com efeito, o eurocentrismo, mais do que uma simples localização geográfica do pensamento, operava – como ainda opera – enquanto metáfora da

própria estrutura de dominação colonial, manifestando-se na forma como o poder se articulava pela via do saber (Mignolo, 2003).

Nesse contexto, experiências e narrativas específicas da Europa passaram a ser apresentadas como se fossem verdades universais, invisibilizando outras formas de conhecimento e existência.

Kant, um *cristão insidioso*, como diria Nietzsche (2006, p. 25), e Hegel, por exemplo, esses eminentes ícones do pensamento ocidental, não apenas beberam de fontes altamente questionáveis como lhes conferiram prestígio: deram verniz racional ao absurdo, endossaram com suas penas cultas os alicerces de um racismo funcional à engrenagem colonial<sup>34</sup>, tudo meticulosamente calculado.

A principal característica dos negros é que sua consciência ainda não atingiu a intuição de qualquer objetividade fixa, como Deus, como leis, pelas quais o homem se encontraria com a própria vontade, e onde ele teria uma ideia geral de sua essência [...] O negro representa, como já foi dito, o homem natural, selvagem e indomável. Devemos nos livrar de toda reverência, de toda moralidade e de tudo o que chamamos sentimento, para realmente compreendê-lo. **Neles, nada evoca a ideia do caráter humano [...] Entre os negros, os sentimentos morais são totalmente fracos – ou, para ser mais exato, inexistentes** (Hegel, 1999a, pág. 83-86, grifo nosso).

Como resultado, sob o disfarce de neutralidade epistemológica, o pensamento europeu se projetou como norma global – da utopia do *orbis universalis christianus* à filosofia da história de Hegel, que organiza o tempo e o mundo a partir de uma linha evolutiva que culmina na Europa (Mignolo, 2003, p. 41).

Não se trata de um erro isolado da história, portanto, mas de um sistema tão eficaz que ainda hoje ecoa em currículos escolares, em imagens midiáticas, em protocolos acadêmicos que se fingem neutros enquanto perpetuam o silêncio.

Isso nada mais é que violência, epistemicídio e necropolítica (Mbembe, 2011) vestida de toga e batina.

O projeto colonial não terminou, portanto, ele apenas mudou de roupa. Agora se disfarça de “democracia racial”, de “igualdade de oportunidades”, de “mérito”. Mas sua lógica permanece: continuar negando ao negro o *status* de sujeito pleno, de pensador legítimo, de fonte autônoma de saber.

---

<sup>34</sup> Para saber mais, consultar (Praxedes, 2008).



<sup>35</sup> Imagens montadas: 1, 2, 3, 4, 5.

Ao negar aos povos africanos sua plena humanidade, construiu-se a justificativa moral e política necessária para preservar os interesses econômicos hegemônicos daquele período<sup>36</sup>.

Nesse processo, o discurso colonial não apenas produziu essa exclusão, mas a sustentou mediante a noção de fixidez identitária – uma lógica que congelava o “outro” negro num lugar imóvel, impermeável à mobilidade simbólica e histórica, servindo como fundamento para o exercício contínuo de poder e violência epistêmica (Fanon, 2008; Munanga, 1999, 2006; Bhabha, 2005).

A monstruosidade, antes desenhada em mapas medievais e bestiários filosóficos, reaparece em gráficos de exclusão, em estatísticas de encarceramento, em discursos de “ordem” e “progresso” que seguem decidindo quem vive e quem morre. A ciência, que ontem media crânios, hoje quantifica desempenho escolar – e ainda se surpreende com os resultados<sup>37</sup>. Não é apenas a história de um crime, portanto, mas a persistência de seu *modus operandi*.

No século XIX, por exemplo, a ciência positivista, ébria da própria soberba, acreditava que a fotografia era um espelho infalível da verdade, como se o simples ato de registrar um rosto pudesse traduzir uma essência.

Sob esse delírio de objetividade, foram produzidos retratos de pessoas escravizadas que, longe de inocentes, serviram de combustível para as engrenagens de uma pseudociência racista travestida de saber (Koutsoukos, 2006).

---

<sup>36</sup> Aliás, desde já convém observar que, muito embora este trabalho tenha sido escrito por um branco, não há qualquer desabono apriorístico nisso. Mal comparando e com o perdão da provocação: “quando existe algum espaço para falar, por exemplo, para uma travesti negra, é permitido que ela fale sobre Economia, Astrofísica, ou só é permitido que fale sobre temas referentes ao fato de ser uma travesti negra?” (Ribeiro, 2017, p. 77). Quer dizer, “lugar de fala não significa limitar ou restringir quem pode falar sobre quais assuntos, mas sim, implica o reconhecimento de que todos abordamos qualquer assunto a partir de um ponto de partida específico” (Kyrillos, 2018, p. 2013). Neste sentido, reconheço meu lugar de privilégio, contudo não busco “falar por” ninguém, mas “falar com” Exu e todas e todos que lutam por um mundo mais equânime.

<sup>37</sup> Quando a diferença étnico-racial é reduzida a uma suposta deficiência, o que se instala é um olhar marcado por um psicologismo que individualiza problemas coletivos, deslocando para comportamentos pessoais o peso de processos históricos, sociais e econômicos que afetam de modo estrutural a população negra. Do mesmo modo, quando se trata de crianças das classes dominantes, diagnósticos escolares costumam abrir portas para psicoterapias e orientações familiares que as ajustam ao espaço que já atende a seus interesses; mas, para as crianças das classes subalternas, os mesmos procedimentos frequentemente resultam em laudos que, cedo ou tarde, servem para legitimar sua exclusão. Em ambos os casos, a desigualdade é recoberta por uma falsa objetividade científica, que apresenta como neutro aquilo que é, na verdade, profundamente político, transformando em questões individuais o que nasce de estruturas de poder e de exclusão (Gomes, 2002; Patto, 1997).

A fotografia, nesse caso, não documentava: sentenciava. Em fundos brancos supostamente neutros, o que se oferecia à lente era o corpo negro capturado e exposto como evidência de inferioridade (Schwarcz, 1993).

A falsa imparcialidade do enquadramento escancarava, na verdade, uma *mise-en-scène* eugênica, na qual a câmera operava como cúmplice de um discurso que reduzia a humanidade do outro a um dado “natural”.

Era o racismo à luz do dia, meticulosamente iluminado para parecer ciência, apenas confirmando que “[...] a negação é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial” (Kilomba, 2019, p. 34).

Daí que é preciso rasgar a fantasia da neutralidade, nomear o horror, expor o pacto. Porque enquanto continuarmos tratando Hegel, Kant, Weber etc como mestres incontestes, sem problematizar o racismo inscrito em suas fundações, continuaremos ensinando que pensar bem é pensar contra o outro.

A subalternidade, nesse cenário, deixou de ser uma condição política para se tornar uma posição forçada de silêncio e apagamento diante de um saber que se impôs como único horizonte válido, sob o signo do Universal.

Contra isso, a crítica à colonialidade<sup>38</sup> nas ciências sociais e humanas antecede em muito a popularização de termos como *pós-colonial*, *decolonial* ou *descolonial*, *anticolonial* e *contracolonial*. Antes mesmo que essas categorias ganhassem densidade acadêmica, já havia um repertório robusto de estudos que confrontava as estruturas históricas do império (Nascimento, 2024).

Embora as terminologias atuais compartilhem a crítica ao colonialismo como eixo epistêmico, seus enfoques e genealogias são distintos.

A tradição **pós-colonial**, vinculada sobretudo a autores como Homi Kharshedji Bhabha (2005) e Gayatri Chakravorty Spivak (2010), se volta para os efeitos do império nas narrativas, subjetividades e representações.

O pensamento **decolonial**, por sua vez, marcado por autores e autoras como Aníbal Quijano (1999), Walter D. Mignolo (2003) e Catherine Walsh (2013), desloca o enfrentamento para os alicerces invisíveis da colonialidade do poder,

---

<sup>38</sup> Quando falo em colonialidade, refiro-me ao conceito elaborado por Aníbal Quijano (1999), que entende o capitalismo como um sistema de dominação sustentado pela classificação racial e étnica das populações, estrutura de poder originada no processo de colonização das Américas. Esse dispositivo opera pela racialização dos sujeitos, servindo aos interesses de hegemonia, de produção e de controle das formas de subjetivação. María Lugones (2014) amplia essa reflexão ao mostrar que tal lógica não pode ser separada da colonialidade do gênero, uma vez que raça e gênero se entrelaçam na manutenção desse regime de poder.

interrogando as estruturas de saber, os dispositivos de produção de conhecimento e os regimes de classificação que sustentaram aquela lógica.

A partir dessas convergências e tensões, o **anticolonialismo** desponta como um campo abrangente, que Sujata Patel (2023) identifica como uma espécie de guarda-chuva conceitual. Ele articula teoria e prática, reunindo perspectivas que vão da crítica intelectual à ação política concreta, ao reconhecer que resistir ao colonialismo não se restringe ao plano discursivo.

Nele, há uma dimensão material, combativa, que se expressa em corpos que reivindicam terra, memória e presença, em quilombos, aldeias e favelas que deixam de ser margens e se afirmam como núcleos de produção de mundo.

A **contracolonialidade**, nesse fluxo, vai além de reagir ao centro: recusa o mapa inteiro, afirmando cosmologias e lógicas próprias que nunca se ajoelharam ao império, existências que [re]existem como corpo-rio, canto-matéria, rito e oralidade, recusando a tradução e o enquadramento acadêmico. Trata-se de um conceito mais contemporâneo e propositivo, popularizado no Brasil pelo pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nêgo Bispo.

Diferente da anticolonialidade, que se concentra na luta contra o colonizador, a contracolonialidade propõe uma prática de vida que contraria ativamente a lógica colonial em suas múltiplas dimensões (cultural, social, econômica e epistemológica).

Não se trata apenas de reagir à colonização, portanto, mas de construir e reafirmar modos de existência, saberes, cosmologias e práticas que nunca foram completamente assimilados ou colonizados, daí que a contracolonialidade é a prática daqueles povos que, como os quilombolas e indígenas, resistiram à colonização mantendo suas próprias lógicas e formas de organização (Nêgo Bispo, 2007). Para esses povos, a questão não é se descolonizar, mas sim de contracolônizar, ou seja, de continuar vivendo e praticando suas formas de vida que são inerentemente opostas à lógica colonial.

É uma ação centrada na prática, na oralidade, na defesa de territórios e identidades tradicionais, e na afirmação de uma existência que o colonialismo tentou, mas não conseguiu, apagar.

É aqui que quilombo, aldeia e favela não aparecem como margem, mas como fonte, como confluência de sabedorias ancestrais que não pedem tradução.

Em outras palavras, favela, aldeia e quilombo não estão à margem, não são periferia. São *corpos-mundo* que se afirmam contra a ordem vertical do colonialismo.

E é preciso dizer e repetir isso com todas as letras: o que o colonialismo tentou destruir não foi apenas terra e cultura – foi cosmo, foi a possibilidade de existir de outro modo, de ser fora da lógica do Uno, do Centro, do Deus que vigia e castiga (Bispo Santos, 2007).

O que se depreende disso é que essa lógica não nasceu no mercado, mas nos altares e centros acadêmicos, daí que se sugere que “a transformação se dá de fora da academia, na coletividade, e nas comunidades. A academia, afinal de contas, é uma instituição e como tal, tem suas hierarquias, suas regras de jogo e seus mecanismos de reprodução das desigualdades” (Cariño *et al.*, 2013, p. 513).

A narrativa da queda, da culpa e da penitência: eis o roteiro teológico de um mundo que justificou invasões como missão divina.

A conquista não começou nos navios, portanto, mas nos púlpitos e tratados filosóficos. Antes de ser império, o colonialismo foi “bula papal”.

Antes de ser capital, foi maldição bíblica e “imperativo categórico”.

E é essa genealogia que precisa ser lida com seriedade, mas também com insubmissão poética, porque a contracolonialidade não é a construção de um sujeito que responde ao trauma colonial – é a gestação de sujeitos que não foram completamente capturados por ele. Sujeitos que se desdobram no corpo-rio, no canto-matéria, na linguagem que não cabe nas dobras da universidade.

É nesse trânsito – entre crítica e invenção, memória e insubmissão poética – que a reflexão **contracolonial** encontra sua força, mostrando que outros mundos não dependem de promessa futura: já estão aqui, vivos, irredutíveis, à espera de quem ouse vê-los. Não se trata apenas de *resistir*, portanto, mas de [re]existir como quem afirma mundos inteiros, com suas lógicas, temporalidades e saberes próprios.

Nesse horizonte, Exu emerge como operador de travessia<sup>39</sup> e multiplicidade, como princípio ativo que embaralha regimes de verdade, desmonta identidades aterradas e força o pensamento a se mover, a habitar brechas, encruzilhadas e entrelugares onde nenhum monolito epistêmico resiste.

---

<sup>39</sup> Bidima (2002) propõe a noção de travessia como chave para o pensamento filosófico africano, contrapondo-a à ancoragem por valorizar a indefinição dos contatos, a oscilação dos percursos e a abertura da história ao possível. Trata-se de uma perspectiva que convoca o transitório, o inacabado e o devir como potências constitutivas. Nessa mesma direção, Santos (2021) compreende a travessia como o próprio caminho, e não como ponto de origem ou de chegada.

Mas voltando ao processo de sua demonização, quanto à tradução da bíblia do iorubá para o inglês e do inglês para o iorubá (conhecida como *Bibeli Mímó*, concluída por volta de 1880), sabe-se que o bispo anglicano e linguista nigeriano Samuel Ajayi Crowther teve a “brilhante” ideia de fazer algumas substituições<sup>40</sup>.

Em todas as partes da bíblia em que havia referência ao diabo, satanás, Lúcifer etc, Exu foi colocado no lugar.

Assim, tudo o que era ligado ao mal, às trevas, aos infortúnios, às desditas, às dores, às desgraças da vida, tudo isso passou a ser relacionado a Exu.

Esse gesto aparentemente “simples” de tradução não foi apenas um erro lexicográfico. Foi um ato de violência epistêmica e simbólica de proporções catastróficas, um golpe calculado na espinha dorsal do imaginário iorubá.

A partir dessa operação linguística, forjou-se uma equivalência devastadora entre Exu – orixá da comunicação, do movimento, dos caminhos – e o mal absoluto da cosmologia cristã. O que instaurou-se foi uma associação que ultrapassou os limites do texto bíblico: Exu passou a ser visto como a personificação do diabólico inclusive por parte das populações africanas e afro-diaspóricas que foram, ao longo dos séculos, atravessadas pela colonização espiritual promovida por igrejas cristãs.

É preciso considerar que os africanos não conheciam sequer a ideia de diabo, menos ainda de um opositor de Olodunmaré. Essas oposições Bem e Mal como entendidas pelo Ocidente Cristão e pelos Islâmicos não fazem parte das religiões nativas africanas (Alves, 2013, p. 24).

Assim, esse processo de tradução – ou melhor, de transfiguração simbólica – também produziu impactos profundos que reverberam até hoje nas teologias, nas práticas religiosas e na construção identitária de povos africanos e afrodescendentes. Ao deslocá-lo para o polo do mal absoluto, a tradução cristã desarticulou o equilíbrio interno das cosmopercepções iorubás, instaurando um abismo entre o sagrado ancestral e as novas gerações educadas sob o signo da Salvação de um Deus vingativo e punitivista.

Essa ruptura simbólica produziu também um corte subjetivo: o auto-ódio (Fanon, 2008). Passou-se a temer aquilo que antes era reverenciado, a olhar com desconfiança ou repulsa para os próprios corpos, ritmos, mitos e símbolos. E “o

---

<sup>40</sup> Note-se que, até este momento, a língua iorubá era apenas oral.

crime perfeito se consuma justamente quando o negro tenta se branquear, o que no limite é a negação de si mesmo” (Kon; Silvia; Abuid, 2017, p. 27).

A demonização de Exu se converteu, então, numa metonímia brutal da demonização de toda uma matriz civilizatória africana. O imaginário coletivo foi colonizado, e o efeito foi uma rejeição da própria raiz – como se a herança espiritual africana fosse uma mancha a ser lavada com água benta e enxaguada na turbidez do *espírito absoluto* hegeliano.

E o mais perverso disso tudo é que essa operação se deu na linguagem, no plano íntimo e invisível onde mundos são nomeados, onde cada palavra é também sopro, ritmo, tambor.

Assim, Crowther não apenas traduziu mal: ele violou um universo inteiro, empurrando Exu para dentro da sintaxe cristã, onde tudo precisa ter um lugar fixo e uma moral inequívoca:

A moral *antinatural*, ou seja, quase toda moral até hoje ensinada, venerada e pregada, volta-se [...] *contra* os instintos da vida – é uma *condenação*, ora secreta, ora ruidosa e insolente, desses instintos. [...] O santo no qual Deus se compraz é o castrado ideal... A vida acaba onde o “Reino de Deus” começa... (Nietzsche, 2006, p. 31).

Exu, a multiplicidade, a contradição que não busca conciliação, a sombra que também ilumina, foi reduzido a um significante hermeticamente fechado, a um sinônimo do diabo bíblico. A tradução, nesse caso, não foi uma ponte, mas uma armadilha, uma estratégia sofisticada de apagamento simbólico e epistemológico.

E os ecos dessa armadilha atravessaram o Atlântico, como assinalado. Nas diásporas africanas, especialmente no Brasil, a confusão entre Exu e Satã ainda persiste. A lógica colonial embutida nas traduções bíblicas e na pedagogia religiosa eurocêntrica continua operando, fazendo com que muitos rejeitem Exu sem nunca tê-lo conhecido, confundindo sua potência transformadora com perversão, sua alegria com desvio, sua astúcia com pecado, sua vadiagem com frouxidão.

Some-se a isso o chamado *sincretismo*, que não deve ser romantizado como se fosse uma simples tábua de correspondências:

O sincretismo representa a captura da religião dos orixás dentro de um modelo que pressupõe, antes de mais nada, a existência de dois pólos antagônicos que presidem todas as ações humanas: o bem e o mal; de um lado a virtude, do outro o pecado. Essa concepção, que é judaico-cristã, não existia na África (Prandi, 2001a, p.51).

Na lógica imposta pelo “sincretismo” cristão-colonial, os orixás foram, em sua maioria, acomodados dentro da estrutura simbólica da fé católica, não como um gesto de reconhecimento, mas como tentativa de domesticação.

*Oxalá*<sup>41</sup>, por exemplo, o grande orixá da criação, princípio de origem e ordem, foi associado a Jesus Cristo, o “Filho de Deus”, o redentor, ocupando o lugar mais elevado na hierarquia do panteão cristão. Exu, por sua vez, tornou-se o bode expiatório de todo um imaginário colonial que precisava de um Outro Absoluto para justificar sua própria ideia de pureza (Prandi, 2001a).

*Yémánjá*<sup>42</sup>, por seu turno, foi alocada na figura da Virgem Maria, especialmente sob a forma de Nossa Senhora da Conceição ou de Nossa Senhora dos Navegantes, não por afinidade ontológica entre suas águas, mas como forma de absorver a potência feminina da orixá dentro dos moldes da virgindade, da obediência e da maternidade santificada, um recorte que esvazia, ainda que simbolicamente, sua vastidão e complexidade como divindade das águas doces (sim, doces, porque originalmente, entre os iorubás, *Yemoja* é senhora do rio *Ògùn*, ligada às nascentes e ao frescor das águas interiores, antes de se tornar, por processos de translação atlântica e reinvenção afro-diaspórica, rainha do mar e das marés). Essa mutação, embora rica em camadas, também revela os deslocamentos forçados e as adaptações simbólicas feitas para que ela pudesse “caber” no novo mundo imposto – mundo em que seu corpo d’água foi salgado por um sincretismo muitas vezes mais assimétrico do que conciliador.

Esse movimento sincrético, embora muitas vezes lido como estratégia de resistência – e de fato o foi, em alguma medida – também revela os modos sutis e violentos pelos quais o cristianismo tentou enquadrar os “deuses” africanos dentro de categorias assimiláveis, controláveis, convertíveis. Trata-se menos de um encontro e mais de uma moldura: uma operação simbólica que, ao “permitir” que os orixás fossem cultuados sob imagens católicas, reconfigurava suas potências dentro de uma gramática que já vinha colonizada, embranquecida, vigiada.

No caso de Exu, o sincretismo não apenas tentou enquadrá-lo como fez com os demais orixás, mas o expulsou da esfera do sagrado, transmutando sua figura

---

<sup>41</sup> *Oxalá* ocupa a posição central no panteão da criação, no qual os orixás são responsáveis pela formação do mundo natural, da humanidade e da vida social. Conhecido também como *Obatalá*, *Orixanlá* ou *Oxalufã*, é reconhecido como aquele que modelou o ser humano, senhor do princípio vital, da respiração e do ar. Por isso, recebe o título de *Grande Orixá*, *Orixá Nlá* (Prandi, 2001b).

<sup>42</sup> *Yémánjá*: ye + ọmọ + eja = Mãe dos peixes-filhos.

em demônio, em pata bifurcada, em ameaça. Não havia lugar para um princípio de movimento, de ambiguidade, de androginia e de mediação num mundo binário, estruturado entre céu e inferno, bem e mal, Deus e Lúcifer.

Ao ser traduzido como Satã, Exu, “um poderoso e imenso Orixá negro” (Caputo, 2009)<sup>43</sup>, foi arrancado de sua função cosmológica – a de mensageiro, de elo entre os mundos, de potência da comunicação, da contradição que não busca conciliação – e convertido no emblema da desordem moral, do pecado e da malícia.

A tradução de Satanás como Exu e o uso dessa associação como metáfora para a demonização geral da cultura africana pela Europa aparecem nas obras do escritor iorubá pioneiro Daniel Olorunfemi Fagunwa, cuja influência é significativa em escritores nigerianos contemporâneos, especialmente descendentes de iorubás como Amos Tutuola e Wole Soyinka, e até em não iorubás como Ben Okri. Sempre que Fagunwa apresenta um orixá, ele manipula a narrativa para ressaltar que, apesar do poder, só o Deus Supremo pode conceder salvação. [...] Nada torna mais clara a tentativa de cristianizar o universo iorubá que sua apresentação de Exu nos moldes da história bíblica da queda de Lúcifer (Aiyejina, 2009, p. 5, tradução nossa).

Assim, o sincretismo que poderia parecer um pacto de convivência, mostrou-se, também, como operação de captura: aquilo que não cabia era condenado, aquilo que podia ser encaixado, era moldado, afinal “observou-se mal a vida, se ainda não se descobriu a mão que, piedosamente, mata” (Nietzsche, 2006, p. 77). Ao fazê-lo, o sistema de crenças que girava em torno da vitalidade, da comunicação e do desequilíbrio como parte da harmonia foi amputado.

A imagem diabólica serviu, então, como jaula simbólica para conter a potência de Exu, uma potência que, mesmo enclausurada, seguiu sussurrando nas frestas (Magalhães, 1977).

Romper com essa narrativa deletéria é mais do que um gesto de correção histórica: é um ato de restituição do mundo. Dizer que o trabalho de Crowther foi “apenas uma tradução” seria ignorar que toda tradução também é uma *escolha estético-política*. Ele não apenas substituiu termos – deslocou universos inteiros, corrompeu a tessitura de uma cosmopercepção ancestral<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> Artigo disponível em (Caputo, 2009).

<sup>44</sup> O surgimento da Umbanda no início do século XX coroou a trajetória de Exu como figura demoníaca. A Umbanda, influenciada pelo espiritismo kardecista e pelo catolicismo, buscou uma imagem de religião “moderna, européia, branca e ética”, mas não abandonou as práticas mágicas.



<sup>45</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#).

Seu gesto colaborou de forma decisiva para a consecução de um dos mais eficazes projetos de desumanização simbólica: o que demoniza o outro pelo nome que ele mesmo atribui ao sagrado.

O desafio, agora, é restaurar essa travessura que foi roubada de Exu: recolocá-lo em seu lugar de abertura, inteligência inquieta, ambivalência e potência – um lugar que nunca foi infernal, mas sim *incandescentemente transgressor*.

E a história de Crowther, além de triste, carrega consigo um detalhe curioso.

Ele fora um ex-escravizado nigeriano (vendido por aproximadamente seis vezes) que se converteu ao cristianismo.

Depois de muitas idas e vindas enquanto mercadoria, teve boas oportunidades na Inglaterra e acabou “acolhido” pela igreja anglicana.

Não se tratou apenas de integrar um ex-escravizado a um novo horizonte religioso e de oportunidades, mas de reconfigurar um corpo marcado pelo terror para que ele se tornasse operador da própria lógica que o subjugara.

Ao nomear a recepção de Crowther como ato de *hospitalidade e integração*, a igreja anglicana escamoteou a violência epistemológica que lhe impôs: a negação dos orixás, a promessa de salvação em troca da ruptura com os ancestrais, a doutrinação travestida de oportunidade.

Assim, o ex-escravizado, figura ambígua entre vítima e agente – a exemplo dos chamados *Kapos*, que além de prisioneiros também trabalhavam para o exército nazista –, passa a desempenhar o papel de intermediador da colonização espiritual, reescrevendo a língua iorubá sob os ditames de um Deus que exige exclusividade, sob pena de castigos eternos.

O que esse caso revela, portanto, é que o colonizador nunca age apenas com fuzis ou grilhões. Ele age com livros, dicionários, bíblias traduzidas... Ele acolhe, mas para domesticar. Ele aceita, mas sob a condição de renúncia.

Outro ponto importante a se observar é que, nesse mecanismo, o branco é erigido como paradigma do humano, apresentado como expressão universal do Ser e, ao mesmo tempo, como sujeito que encarna a aparência de neutralidade racial. Tal neutralidade opera como blindagem: preserva o privilégio e a individualidade do branco, enquanto transfere para o corpo negro a carga da racialidade.

Sobre o indivíduo negro recaem estigmas e marcas sociais, econômicas, culturais e morais que o aprisionam a uma representação coletiva. Assim, enquanto

o branco pode ser visto apenas como ele mesmo, o negro é constantemente convocado a responder por toda a sua coletividade, transformado em signo da raça antes mesmo de ser reconhecido em sua singularidade (Piza, 2014).

E nessa pedagogia da substituição, aquilo que era mundo passa a ser ruína sem memória, aquilo que era voz se torna ruído a ser silenciado, aquilo que era cosmogonia vira superstição, aquilo que era língua se transforma em dialeto exótico, aquilo que era dança ritual se torna performance folclórica, aquilo que era saber vira crença descartável, aquilo que era corpo sagrado vira carne a ser domada, aquilo que era terra viva se torna propriedade georreferenciada, aquilo que era encantamento se torna fetiche, aquilo que era ancestralidade se torna passado morto e aquilo que era saber do corpo é deslocado para o rodapé da ciência.

Porque o colonizador nunca pisoteia tudo de uma vez. Ele transforma, mas para apagar; reorganiza, mas para domesticar; arquiva, mas para neutralizar.

Neste sentido, convém frisar ainda que, além dos castigos físicos cotidianos que atingiam a todos, recaía sobre as mulheres o peso constante do abuso sexual, transformando-as em alvos de uma exploração múltipla. Paralelamente, difundia-se a imagem de que eram frágeis, incapazes de suportar esforços ou de agir com firmeza – estigma que pouco refletia as duras realidades vividas (Davis, 2016).

No entanto, esse estereótipo não se estendeu às mulheres negras e indígenas, que não foram sequer reconhecidas nesse enquadramento de fragilidade. Sobre elas incidiu um outro processo: a dessubjetivação forçada, vivida como apagamento e emasculação simbólica, em que a humanidade lhes era negada de modo brutal e sistemático (Mello; Souza, 2021).

Tais eventos, como é de se supor, são apenas algumas peças no imenso quebra-cabeças do processo de demonização de Exu, inclusive na diáspora. Sua profunda vinculação com o terreno, com as coisas da vida prática, do cotidiano, também colaboraram para a perpetuação de entendimentos funestos a seu respeito.

Para os iorubás, no entanto, Exu não é mais um orixá entre tantos: ele é a própria cadência do universo, a vibração que move tudo, o impulso vital que põe o mundo em dança.

Um de seus princípios, *Enugbarijó* – a boca coletiva, insaciável, que tudo devora – revela uma lógica de transgressão e reinvenção: aquilo que nos foi imposto como único caminho, verdade ou ordem, deve ser absorvido apenas para ser

transformado, revirado, recriado. Come-se a imposição, a regra, o imperativo, com a voracidade de um leão, até o limite, para que algo novo seja regurgitado.

Ele opera transformando ingestão em transgressão, converte o dado em devir, desejo, riso e astúcia (Rufino, 2016).

E Exu também vibra no falo ereto, símbolo da potência vital, da continuidade do ser, da promessa sempre renovada da vida que não se encerra, que não admite ponto final. Ele é a fertilidade do caminho, o riso das curvas, o sopro que desamarra destinos. E é por isso que seu *ogó* – bastão itifálico que, nas narrativas, garante a Exu livre circulação por qualquer espaço, a exemplo do que acontece com as vassouras das bruxas na Idade Média – pode ser entendido sob uma perspectiva muito mais ampla do que um simples culto à fertilidade.

Ele é a energia criativa e geradora que habita o princípio sexual (Sodré, 2017), mas também o traço de potência, o gesto simbólico de um mundo que se move, se abre e se reinventa.

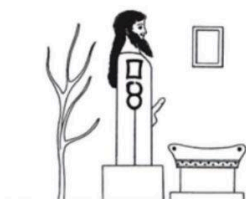
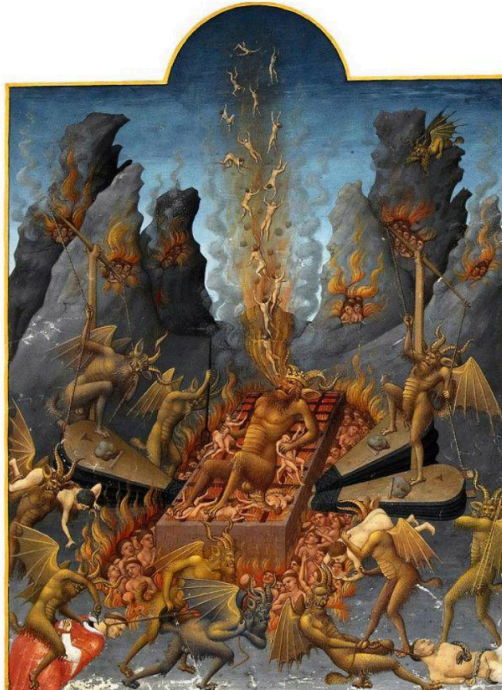
Essa dimensão revela a presença do erótico como parte essencial do sagrado, mostrando que, no universo simbólico de Exu, sexualidade e sacralidade se entrelaçam profundamente (Soares; Nascimento, 2020), sendo que o falo também é passagem e deslocamento.

Se o sexo, na lógica ocidental, muitas vezes é elevado ao patamar da continuidade biológica, enquanto o erótico – como expressão sensível, cultural, ambígua – é relegado à superfície do desejo, Exu vem torcer essa régua.

Ele nos oferece uma visão mais profunda e radical: o erótico não é sobra do sagrado, é o seu ventre. Ele une o que o pensamento fragmentado separa: o prazer e o princípio, o corpo e o cosmos, o riso e o rito.

Dito de outro modo, ele nos lembra que a sexualidade não é apenas um mecanismo de procriação, mas um caminho que atravessa a existência como feitiço, segredo, como aliança entre o dentro e o fora, o que se sente e o que se revela.

Deste modo se interpretam as representações fálicas associadas a Hermes – não um deus da fertilidade, mas uma potência criativa simbolizada pela força assertiva do falo. Um desdobramento desse princípio é Dioniso, a divindade grega que afirma a vida em sua totalidade, inclusive a vida sexual que, nas palavras de Nietzsche, “evoca profundidade, mistério, respeito” (Sodré, 2017, recurso eletrônico).



<sup>46</sup> Imagens utilizadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#).

Assim como Hermes carrega o falo como sinal de passagem e Dioniso entorna vinho para afirmar a vida em toda sua potência, Exu dança entre mundos, abraçando o abismo e navegando livremente pelos meandros da existência, sem jamais pedir permissão para gozar cada curva do caminho.

Ele é a ponte que liga o que já foi com o que ainda pulsa por nascer, como contração – ancestral e descendente, origem e desdobramento.

Em sua boca, o sagrado se abre em desejo. Em seu corpo, o erótico se converte em linguagem cósmica. E é por isso que, com Exu, a vida nunca é só biologia – é sempre também segredo, vertigem e poesia.

Diante dessa potência amoral, desse princípio gerador de movimento, porém, os europeus não enxergaram energia criadora, mas perversão; não viram potência de liquefação, mas ameaça; não encontraram jogo, mas pecado.

O “Priapo<sup>47</sup> negro”, como o denominaram, passou a ser a personificação do excesso, do descontrole, da sexualidade perigosa e indomável.

Assim, Exu foi interdito, arrancado de sua multiplicidade e empurrado para o abismo das figuras demoníacas, travestido de diabo cristão e domesticado pelo medo e pela moral (Rufino, 2019).

Não à toa, com o passar do tempo, o falo dera lugar ao tridente, símbolo geralmente vinculado ao castigo, ao inferno, ao terror e à punição, muito embora já exista um movimento de reafricanização<sup>48</sup> e reintegração de elementos originários em plena expansão Brasil afora.

---

<sup>47</sup> Na mitologia greco-romana, Priapo, representado como um homem com um órgão genital grande e ereto, era um deus associado à fertilidade, à proteção de rebanhos, aos jardins, aos campos e à potência sexual masculina.

<sup>48</sup> O chamado processo de re-africanização consiste em um movimento de retomada e reafirmação das matrizes africanas dentro das práticas religiosas e culturais afro-brasileiras. Em vez de reforçar a lógica do sincretismo – que historicamente aproximou orixás de santos católicos em função de estratégias de resistência e sobrevivência no período colonial – ele procura estreitar os vínculos com o continente africano em sua diversidade, seja por meio de estudos, reconstrução de rituais, preservação de línguas, ou mesmo pela realização de viagens e contatos diretos com comunidades tradicionais. Nesse sentido, a re-africanização não é apenas um ato de retorno simbólico, mas uma forma de reinscrever as práticas em sua ancestralidade, questionando adaptações forçadas pelo colonialismo e produzindo novas formas de pertencimento e continuidade cultural (Pereira, 2010).



<sup>49</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#).

A operação colonial não apagou apenas a complexidade de um orixá, portanto: ela aniquilou possibilidades de pensamento, desarticulou outras formas de viver o corpo, o desejo, o tempo e a linguagem, afinal também a estética se deixa pensar como uma filosofia do corpo, compreendido não como substância isolada, mas como categoria atravessada por relações e, portanto, pelas dinâmicas de poder próprias da política (Tiburi, 2020).

Depreende-se disso que não foi apenas um gesto religioso, mas um ato político-epistêmico que visava esmagar mundos inteiros, a exemplo do que algumas igrejas neopentecostais têm feito junto a seus fiéis nas últimas décadas.

“Esse fanatismo está muito bem inserido nos ‘grupos religiosos’ que se julgam detentores da verdade [...]” (Silva, 2009), o que explica em alguma medida porque religiões como o candomblé são frequentemente vistas com preconceito, legitimando uma cultura opressora que marginaliza seus praticantes por meio da exclusão e da violência. Como resultado, os episódios de agressão têm aumentado significativamente ao longo dos anos (Brasil, 2023).

Mas Exu, ah... Exu não cabe no interdito. Ele ri das cercas, pula muros, desenha riscos no chão e na pele. Ele atravessa as tentativas de aprisionamento com sua boca faminta, com seu falo incansável e sua dança interminável.

Pois ele é o que escapa, o que reabre, insiste, o sopro que bagunça mapas e redesenha rotas. Ele é o que assegura que *todo caminho está sempre por refazer*.

Assim como a imagem, ele não se deixa conter – resiste a ser encerrado em qualquer definição última, pois vive no *sààrin* (no entre), no trânsito, na abertura<sup>50</sup>. “Exu é um orixá ou um eborá<sup>51</sup> de múltiplos e contraditórios aspectos, o que torna difícil defini-lo de maneira coerente” (Verger, 1981, p. 76).

Não há um só Exu, pois seu nome e sua presença se dobram e desdobram conforme os caminhos que cria, percorre e destrói ao longo do tempo.

No golfo do Benin, entre os iorubás, por exemplo, é chamado de *Èṣù* ou *Elégbára*, enquanto entre os povos *fon-ewe* recebe o nome de *Legba*. No contexto

<sup>50</sup> Sobre isso, convém frisar que a cosmologia iorubá trata o *sààrin* (o entre) não como uma simples posição, mas como um estado de transição e potência, especialmente personificado em Exu, que habita o intervalo, o limiar, a passagem, aquilo que na filosofia ocidental se chamaria *interstício*.

<sup>51</sup> O termo eborá (do iorubá *ẹbọra*) designa, na cosmologia iorubá, entidades espirituais poderosas que atuam como intermediárias entre os seres humanos e as “divindades” maiores (orixás). São forças dinâmicas, associadas ao movimento, à transformação e à manutenção do equilíbrio cósmico. Em *Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo* (1981), Pierre Verger utiliza o termo para sublinhar o caráter liminar e múltiplo de Exu, cuja natureza transita entre o humano e o divino, o princípio e o devir.

brasileiro, no candomblé e na umbanda, em especial, é conhecido como *Exu*, *Legba*, *Unjila*, *Bombojira*, entre outros. Na santería cubana, assume as designações *Eshu* e *Eleguá* (na regra *ochá*), bem como *Lucero* (no palo monte). No vodu haitiano, é reconhecido como *Papa Legba* ou *Baron*, incluindo suas variações como *Baron Samedi*, *Baron Cimetière* e *Baron La Croix*. Já no Suriname, Exu é *Leba*, no culto conhecido como *Winti* (Silva, 2022).

Cada um desses nomes revela, ao mesmo tempo, traços comuns e distintos, permitindo delinear um campo semântico dinâmico onde os sentidos atribuídos a ele dialogam, ressoam e se transformam (Silva, 2022, p. 77).

Exu é um corpo vivo de significados, plasmado pelas forças que o invocam e recriado a cada nova encruzilhada onde sistemas cosmológicos se tocam.

Do mesmo modo, seu culto é um reflexo da própria história, uma trama tecida por encontros e embates, por gestos de acolhimento e atos de imposição.

Ele não se fixa, não se encerra em dogmas rígidos. Ele se adapta, resiste e transforma, absorvendo os sentidos próprios de cada solo em que pisa, mas também revirando cada um deles.

Trata-se do resultado inacabado de uma confluência que não promete destino, mas caminho. Um caminho incerto, sim, mas pleno de possibilidades, desvios férteis e reinvenções contínuas. Pois é na encruzilhada que o pensamento dança e é com Exu, esse princípio movente, o giro que não se conclui, o retorno que não volta ao mesmo lugar, que aprendemos que pensar é também errar o caminho – e mesmo assim seguir.

[...] conta o *oríki*<sup>52</sup> que Exu não tinha propriedade, não tinha riqueza e nem rio, muito menos profissão ou um sentido para a vida. Mas um dia, Exu passou a frequentar a casa de Oxalá, quando este modelava os corpos dos homens e das mulheres. Exu ia todos os dias, e enquanto outros seres iam a casa de Oxalá, apreciavam suas obras, traziam oferendas e partiam, Exu continuava lá, observando atentamente o trabalho do mestre. Exu não perguntava. Exu prestava atenção. Exu aprendeu tudo. Após 16 anos ajudando e observando, Oxalá disse para ele postar-se na encruzilhada por onde passavam todos os que vinham à sua casa. Oxalá pediu a Exu que

<sup>52</sup> *Oríki* é uma forma de saudação poética nascida na cultura iorubá. Muito mais que simples elogio, é uma evocação daquilo que compõe o ser: suas raízes, seu destino, sua força. Literalmente, significa “louvar a cabeça” – e “cabeça”, nesse contexto, é sinônimo de identidade, caminho traçado. Recitar um *oríki* é mais do que falar: é ativar memórias, chamar presenças, reafirmar pertencimentos. Seja de uma pessoa, de uma família, de uma cidade ou de um orixá, o *oríki* nomeia com reverência e reconhecimento. É uma espécie de poesia ancestral, marcada por ritmo, metáforas e imagens vivas, que atravessa gerações e se sustenta na oralidade. Não é apenas uma descrição: é palavra que age. Palavra que protege, convoca, dá força ao nome e sentido à existência.

não deixasse passar quem não lhe trouxesse uma oferenda. E ele fez bem o seu trabalho e Oxalá decidiu recompensá-lo: quem viesse à casa de Oxalá teria que pagar também alguma coisa a Exu. Armado de um poderoso porrete chamado *ogó* [...], Exu afastava os indesejáveis. Exu fez da encruzilhada a sua casa e ninguém mais podia passar por ali sem lhe pagar um tributo (Prandi, 2001b, recurso eletrônico).

Em práticas como o Candomblé, Umbanda, Jurema, Quimbanda, entre outras, ora ele é a ordem e o equilíbrio da comunicação entre mundos<sup>53</sup>, assumindo a face do guia que abre caminhos, facilitando o diálogo entre espíritos, orixás e encarnados, ora é a materialização da força bruta, um mistério insondável que desafia a compreensão linear e a categorização, o poder em sua forma mais crua e a transgressão que rompe com convenções e limites estabelecidos.

Nessa ambiguidade, pode ser o vento que dança caprichosamente pelas matas, um sopro suave que carrega segredos, mas também uma rajada impetuosa que transforma a paisagem.

Em jogos de esconde-esconde na imensidão verde das florestas ou nas ruas e mercados em que a vida pulsa, manifesta-se e oculta-se de forma enigmática, reafirmando sua natureza imprevisível e indomada.

Mas essa dualidade não é contraditória. Ela expressa a totalidade de uma força que abrange tanto a luz da ordem quanto a sombra do mistério, refletindo a complexidade da própria vida e do cosmos.

Seja como for, “é por meio do axé<sup>54</sup> de Exu que os orixás dinamizam seu próprio axé (poder). Além disso, todos os seres vivos teriam seu próprio Exu como princípio dinâmico de existência [...]” (Silva, 2022, p. 78). Cada espaço lhe dá um rosto, cada tempo lhe impõe um desafio, mas sempre, em qualquer lugar, Exu segue sendo *movimento, ambiguidade, transformação, comunicação e riso*<sup>55</sup>, constituindo-se e desconstituindo-se a todo instante.

---

<sup>53</sup> De acordo com Abimbola (1981), o universo iorubá é estruturado a partir da integração entre elementos físicos, humanos e espirituais, organizados em dois planos fundamentais: o *àiyé*, que corresponde ao mundo terreno, onde habitam os seres humanos e todas as demais formas de vida natural, e o *òrun*, que representa a esfera espiritual, lar dos ancestrais, das divindades conhecidas como orixás e de *Olódùmarè*, o Ser Supremo.

<sup>54</sup> Axé, no contexto das religiões afro-brasileiras, é uma noção polissêmica que pode referir-se tanto a uma força sagrada que atravessa pessoas, objetos e rituais quanto à própria Casa de culto e seus modos de pertencimento coletivo, abrangendo também os adeptos, práticas e tradições associadas (Opipari, 2009).

<sup>55</sup> Para saber mais sobre os nomes (e atribuições) por meio dos quais Exu é invocado, saudado e homenageado, ver Silva (2022, p. 79-80).

Na concepção nagô, a existência se organiza em dois planos fundamentais interpenetrados, como se fossem as metades de uma cabaça selada: *àiyé*, o mundo material e visível, e *òrun*, o espaço do além, de caráter imaterial e sobrenatural. Entre esses dois planos, lá está Exu, não como um simples guardião, mas como aquele que exige consciência para a travessia, que cobra passagem e lembra: não se vai de um lado ao outro sem negociação, sem movimento, sem desejo.



O cosmos iorubá (*Igbá*)<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/arte-para-exu/>.

Neste contexto, o pensamento africano pulsa onde o corpo encontra a terra, onde carne e vento se reconhecem como parte de um mesmo sopro.

Nada de cisão entre razão e emoção, espírito e matéria, portanto. Aqui, viver é dançar com os fenômenos da natureza, deixar-se atravessar por suas forças e sentir na própria carne o ritmo do cosmos (Machado, 2010, recurso eletrônico).

E quando o corpo se alegra – e não apenas existe, mas vibra –, Exu escapa das amarras do tempo reto, cronológico. Ele se espalha em infinitos gestos, em curvas que não se deixam medir. Seu tempo é o da travessia, do jogo, do desvio fértil, porque nele habitam descompassos, giros e movimentos inesperados.

[...] a lógica colonial/moderno-ocidental adota um tempo monológico, linear e obcecado por narrativas totalizantes. Dessa maneira, Exu é lido para os ditos “homens de bem”, modelos de um padrão dominante, como uma manifestação perigosa. A lógica da linearidade temporal está diretamente ligada ao modo produtivista capitalista, consumidor, produtor de descarte e que assume o desenvolvimento civilizatório legado do padrão moderno-ocidental como único curso possível (Simas; Rufino, 2024).

Como diz um conhecido aforismo Nagô, “*Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje*”, e é por isso que ele se multiplica, espalha, rasga, remenda e atravessa tempos e corpos sem jamais se fixar. É no seu rastro que vagueza e desorganização não são falhas, mas método.

É na sua dança que a turbulência humana se transforma em criação: ação que se refaz, pensamento que se reconstrói, existência que não se resigna (Machado, 2010, recurso eletrônico). Seu caminho não é linha reta, mas cruzamento, uma composição infinita de gestos e histórias – **como uma montagem**.

A montagem, mais do que uma técnica, constitui-se como um verdadeiro método de pensamento. Ao longo do século XX, diferentes autores – historiadores da arte, filósofos, cineastas, dramaturgos – encontraram nesse movimento de justaposição de fragmentos uma forma de lidar com a complexidade do real, recusando narrativas lineares e sistemas totalizantes.



“Fortuna. Símbolo discutido do homem que se liberta”<sup>57</sup>

Aby Warburg (2007), em seu inacabado *Bilderatlas Mnemosyne*, dispôs pranchas de imagens – fotografias, pinturas, moedas, símbolos – em montagem silenciosa. Não era gesto ilustrativo, mas heurístico: ao colocar lado a lado

<sup>57</sup> Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>.

fragmentos de épocas distintas, revelava-se a sobrevivência (*Nachleben*) de gestos e as *fórmulas de pathos*<sup>58</sup> (*Pathosformel*) que atravessam séculos.

A encruzilhada, seu reino, é uma espécie de atlas, um mapa sem centro, um lugar onde as figuras do passado e do presente se encontram e se transformam.

É só aqui que se sente o torvelinho que desmonta o mundo e remonta outras paisagens com o que sobra. E ele não vem de um lugar só: sopra de todo lado, atravessa tudo. As partes já não colam como antes.

Desencaixadas, querem novos arranjos, outros encontros.

A montagem, aqui, era um método de historiografia visual não linear, fundada na sobrevivência e no anacronismo.

Walter Benjamin, por sua vez, apropriou-se da montagem em chave dialética. Em *Passagens* (2009), o pensamento se constrói a partir de fragmentos textuais, citações e imagens justapostas. Nele, a montagem não produz síntese, mas ilumina choques entre passado e presente, criando imagens dialéticas.

No cinema, Serguei Eisenstein (2002) sistematizou a montagem como o coração da linguagem cinematográfica. Em sua teoria, não basta colar imagens: é o choque entre planos que gera um terceiro sentido, não presente em nenhum deles isoladamente. Eisenstein via nela não apenas uma técnica estética, mas uma arma revolucionária: reorganizar a percepção para politizar o olhar.

Bertolt Brecht (2005) incorporou a lógica da montagem no teatro épico. Suas peças são construídas em fragmentos, com canções, cartazes e interrupções que quebram a ilusão dramática.

Nele, a montagem é pedagógica: serve ao efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*), fazendo o espectador perceber que o mundo pode ser transformado. Aqui, o ato fragmentário não é apenas estético, mas ético-político.

---

<sup>58</sup> O termo *Pathosformel* foi introduzido por Aby Warburg para designar a sobrevivência de gestos e expressões afetivas que atravessam as imagens ao longo do tempo. Trata-se de uma “fórmula do pathos”, isto é, uma forma em que o afeto se cristaliza e se transmite, carregando consigo a energia emocional de uma experiência original. Cada *Pathosformel* é, assim, um vestígio dinâmico – uma memória corporal e simbólica condensada na forma – que reaparece em novos contextos, deslocada, mas ainda vibrante, como se o passado insistisse em agir no presente. Muito embora tal expressão remeta a algo como um teorema, uma saída prevista, algo pronto, como se fosse uma receita, ela é muito menos isso que uma forma de aparição das paixões. Ou, mais especificamente, ela se refere a uma forma de aparição das *Nachleben* (sobrevidas) das imagens, que veremos mais adiante.

Já Jean-Luc Godard (1998), cineasta que atravessou a *Nouvelle Vague* e chegou à ensaística radical, levou a montagem ao limite da colagem de linguagens. Em *Histoire(s) du cinéma*, sobrepõe trechos de filmes, pinturas, *slogans*, ruídos, criando uma escritura audiovisual em que a história do cinema se dá não por cronologia, mas por justaposições críticas. Ele reafirma, nesse sentido, a intuição benjaminiana: *pensar é montar*.

Georges Didi-Huberman (2018a), herdeiro declarado de Warburg e Benjamin, retoma a montagem como procedimento epistemológico. Para ele, pensar por montagem é aceitar a incompletude, a tensão e a abertura. Em obras como *Atlas, ou o gaio saber inquieto*, a montagem aparece como forma de escuta das imagens: não se trata de reduzi-las a códigos, mas de deixá-las falar em constelação, abrindo-se a seus anacronismos e resistências.

O que une todos esses autores é a recusa da linearidade e da totalidade. A montagem aparece como forma de pensar o fragmento sem pretender dissolvê-lo, de articular diferenças sem forçá-las a uma síntese<sup>59</sup>.

O que os distingue é o campo em que operam e a finalidade que atribuem a esse gesto: Warburg, a sobrevivência; Benjamin, a crítica dialética da modernidade; Eisenstein, a politização da percepção pelo choque; Brecht, a pedagogia transformadora do distanciamento; Godard, a escritura ensaística audiovisual; Didi-Huberman, a heurística do olhar e a ética da escuta. Todos, porém, partem da mesma convicção: *no intervalo entre fragmentos pulsa uma verdade que não poderia ser dita de outra forma*.

Assim, enquanto a objetividade alisa os conflitos com um brilho nítido e dissimulado, *a montagem escancara a confusão por trás da máscara*, mostra o bastidor, o fundo, o que vibra e hesita entre presenças e ausências.

Por isso ela aparece como forma maior da intermitência espectral, dança de presenças que vêm e vão, como Exu entre planos. A montagem, ao contrário da

---

<sup>59</sup> A montagem atravessa também outros campos do saber: em Theodor Adorno, aparece como lógica do ensaio; em Roland Barthes, como escrita fragmentária; em Jacques Derrida, como prática desconstrutiva; em Gilles Deleuze, como pensamento cinematográfico em blocos de movimento e tempo; e, frequentemente, em T. S. Eliot, Ezra Pound e James Joyce, como princípio compositivo literário. Pode ser pensada, ainda, em Dziga Vertov, László Moholy-Nagy e John Heartfield como experimentação estética e política nas artes visuais e no cinema; e, em Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault e Achille Mbembe, como articulação crítica de fragmentos discursivos e históricos. Em Jacques Rancière, configura-se como princípio estético-político de redistribuição do sensível.

falsa clareza objetiva, não busca encobrir, mas revelar aquilo que se tentou esconder com verniz (Bloch, 1978).

Tal qual aqueles autores e artistas, Exu embaralha, desarruma a continuidade, rompe o previsível.

E o que é um atlas, afinal, senão uma encruzilhada infinita de imagens, um campo de tensões onde os sentidos se chocam e se recriam, no *entre*?

Se o atlas não é um simples arranjo de figuras, mas um território de explosão, um espaço onde certezas se estilhaçam (Didi-Huberman, 2018a), então ele se assemelha a Exu de modo inequívoco – aquele que rompe a linearidade, que desmonta verdades petrificadas e as recombina em novas possibilidades.

O atlas, assim como Exu, não se contenta com o que já está dado. Ele não aceita a pureza, o dogma, a unicidade. Pelo contrário, abre caminhos entre o visível e o invisível, entre o que se sabe e o que se intui, criando zonas de contato provisórias onde antes havia apenas fixidez.

Assim como Exu trafega entre mundos, rindo de axiomas definitivos, a montagem transita entre disciplinas propondo um jogo onde o olhar se refaz a cada novo contato. É o que também podemos perceber quando lembramos que a alocação dos livros na biblioteca de Warburg (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg/K.B.W.*) não respeitava um conceito que os previsse ou os predissesse, o que não significa dizer que se tratava de uma livre associação – aquelas ligações eram determinadas por uma série de questões (históricas, antropológicas etc).

Aliás, sobre este aspecto, é curioso observar que Didi-Huberman, retomando Warburg, se refere à *encruzilhada dos caminhos* ao tentar responder duas perguntas aparentemente muito simples: “a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de aportar este ‘conhecimento pela imagem’?”

Talvez baste, para dar uma ideia do caráter crucial de tal conhecimento – quer dizer, de seu caráter não específico e não fechado, devido à sua natureza mesma de *cruz*, de “**encruzilhada dos caminhos**” – recordar que a seção Imaginar da Biblioteca de Warburg [...] não pode entender-se, nem sequer pode utilizar-se, sem o **uso cruzado**, crucial, de outras duas seções intituladas Falar e Atuar (Didi-Huberman, 2012b, p. 209-210, grifos nossos).

E se a montagem é o motor desse processo de conhecimento, ela também é o modo de Exu existir, porque ele nunca está fixo, nunca é apenas um. Sua

presença é a soma de múltiplos fragmentos, de signos que se justapõem, de significados que nunca se esgotam.

Como o atlas, Exu inventa e reinventa conexões, não pelas semelhanças óbvias (embora isso também possa acontecer), mas pela capacidade de ver o que a visão direta não alcança, a conexão invisível, o laço que apenas o *jogo da encruzilhada* revela – ela, que é o nervo vital que rompe a lógica de um mundo sustentado em binarismos rígidos (Rufino, 2019).

Se o atlas não é esgotamento, mas abertura ao impossível, portanto, Exu nos ensina que esse impossível está sempre em trânsito. Ele é o deslocamento, a imaginação que não se fecha em si mesma, mas que, ao contrário, expande, multiplica, desafia. Ambos são gestos de invenção, formas de resistir ao fechamento, de manter em movimento o que teima em se cristalizar.

Através da tensão viva do encontro de caminhos distintos, da força que brota da multiplicidade, Exu faz com que as imagens não sejam estáticas, porque a memória é um campo de choque e o tempo não segue em linha reta, mas retorna em curvas, em repetições sempre inéditas e *deslocamentos espiralados*.

Exu é ainda o *princípio espiralado do tempo* e das existências. Toda experiência que se reivindica como totalidade revela sua pretensão de grandeza e também o seu desconhecimento sobre os segredos que se firmam nas pedras miúdas. Exu é a inscrição da pluriversalidade do mundo, é a perspectiva, a negação, o pavor da dúvida que se acende causando o estouro do conhecimento (Rufino, 2019, recurso eletrônico, grifo nosso).

A espiral, esse gesto antigo da matéria, inscreve-se no mundo como se a própria natureza ensaiasse uma coreografia de retorno e expansão.

Ela está no náutilo, que carrega em sua concha o eco do fundo do mar, e nas suculentas, que desenham o tempo em folhas que se enroscam. Vibra no torvelinho, no quebrar das ondas, no enrolar do corpo que dança ou se protege. Habita caudas, trombas, línguas, tentáculos, antenas – como se os animais nascessem com labirintos à flor da pele. Brota nos chifres, nas garras, nos cabelos, na arquitetura minuciosa das teias de aranha, no compasso dourado das sementes de girassol, no crescer das plantas, no pulsar dos frutos, no segredo dos embriões.



Em suma, a espiral é o traço com que a vida, sem pressa e sem linha reta, se escreve sem cessar (Hemenway, 2010).

Enquanto campo de tensões e espirais que se cruzam, portanto, onde cada pedaço de sentido se choca, se reconfigura e se sobrepõe ao outro, criando novas rotas possíveis, Exu monta e desmonta o mundo.

Assim, se a montagem é um ato de abrir espaços entre imagens, de fazer aparecer o que antes estava oculto, Exu é esse próprio espaço aberto. Seu corpo não é fixo, como um cubo mágico, mas um jogo de forças, um relâmpago que revela o *intervalo* entre as coisas. Como o vento que atravessa tempos, Exu leva consigo fragmentos de tudo o que toca. Ele é, ao mesmo tempo, o que passa e o que permanece. Não preto, branco ou vermelho, como diz o poema que abre este capítulo, mas todas as cores possíveis, todas as formas que quiser.

E é por isso também que me aproprio do princípio da *literaridade* (*littérarité*), que é aquele que “[...] desorganiza, pelo excesso, as palavras e os gestos em uma relação contingencial, não causal ou organizada pelo consenso [...]” (Marques; Prado, 2018b, p. 20). Através dela, podemos experimentar gestos de fabulação da linguagem, não enquanto invenção descolada da realidade, mas como potência de reorganização sensível do mundo, como um modo de operar com os signos de forma experimental, híbrida e entrecortada.

A *literaridade*, nesse sentido, torna-se um dispositivo que embaralha, desvia e introduz hesitação onde antes havia apenas certeza.

O que entra em jogo é a contraposição entre duas formas de circulação e controle da palavra: de um lado, a *lógica policial*, que normatiza, hierarquiza, nomeia e captura o discurso dentro de fronteiras claras; de outro, a *lógica política* da *literaridade*, que desestabiliza essas fronteiras, que propõe outras gramáticas do sensível e que reconhece voz no indizível (Voigt, 2019). A primeira (policial) é a voz do controle; a segunda (política), do deslocamento.

*Literaridade* e montagem compartilham, assim, uma ética e uma estética do estremecimento que tem em Exu seu eixo movente. Ambas funcionam como dispositivos que fissuram evidências, que desorganizam o já-visto e que interrompem o fluxo da explicação para abrir espaço ao que ainda não foi formulado.

Elas abrem campo para múltiplas “verdades” emergirem do entrechoque. Em vez de nos darem uma resposta pronta, portanto, sugerem que olhemos de novo, que desconfiemos do que já parecia sabido.

E é justamente por essa via que elas se tornam ferramentas de leitura estético-política do mundo, porque essa capacidade de reorganizar o que se vê, de deslocar o olhar e o dizer, não nega os dados ou as informações que já possuímos, mas tensiona suas formas de aparecimento.

Com efeito, a montagem, enquanto prática e conceito, e a *literaridade*, enquanto ato sensível e político, podem assim se aliar na construção de outras constelações de sentido, nas quais o visível não é apenas aquilo que se apresenta à vista, mas o que se reconfigura à medida que olhamos e lemos novamente.

É que o real não é o contrário da ficção, mas aquilo que é configurado a partir de uma determinada ficção dominante (Rancière, 2012b). A diferença está em quais ficções nos são impostas como evidência e quais outras nos são recusadas por parecerem “irreais”.

Além disso, narrado, o acontecimento deixa de ser apenas vestígio no fluxo do vivido para se converter em obra – não no sentido de um artefato acabado, mas como forma em trânsito, tecida por intelecto e imaginação. Ganha, assim, uma segunda existência: não mais o instante que se consumiu, mas o objeto mental que dele se desprende, já moldado e lançado à deriva nos circuitos da cultura (Leal, 2013). Fabulado, passa a habitar o regime midiático que, ao se oferecer como fala “sobre o que acontece”, fabrica o seu próprio real, urdindo simulacros que se dão como evidência. É por isso que chamá-los de ficção não é acusação, mas diagnóstico – desde que se evite o empobrecimento de tomá-la por mentira ou ausência de verdade, isso porque a ficção se move em zonas mais sutis: nela, a vida comparece como relato, e o relato, como lugar em que a memória e o esquecimento tramam um mesmo tecido (Augé, 1998).

Deste modo, *literaridade* e montagem dão corpo a essas outras ficções possíveis, para deslocar o campo de inteligibilidade e reabrir o mundo àquilo que ele ainda não sabe dizer. E nessa tentativa, aqui, talvez Exu sorria...



Exu – Fotografia por Cássio Tavares<sup>61</sup>

Diante disso, no percurso com as imagens que aparecem nesta tese, há vezes em que elas não são apenas vistas, mas visitadas.

Não vem a mim como objetos, mas como casas antigas e abandonadas, com corredores estreitos, portas que rangem sob a mão hesitante e águas-furtadas onde a poeira se acumula como memória que insiste em sobreviver.

---

<sup>61</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/p/C1kHEeBxfpc/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/C1kHEeBxfpc/?img_index=1).

Cada imagem é como que uma morada obscura que guarda, em seu interior, não o conforto da familiaridade, mas a promessa silenciosa de um assombro. E quem já foi assombrado (por pensamentos e intuições, que seja) sabe: há algo de doce e ao mesmo tempo de insuportável em se entregar ao que não se entende.

Lembro-me da primeira vez em que ousei entrar em uma delas. O sentido, se é que posso denominar-lhe assim, parecia aguardar-me com a paciência cruel das coisas que sabem mais do que nós; esperava, imóvel, como quem observa um visitante ainda incapaz de ver. Não havia urgência. A pressa era apenas minha.

A luz que emanava de dentro era tímida, quase envergonhada, mas pesava sobre mim como um fardo antigo, e eu a atravessava com passos trêmulos, como quem caminha sobre tábuas que rangem sob o peso do corpo e da consciência.

Outras se insinuem como presenças hostis, ambíguas, distantes, que pedem não apenas aproximação, mas também recuo, que exigem persistência, mas também resignação – como se, diante delas, fosse preciso aprender a suportar a desafeição. Parecem zombar de minha ansiedade, obrigando-me a uma espécie de espera sem promessa.

Primeiro, surgem como restos perdidos nos escombros digitais do arquivo – fragmentos sem rosto, sinais sem dono, como se me oferecessem apenas a superfície gasta de algo que já não quer ser tocado.

Muitas vezes eu as olho, mas elas não me olham ainda. A imagem permanece fria, como que me negando a entrada.

E então volto, rondo, visito uma, duas, muitas vezes, até que, de repente, pressinto que lá dentro há vida – e que eu, ainda estrangeiro, não sou bem-vindo.

Nesse movimento, manchei e continuo manchando com fita adesiva as paredes de minha própria casa, num trânsito incessante de montar e desmontar, de abrir e fechar caminhos que nunca se concluem.

Dentro dessas “casas-imagens”, há sempre um “objeto” que convida à vertigem. Às vezes é um rosto que não corresponde ao meu olhar, e nesse silêncio pesado há uma acusação que não sei nomear.

Em outras, é um gesto suspenso, como se alguém tivesse prendido a respiração à espera de um futuro que jamais virá.



<sup>62</sup> Imagens montadas: do autor, [2](#), [3](#), do autor, [5](#), [6](#), [7](#).

E há também as sombras – ah, as sombras! – sempre ao fundo, silentes, sempre inexplicáveis, carregando o peso de um mistério que não revela nada e, ao mesmo tempo, diz tudo.

Cada encontro parece exigir esse vaivém: aproximar-se até sentir que a imagem começa a pesar sobre mim como um fardo insuportável e, então, recuar e respirar fora dela para poder voltar a entrar.

As montagens que apresento neste trabalho nasceram e nascem desse fluxo incessante entre aproximação e recuo, mas muitas vezes o próprio ato de montar parece apenas um esforço desesperado para acompanhar a respiração secreta das imagens, essa respiração que nunca se oferece por inteiro.

Seja como for, ao sair dessas *quase-casas*, carrego sempre algo que não sei nomear. Não é lembrança nem conhecimento, mas uma espécie de rumor interno, como se elas continuassem a vibrar o eco do que vi, ou do que pensei ter visto. Porque as imagens às vezes têm esse poder de oferecerem-se à vista recusando testemunho, deixando-nos à beira do falso, com a sensação de que olhamos, mas não tocamos, de que sabemos, mas não compreendemos.

E, ainda assim, volto a elas. Volto sempre. Volto como quem retorna ao vício mais devastador. Porque cada encontro com uma imagem é uma queda em miniatura, um salto para dentro de um abismo que não mata, mas transforma.

É um salto para dentro de um cânion íntimo, onde aquilo que julgávamos firme se dissolve e nos resta apenas esse tremor silencioso que acompanha os que ousam olhar por tempo demais.

No entanto, as *quase-casas* que me cercam – e que proponho chamar de *Imagens Òkòtó* – não repousam em nenhum chão seguro, não se deixam fixar em coordenadas ou territórios, antes me acompanham como o peso inevitável de uma sombra que se arrasta junto ao corpo sem pedir licença.

Ando entre elas como quem se sabe hóspede em permanente exílio, pois não há lar possível quando cada morada é uma promessa suspensa, sempre à beira do colapso. E é nessa errância que descubro sua natureza de caracol: levam consigo o abrigo, mas esse abrigo não é repouso, é movimento. Cada uma dessas carapaças é menos proteção que lembrança – lembrança de que habitar é sempre

provisório, de que não existe casa senão aquela que se arrasta junto ao tempo e à imaginação<sup>63</sup>, sulcando o caminho com um rastro úmido de passagem.

A cada dobra, reescreve-se o tempo; a cada fragmento, convoca-se uma constelação inesperada. O que parecia eco é também invenção, o que parecia memória é já devir. Por isso, tais imagens não conservam o passado como arquivo morto: elas o emulam para superá-lo, deslocando-o, inscrevendo-o em novas constelações de afeto, política e desejo.

As *Imagens Òkòtó* são carapaças frágeis que me obrigam a deslocar-me com elas, como se a própria ideia de repouso fosse uma ilusão delicada, prestes a se quebrar sob o toque de uma mão ansiosa.

Às vezes creio ouvir nelas o mesmo suspiro que vem da terra molhada após a chuva – um suspiro que não consola, mas que me envolve como se fosse o eco de uma verdade simples e cruel: não possuímos estas *quase-casas* senão no instante em que as atravessamos.

Assim sigo, com minhas paredes improvisadas de papel e fita, com minhas moradas adesivadas que se soltam tão facilmente quanto foram fixadas.

Sigo, caracol de mim mesmo, aprendendo que o destino não é encontrar abrigo, mas tornar-se abrigo em movimento, corpo que transporta sua própria vertigem, e ainda assim prossegue, lento e obstinado, pelo campo aberto do mundo.

Mas esse vagar, mais do que me dar um espaço, me concede a estranha dádiva de nunca pertencer inteiramente – de ser sempre estrangeiro naquilo que chamo de lar, de ser sempre visita naquilo que nomeio memória.

E assim compreendo que a *Imagem Òkòtó* se oferece como caracol vivo que respira e se fecha, que se deixa tocar por um instante apenas para logo se recolher, deixando-me de novo na estrada, com a sensação de que habitei, mas jamais possuí. Chamo-as de *Òkòtó*, portanto, porque não se deixam fixar, porque seu destino não é o da necessidade que aprisiona, mas o da contingência que abre espaço para a invenção.

Como o caracol em sua espiral, carregam consigo a própria morada e só existem no movimento.

---

<sup>63</sup> Bachelard (2008, p. 26), ao refletir sobre as imagens da casa, recorda que não se pode apartar memória e imaginação, pois é justamente no entrelaço das duas que a morada se ergue como uma das mais intensas forças de integração – lugar onde pensamentos, lembranças e sonhos se enredam e se fortalecem.

Se, como lembra a geografia humanista (Feitosa, 2018), o *espaço* é movimento e abstração, enquanto o *lugar* se ancora na concretude e na pausa, as *Imagens Òkòtó* inclinam-se muito mais ao primeiro do que ao segundo.

Elas não se oferecem como abrigo estável nem como chão firme, mas como fluxo que se redesenha a cada curva, como vento que carrega consigo possibilidades, como maré que se insinua e recua.

Por isso falo em *quase-casas*: nelas há a sugestão de acolhimento, nunca a fixidez que domestica.

São espaços de imaginação, de passagem, de devir – moradas móveis, sempre em trânsito, onde habitar coincide com deslocar-se. No regime dessas imagens, não há repouso: a casa é também estrada, a espiral é também horizonte, e cada promessa de pausa é apenas o prenúncio de um novo movimento.

Ela é o corpo visível do devir – a carne do tempo que se curva sobre si mesma sem jamais se deter. Nela, o instante não se repete como eco imóvel, mas como passo que retorna apenas para seguir adiante. Cada volta traz consigo o vestígio da anterior, mas deslocado, descentrado, afastando-se sempre do ponto de origem. É uma repetição que não aprisiona: refaz o gesto, não o lugar (Guerra, 2009). Assim, o tempo se revela nessa forma que não cessa de se afastar de si mesma, mas que, ao fazê-lo, preserva a memória do seu próprio movimento.

Além disso, não as considero “criaturas” das águas abertas, tampouco do deserto – vivem nesse limiar em que a terra se deixa infiltrar pelo orvalho, pela chuva e pelo lodo. Elas se arrastam, lentas, quase imperceptíveis, mas seus caminhos são marcados por um fio brilhante – o vestígio de que passou, o testemunho de um corpo que se moveu mesmo quando parecia imóvel.

É como se o caracol, com sua espiral, carregasse no dorso a própria metáfora da encruzilhada: um lugar em que todo fim pode ser começo e onde cada começo guarda ainda o eco de múltiplos fins.

Ao contrário da imagem que se pretende transparente – janela que oferece um acesso imediato ao mundo – ou monumental – que ergue a ilusão de permanência e estabilidade –, a *Imagem Òkòtó* é sempre provisória, errante, deslocada. Ela não se abre ao olhar como evidência, mas como enigma em constante torção, convidando não à posse, mas à travessia, por isso sua espiral também é uma forma de pensar a temporalidade e a experiência.

Diferente da linearidade progressiva da história ou da estaticidade do arquivo, a *Imagem Òkòtó* é tempo que se dobra sobre si mesmo, retorno incessante que nunca é idêntico, memória em movimento.

Olhar para ela é ser lançado num circuito de aproximações e recuos, onde cada retorno traz a estranheza de não reencontrar o mesmo, mas uma diferença mínima, irrisória, quase imperceptível, que altera tudo.

Em suas extremidades, vibra *Yangí*, que é sempre o primeiro, mas também o último (Rufino, 2019).

Nesse sentido, ela se aproxima da noção benjaminiana de constelação (2007, 2012a): uma montagem de fragmentos que só adquire sentido no instante do choque, na atualização intempestiva de passados que insistem no presente.

Nessa dinâmica, Exu realiza a façanha de expandir o horizonte do presente, fazendo-o escapar do estreitamento imposto pela linearidade histórica que o reduz a simples elo entre passado e futuro.

Em vez disso, o presente se afirma como potência criadora, como espaço de invenção em diálogo constante com o espírito do tempo. Assim, passado, presente e futuro deixam de ser categorias fixas e abstratas, tornando-se atravessamentos vivos que se dobram uns sobre os outros (Rufino, 2019).

Contudo, enquanto a constelação de Benjamin ainda sugere uma fixação momentânea, um lampejo de reconhecimento – *dialética na imobilidade* –, a *Imagem Òkòtó* insiste na errância, na instabilidade, no móvel inacabamento.

Sua aura não se revela em um clarão, mas na vertigem de um giro que nunca cessa, no ofegar lento de uma concha que respira.

E se Didi-Huberman já lembrava que a imagem não é objeto estático, mas campo de forças, sobrevivência, intervalo, as *Imagens Òkòtó* intensificam essa condição, pois não apenas sobrevivem: elas se deslocam, migram, arrastam consigo seus fragmentos, deixando atrás de si um rastro úmido – como a escrita viva de um arquivo que não se deixa catalogar.

São imagens que zombam de toda tentativa de controle, exigindo do olhar não uma decifração, mas uma disposição para perder-se, para girar com elas.

Tal como o *Trickster da Encruzilhada*, a *Imagem Òkòtó* sabota o caminho, embaralha itinerários e obriga a recusar a tentação da certeza.

Signo do intervalo, do entre, da lentidão que desarma a urgência e da espiral que recusa o corte brusco do tempo linear, o caracol se dá como imagem exusíaca: move-se mansamente, mas seu movimento é astuto, curvo, enganador. Vive na terra, mas traz consigo a forma do cosmos. Não é casa sólida, mas *quase-casa*: abrigo móvel, espaço precário que acolhe apenas no instante do deslocamento.

Carregar uma imagem dessas é como transportar uma casca que não se abre de imediato, mas que convida ao desvio, à astúcia, à invenção de outras cartografias do sensível, daí que sua estética é a da mobilidade, pertencente a uma teoria do olhar que recusa tanto o repouso do monumento quanto a transparência da janela. Neste sentido, habitar uma imagem não é possuí-la, mas mover-se com ela, como o caracol que, em sua morosidade obstinada, faz da errância uma forma de vida nascida na fricção entre corpo e chão, entre peso e rastro, entre a forma que se esgueira e o eixo que se expande.

O que nele parece fragilidade – a carne exposta, a lentidão, a dependência da umidade – é justamente sua astúcia: sobreviver nos interstícios, mover-se em ritmos que não obedecem à pressa do mundo.

Ao se recolher, parece ausente, mas é nesse recolhimento que concentra sua força. Ao se mostrar imóvel, já está em movimento. Ao viver no chão, revela no casco a geometria cósmica da espiral. Cada volta de sua concha é retorno e é diferença, memória e invenção, o *com vagar* que vibra como resistência, o traço quase invisível que insiste, a recusa à clausura de um fim.

Seja como for, é desse vaivém (aproximação, vertigem, afastamento), como disse, que as montagens desta tese nasceram e nascem: como tentativas de dar corpo a esse trânsito entre o que a imagem mostra e o que nela resiste, entre o que se oferece e o que jamais se deixa possuir por inteiro, daí sua incompletude e esse sentimento de um certo fracasso que me atravessa toda vez que lembro que preciso “mostrá-las” a olhares outros.

Porque “mostrar” essas imagens, organizá-las em montagens e compartilhá-las me parece uma espécie de tombo silencioso em que algo se perde, escapa entre meus dedos, como areia fina que insiste em não ser retida.

Porque por mais que eu monte, que tente amarrar fragmentos e criar constelações, sei que o que apresento é apenas uma nota de uma música maior, cuja espessura escapa à captura.

Mas esse sentimento não paralisa (ao contrário, move), porque é justamente nele que parece residir a ética da montagem: aceitar que toda tentativa de dar corpo à imagem carrega consigo o risco de falhar, e que é dessa falha, desse desafinar, que também pode nascer a abertura para o outro ver, ouvir e fabular – ou simplesmente não sentir nada, o que tampouco deve ser lido como ausência, mas como acontecimento.

Esse espaço do “nada”, em que a imagem não reverbera, também é imagem, também é tempo. Recusá-lo como falha seria voltar a trabalhar sob a lógica da certeza, como se houvesse um sentido garantido a ser alcançado, como se coubesse ao olhar sempre encontrar algo que confirmasse sua expectativa.

Mas é justamente na suspensão, na opacidade, na sensação de vazio, que a imagem também se dá: como silêncio que atravessa, como pausa que impede a construção de novas totalidades.

Reconhecer o nada não é anular a potência, mas acolher o intervalo, o desvio, a fresta por onde a imagem insiste em permanecer inapreensível.

Assim, a montagem se abre não apenas para o que se mostra ou para o que ressoa, mas também para esse resto que escapa sem deixar rastro, pois é nele que se conserva a possibilidade de que o olhar volte a tentar, de novo e de novo, sem jamais encerrar-se em conclusão.

Seja como for, e voltando à dança e à música, ousa dizer que a “maior tragédia” de Nietzsche, talvez, tenha sido não conhecer Exu.

Eu acreditaria somente num deus que soubesse dançar.  
Quando vi meu diabo, achei-o sério, meticuloso, profundo e solene:  
era o espírito da gravidade – ele faz todas as coisas caírem.  
Não com a ira, mas com o riso é que se mata.  
Eia, vamos matar o espírito de gravidade!  
Aprendi a andar: desde então corro. Aprendi a voar: desde  
então, não quero ser empurrado para sair do lugar.  
Agora sou leve! Agora voo, agora me vejo abaixo de  
mim, agora dança um deus através de mim  
(Nietzsche, 2011, recurso eletrônico).

Talvez, se tivesse encontrado a cosmologia iorubá em alguma esquina do pensamento, perceberia que Exu é o próprio ritmo, o voo, o movimento que desestabiliza e transforma.

Onde ele via a “necessidade” de um deus que rodopiasse, que escarnecesse das certezas e que fizesse do corpo um templo da *vontade de*

*potência*, um deus que dissesse *Sim*, que afirmasse a vida em toda sua voragem (2005) – com *amor fati* (amor ao destino), aceitando não só o que é inevitável, mas aquilo que acontece como parte da própria existência –, o compadre já girava, traçava riscos no chão, brincava com os limites da moralidade, dissolvendo fronteiras entre sagrado e profano, bem e mal, vida e morte.

Como vimos, tais dicotomias foram inseridas bem mais tarde pelo cristianismo e pelo desencantamento promovido pela lógica dualista, pelo monorracionalismo que reduziu o pensamento a esquemas binários, a uma única via de acesso ao “real”, ao que é interessante notarmos que, em uma das passagens do sistema poético-divinatório de *Ifá*<sup>64</sup>, oráculo iorubá, aparece *Igbá Ketá* – um dos rostos possíveis de Exu. Conta-se que Ihe foi dada a chance de escolher entre duas cabaças: uma guardava o pó mágico que fecunda e sustenta a vida; a outra, os elementos que restringem e emperram os caminhos (Rufino, 2019).

Exu, contudo, não tomou nenhuma delas. Preferiu uma terceira cabaça – vazia. Ao recebê-la, não hesitou: misturou nela os conteúdos das duas primeiras e sacudiu até que se tornassem indistintos.

Desde então, o pó fértil e o pó limitante já não podiam mais ser separados. Havia, dali em diante, um terceiro pó – irreconhecível, novo, nascido do embaralhamento, *para além do bem e do mal*.

É por isso que na cosmopercepção iorubá, como vimos, o mundo é entrelaçado, feito de encruzilhadas e ritmos complementares: “Não há nada que seja absolutamente material. Não há nada que seja absolutamente não material. E em todos os fenômenos do mundo, os dois estão juntos” (Manby; Khorsandi, 2019).

Eles admitem a existência de forças desconhecidas, que os europeus chamaram de *mágicas*, num sentido pejorativo. Mas a “mágica”, entre os iorubás,

---

<sup>64</sup> Ifá é um sistema divinatório e filosófico originário dos iorubás, difundido na diáspora africana, que articula cosmologia, ética, medicina tradicional e mitopoética por meio de um corpus oral estruturado em 256 odus, cada um contendo narrativas e ensinamentos. Interpretado por sacerdotes (babalawo) com instrumentos como o opon ifá, opele e sementes de ikin, não se limita à previsão, mas atua como mediação entre o destino individual (orí) e as forças espirituais, orientando escolhas e restaurando equilíbrio.

era, na verdade, uma forma de se lidar com as forças da natureza e do cosmo, integrando parte de suas ciências e, sobretudo, sua medicina (Azambuja, 2015)<sup>65</sup>.

Exu, figura central dessa cosmologia tão complexa quanto rica, é o movimento que possibilita essa passagem, a potência que atravessa e transforma. A vida pulsa com a morte, o sagrado se veste de pó e o profano tem gosto de oferenda. Não há um ponto fixo de pureza, mas jogo, circularidade, atravessamento.

O pensamento africano não separa, não hierarquiza. Corpo, mente, memória, tradição, sentidos, imaginário, símbolos, signos, espiritualidade e as vivências cotidianas, tudo faz parte de uma tradição na sua multidimensionalidade, que não se presta a explicações reduzidas, a categorias que fragmentam sentidos (Machado, 2010, recurso eletrônico).

Neste universo, o axé é a força vital que pulsa, que circula, que cria e recria o mundo a cada ato, a cada canto, a cada sopro. É o princípio que move o *ara* (corpo) e o cosmos, aquilo que anima e religa, o que faz crescer, florescer, permanecer. Ele é a vida em estado de expansão, jamais recuo. Como princípio e força, é uma potência neutra, capaz de se aplicar às mais diversas finalidades e realizações, por isso mesmo não é fixo: pode aumentar ou diminuir. É princípio dinâmico de expansão da existência. Sem ele, a vida permaneceria imobilizada, sem devir. Seu caráter essencial está justamente na possibilidade de se transmitir e de se renovar, de se deslocar entre corpos, objetos e substâncias, acumulando-se e redistribuindo-se conforme as interações (Santos, 2008).

Essa força, ao mesmo tempo imanente e circulante, pode ser classificada em diferentes categorias de portadores, mas em qualquer forma que assuma preserva sua natureza fundamental: *energia criadora, princípio de movimento, condição mesma de realização e experiência*.

---

<sup>65</sup> A espiritualidade tradicional dos iorubás integra animismo, ancestralismo, fetichismo e totemismo, todos profundamente conectados. Nesse contexto, “espiritualidade” não é uma dimensão oposta ao corpo ou à carne; pelo contrário, é entendida como o sopro vital que atravessa o cosmos, a pulsação da vida em sua totalidade, marcada tanto pelo gozo quanto pela morte. Assim, viver a espiritualidade é adotar uma postura de abertura e escuta diante do mundo, tornando-se uma ética encarnada, em que o corpo é a própria morada e expressão sensível do espiritual. O animismo iorubá implica reconhecer a presença de espíritos em toda a natureza – animais, plantas, pedras, rios, fenômenos naturais –, todos portadores de uma força vital (axé). Essa concepção é tão fundamental para esse povo que não há, em sua língua, um termo correspondente a “animismo”. Trata-se de um entendimento naturalizado, distante de definições externas. Em seu universo, a morte física não representa um fim, mas uma mudança de estado: o corpo se desfaz, mas o espírito continua a existir em outra dimensão, próxima do sagrado (Azambuja, 2015), mas ainda em relação com o terreno. Além disso, para além da materialidade, a morte relaciona-se ainda a noções de esquecimento, escassez, desencanto e perda da energia vital (Rufino, 2019).

Assim, ao reconhecerem a existência em sua potência e exuberância, tal como faziam os antigos helenos, os iorubás não a submetem a veredictos – celebram-na. O que tem peso, nesse horizonte, não é a sentença, mas o movimento. E cada vez que o axé se expande, transita, circula, seja em rituais, cânticos, danças ou nas interações cotidianas, é a própria vida que se reafirma – não como um presente a ser guardado, mas como manifestação incessante de energia e abundância.

E é justamente por isso que a moral da negação, tão bem descrita pelo pensamento de Nietzsche (2006) como juízo de uma vida cansada de si, impotente, cinzenta, seria, aos olhos de Exu e iorubás, sintoma de desequilíbrio e achaque, porque um corpo sem axé é um corpo em descompasso com a dança do mundo. Um pensamento que diz *Não* à vida é um pensamento que perdeu o elo com orixás e ancestrais, que recusou o tambor, que se desconectou da energia que move o universo, porque cedeu ao “*instinto de decadence*” (Nietzsche, 2006, p. 31).

Enquanto a moral ocidental, herdeira da culpa, da contenção, da culpa pela potência, diz “pare!”, o axé diz “siga!”. Enquanto o niilismo sentencia: “renuncie!”, o axé convida: “goze!”. É por isso que Exu jamais aprovaria a condenação da *physis*<sup>66</sup>, porque é justamente aí que seu axé pulsa: na força que brota e se expande, no sopro que não conhece prisão, na embriaguez que tece vínculos, sustenta corpos e conecta mundos. A moral da decadência, que deseja calar a vida, seria assim como uma cabaça ressecada: perdeu o *orí*<sup>67</sup>, perdeu o sopro, perdeu o axé.

---

<sup>66</sup> *Physis* não é objeto a ser contido, mas fluxo que germina, ritmo que atravessa, princípio que insiste em nascer. Ela não se reduz à noção empobrecida de “natureza” – coleção de coisas ou cenário estático – mas nomeia o gesto inaugural pelo qual algo vem ao mundo, brota, se abre e, no mesmo movimento, se retrai. O termo deriva de *phýein*, germinar, fazer nascer, e traz consigo a ideia de processo, não de substância; de fluxo, não de objeto. Heráclito (2012) a pensava como devir paradoxal, desvelamento que é sempre também ocultamento. Aristóteles (2002) a compreendia como princípio interno de movimento, causa íntima que anima cada ser e o conduz à transformação. Entre os pré-socráticos em geral, *physis* era a pulsação mesma do aparecer, a vitalidade irreduzível do mundo (Kirk; Raven; Schofield, 1994).

<sup>67</sup> *Orí* é um conceito central na tradição iorubá, designando, ao mesmo tempo, a cabeça física e o princípio espiritual individual. Corresponde à porção de consciência e destino escolhida por cada pessoa antes de nascer, com a anuência de *Olódùmarè* (divindade suprema), e que orienta sua trajetória existencial no mundo. O equilíbrio do *orí* determina a realização ou o infortúnio de uma vida, razão pela qual práticas rituais – como oferendas e cuidados específicos – visam fortalecê-lo e harmonizá-lo. Na cosmologia iorubá, o *orí* representa a instância íntima onde destino, subjetividade e potência vital se entrelaçam, funcionando como princípio interior de organização da existência.

Condená-la seria embotar a própria energia vital que faz da existência um acontecimento, e é por isso que Exu, movimento e travessia, ergue seu riso contra toda tentativa de fixar o vivo na esterilidade da norma.

Por outro lado, se Nietzsche não encontrou Exu, aliou-se a Dionísio, o princípio do êxtase, do desregramento e da embriaguez criativa.

Porém, se tivesse cruzado com o compadre, teria talvez reiterado com mais ênfase que não há embriaguez sem caminho, nem caminho sem embriaguez.

Se Dionísio é o deslimite, a fusão do homem com o cosmos, o delírio que embriaga, Exu é a encruzilhada, aquele que abre caminhos para o excesso, mas que também o negocia. Se Dionísio dança para perder-se, Exu dança para mover-se. Se Dionísio é o sonho da entrega, Exu é a inteligência da travessia.

Nietzsche queria um deus dançarino, sim, mas talvez, se tivesse encontrado Exu no alto de sua montanha, teria concordado que não basta apenas dançar – é preciso fazer da dança um jogo, um deslocamento, *uma arte da passagem*.



Thêmonias: projeto da artista Rafael Bqueer selecionado na Bolsa ZUM/IMS de 2020<sup>68</sup>

Se Nietzsche tivesse conhecido Exu, talvez sua filosofia do martelo tivesse um riso ainda mais afiado, e talvez, ao invés de esperar um deus que dançasse, ele

---

<sup>68</sup> Disponível em: [https://revistazum.com.br/wp-content/uploads/2022/01/Torre-de-Babildre\\_credDavidPacheco\\_1200.png](https://revistazum.com.br/wp-content/uploads/2022/01/Torre-de-Babildre_credDavidPacheco_1200.png).

próprio teria se tornado dança, o “além-do-homem” (*Übermensch*) que tanto ansiara. Ou, melhor traduzindo, o “homem transbordante” de que falara Rubens Alves:

Explicou o autor que, quando Nietzsche descobre sua doença e sente estar caminhando para a morte, esta vontade de viver fica ainda mais evidente em seus escritos. Alertou sobre as traduções em que o *Übermensch* é traduzido como ‘super-homem’ ou ‘além-do-homem’ quando, segundo o seu entendimento, a tradução mais correta seria ‘**homem transbordante**’, que age não a partir daquilo que a sociedade cristalizou como moral, mas a partir da sua própria riqueza e exuberância (Ijuim, 2013, p. 144).

Independentemente disso – e com o perdão da digressão –, acredito que as montagens carregam em si uma potência e uma latência que de certo modo “libertam” as imagens de seus sentidos mais imediatos, esticando a corda em direções muitas vezes inesperadas, como um espraiamento radicular em que as diferenças são dispostas de modo a desorganizar sua ordem de aparição, como um choque que agita o curso “normal” das narrativas (Didi-Huberman, 2017b) e que convida o “leitor” à tomada de posição crítica.

O *Atlas Mnemosyne* ergue-se como um marco na arte de interrogar as imagens, instaurando uma fratura epistemológica que desloca a própria forma de pensar. Entre 1924 e 1929, Aby Warburg o compôs e recompôs, como quem experimenta incessantemente as possibilidades de um pensamento em movimento. Não é obra fechada, mas campo de forças entregue ao acaso e à partilha, onde brechas, intervalos e ressonâncias se oferecem a outros olhares (Eça, 2013). Trata-se do exercício de uma arqueologia do visível, à maneira de Foucault, em que a pesquisa se confunde com a própria experiência de ver. Mais que um arquivo, ele se dá como processo vivo, sempre inacabado, em que a imagem deixa de ser simples vestígio para tornar-se enigma e método.

Assim, se o *Atlas Mnemosyne* (2009) tinha por objetivo oferecer “[...] apenas a louca exigência de pensar cada imagem em relação a todas as outras, e de que esse próprio pensamento faça surgirem outras imagens, outras relações e outros problemas, até então ocultos, porém não menos importantes [...]” (Didi-Huberman, 2013a, p. 423), é Exu quem encarna essa lógica do *entre*, do trânsito e da dissonância. E se Warburg nos propõe um pensamento por justaposição, onde a imagem não vale pelo que é isoladamente, mas pelo que pode provocar em relação

com outras, Exu nos ensina a habitar justamente esse espaço de colisão, de travessia, de desordem ativa e criativa.

Assim como o Atlas, que não visa fechar sentido, mas abrir perguntas, o Mestre dos Desvios atua onde cada imagem e cada palavra pode se ramificar em múltiplos sentidos – *dependendo do caminho trilhado, do olhar lançado e do tempo invocado por aquele que olha*.

A “função” de Exu, como a da montagem, não é concluir, mas provocar. Não é ordenar, mas tensionar. Não é fixar, mas reconfigurar a todo instante as relações possíveis entre imagens, símbolos, afetos e memórias.

Eis por que, diz Benjamin<sup>69</sup>, pode-se tomar posição e dar a pensar de maneira inédita, sem ter, previamente, “nenhuma ideia em mente”. É a nova posição recíproca dos elementos da montagem que transforma as coisas, e é a própria transformação que põe em ação um pensamento novo. Esse pensamento corta, desloca, surpreende, mas não toma nenhum partido definitivo, na medida mesmo de sua natureza experimental e provisória, na medida em que, nascido de uma pura transformação tópica, ele se sabe recombinável, ele próprio modificável, sempre em movimento e a caminho, **“sempre na encruzilhada dos caminhos”** (Didi-Huberman, 2017, p. 113-114, grifo nosso).

Tendo isso como pano de fundo, e visto que a imagem, enquanto passante, também é uma espécie de sobrevivência (Didi-Huberman, 2013a) que [re]vive no presente através da atenção e generosidade que dedicamos a ela, com as montagens interessa-me *olhar para o olhar*, quer dizer, evidenciar sua fragilidade, seu permanente ocaso, o que naturalmente também implica *olhar para as formas e para o próprio tempo*, gestos totalmente atravessados pela imaginação e pelo imaginário, inclusive quando pensamos em contextos jornalísticos.

É a dimensão antropológica que está em jogo aqui, pois é impossível alijar as imagens ou a imaginação, elementos que moldam nossa experiência no mundo. Em vez de tentar separá-los, portanto, podemos explorar essa zona de tensão e aproximar a imaginação da razão, reconhecendo que elas não são inimigas, mas forças complementares (Didi-Huberman, 2018a).

Que a imaginação tenha a ver com a loucura e, portanto, com o erro e a ilusão, no fundo, isso não tem nada de inquietante para um filósofo racionalista. Mas que, em sua proximidade com a loucura, a imaginação seja capaz de descobrir razões que a razão ignora – como cogitarão, entre outros, Goethe ou Baudelaire, Benjamin ou Bataille –, eis o que complica

<sup>69</sup> A fala de Benjamin a que Didi-Huberman se refere encontra-se em um pequeno ensaio intitulado *Der destruktive Charakter* (O caráter destrutivo), publicado em 1931 (Benjamin, 1972).

singularmente toda teoria do conhecimento. Loucura e verdade não são tão incomensuráveis quanto os dualismos tradicionais querem nos fazer acreditar (Didi-Huberman, 2018a, p. 46).

Não se trata, assim, de uma oposição entre lógica e desrazão, mas de um jogo constante de morfogênese líquida onde o pensamento se articula no vaivém entre o visível e o conceitual, entre o sensível e o inteligível.

Em resumo, no que diz respeito ao procedimento aqui assumido, trata-se mais de um convite à fabulação e à imaginação, *na encruzilhada*, do que o oferecimento de uma configuração sólida, rígida, fixa, hegemônica. E por fabulação, aqui, entenda-se algo próximo do criar, por vezes do produzir, do transformar.

Decorre disso que também acolho a montagem a partir da perspectiva rancieriana, ou seja, como uma operação que articula diferentes imagens, criando conexões entre elas, mas que, ao mesmo tempo, ressalta a *potência singular de uma única imagem* quando esta rompe com a linearidade do discurso, desviando-se da lógica causal dominante e instaurando novas possibilidades de sentido (Marques; Martino; Souza; Antunes, 2020).

É que em vez de reforçar continuidades, a fabulação cria desvios, quebras, narrativas que se constroem no dissenso e na experimentação, onde o que acontece não necessariamente corresponde ao que estava antecipado.

E se é verdade que não há montagem sem desmontagem (sem destruição, para falar novamente com Benjamin e Didi-Huberman), isso acontece porque a montagem é mais do que um simples método: ela é um dispositivo de deslocamento, um processo que impulsiona novos “espaços de pensamento”. Ela funciona como uma reconfiguração do *gaio saber nietzschiano*, instaurando outras maneiras de nomear e reorganizar experiências e acontecimentos.

Mas por que o conteúdo que emerge da montagem surge com tanta leveza e volatilidade? Porque foi deslocado de seu lugar habitual, porque está em trânsito constante, deslizando entre diferentes temporalidades. Ela se ancora, essencialmente, em um saber que compreende as *sobrevivências* e os *sintomas* (Didi-Huberman, 2017b), temas que desenvolvo mais adiante.

No campo estético, sua força está justamente na capacidade de atravessar fronteiras, operando de forma transversal, paradigmática e transdisciplinar, criando

conexões inesperadas e abrindo caminhos onde antes havia apenas rigidez (Didi-Huberman, 2018a, p. 291).

“As imagens não nos dizem nada, nos mentem ou permanecem obscuras enquanto não nos damos ao trabalho de lê-las, isto é, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las dos ‘clichês linguísticos’ que elas suscitam enquanto ‘clichês visuais’” (Didi-Huberman, 2017b, p. 37), isso porque a leitura não opera como simples decodificação de um sentido estanque e isolável, mas como articulação permanente de sentidos em expansão, em que cada elemento se projeta sobre múltiplos outros, instaurando um campo de relações imaginativas.

Poderíamos falar, então, em dois regimes de leitura: um primeiro, de natureza denotativa, que busca apreender a mensagem explícita; e um segundo, de caráter conotativo e especulativo, que favorece a montagem de nexos inesperados e proliferações de sentido. Enquanto o dicionário se presta à objetividade imediata do primeiro, oferecendo definições e contornos fixos, o atlas se apresenta como dispositivo mais propício ao segundo, *abrindo caminhos* para a invenção de cartografias imprevistas (Didi-Huberman, 2018a).

Aliado à segunda perspectiva, as montagens que apresento ao longo desta tese privilegiam a incompletude e uma inquietação constante, um desequilíbrio que coloca em crise toda configuração assim que ela se estabelece (Didi-Huberman, 2018a), em uma dinâmica que se pretende dialética, exusíaca e dissensual. “Trata-se de organizar um choque, de pôr em cena uma estranheza do familiar, para fazer aparecer outra ordem de medida que só se descobre pela violência de um conflito” (Rancière, 2012a, p. 67).

Essa estratégia de desorganização deliberada recusa a linearidade histórica e causal, abrindo espaço para descontinuidades, ritmos discrepantes e tensões irresolutas, expondo diferentes tempos e modos de recepção da alteridade na imagem (Marques; Martino; Souza; Antunes, 2020).

Por fim, vale destacar ainda que pensar com Exu é aceitar que aquilo que apresento não pertence a uma lógica de produto finalizado, mas a um gesto de abertura, de trânsito, de recomposição incessante, onde o que importa não é a estabilidade, mas a potência do movimento, isso porque as sínteses são sempre provisórias e os provisórios que apresento convidam a novos provisórios, à fabulação e à imaginação política.

## 2.1 A DIALÉTICA DA IMAGEM E O *TRICKSTER* ARQUETÍPICO

*Exu dormiu na casa, mas a casa era pequena demais para ele/ Exu dormiu na varanda, mas a varanda era pequena demais para ele/ Exu dormiu em um amendoim – finalmente ele pôde se esticar/ Exu caminhou sobre uma fazenda de amendoins – mal se enxergava seu tufo de cabelo/ Se não fosse por sua altura enorme, não seria visto/ Tendo atirado uma pedra ontem, ela mata um pássaro hoje/ Deitado, sua cabeça bate no teto/ De pé, ele não consegue ver dentro da panela/ Exu transforma o certo em errado/ E o errado em certo (Willis, 2010, p. 274).*

Se outrora a abordagem puramente historiográfica da arte já havia sido posta em xeque, o que se revela agora, como desdobramento dessa crítica, é uma inflexão metodológica que reposiciona a própria ideia de iconografia.

Ela não desapareceu, claro, mas deslocou-se, abrindo espaço para uma *heurística do movimento* (Didi-Huberman, 2013a) em que a imagem já não é apenas objeto fixado no tempo.

A partir desse movimento, abandonou-se a lógica estática da decifração para adentrar uma dinâmica interpretativa em que o sentido emerge do entrechoque – nunca do repouso – das imagens com o tempo, a memória e o olhar.

Esse deslocamento não anula a imagem como signo, mas a recusa como código. Em vez de algo a ser lido segundo chaves prévias, ela se oferece como campo de forças, zona de instabilidade onde sentido e sensível colidem.

O gesto hermenêutico, outrora calcado na revelação do oculto, cede então lugar a um ato mais poroso, onde ver é também ser visto, e onde interpretar é, antes de tudo, suportar o impacto daquilo que insiste em aparecer sem pedir licença.

Assim, não se trata mais de extrair um conteúdo encerrado sob a superfície, mas de acompanhar os movimentos intempestivos nos vãos da imagem, suas cintilações descontínuas, suas pulsações anacrônicas.

O que emerge é uma compreensão da imagem como acontecimento, como atrito, como sopro, algo que fere e empastela o olhar, desestabilizando as gramáticas da representação. A imagem, então, não vale somente porque mostra, mas porque interrompe: não somente porque explica, mas porque perturba, isso porque há nas imagens uma luxúria secreta, um magnetismo perverso que transcende a mera representação e se instala como veneno doce nas veias da percepção. Como as flores do mal baudelairianas (2006), elas exalam um perfume de interdição que seduz e corrompe, revelando-se não apenas como superfícies especulares, mas como abismos onde o olhar se perde em vertigens espiraladas.

E é nesse vaivém entre visibilidade e latência, entre presença e vestígio, que se delinea uma política da imagem, não como doutrina, mas como experiência e acontecimento. Uma política feita de lampejos, de escavações, de pequenos espasmos que afetam o corpo e a linguagem.

Enquanto campo pulsante de sentidos, vestígios e forças que se entrelaçam, resistem e se transformam, a imagem “[...] possui uma ordem que altera uma ‘ordem de preferência’ estabelecida pela percepção ou pelos valores culturais pré-existentes. Uma imagem não é sem organização, mas esta engana (*déjoue*) o fim que inicialmente lhe foi dado” (Didi-Huberman, 2007, p. 117), isso porque os intervalos desestabilizam qualquer pretensão de fechamento.

Se quisermos concordar com este aspecto “enganoso” da imagem, então é impossível não lembrarmos de Exu enquanto *trickster*, quer dizer, enquanto força que *passa para trás, ludibria, logra* sentidos dominantes, sabota itinerários lineares, embaralhando jogos de poder.

Tal como a “organização” da imagem, que engana (*déjoue*) o fim que lhe foi dado, Exu atua nos desvios, nos ruídos, nos atravessamentos inesperados que rompem com a lógica da previsibilidade.

A imagem, nesse sentido, é exusíaca por excelência: ela pode se “disfarçar” de evidência para se “revelar” como enigma, mas não um enigma “ao qual é preciso dar um sentido através da manifestação da verdade, que virá para salvar alguém ou alguma coisa” (Sodré, 1988, p. 139), como acontece na ideologia ocidental.

Pelo contrário: *trata-se de um enigma que mantém aberta a ferida do sentido*, que instiga sem prometer redenção, que faz pensar não para resolver, mas

para inquietar, porque o compadre jamais entrega respostas – oferece travessias. A imagem, como ele, não consola: convoca. Não encerra: desestabiliza.

Como todo *trickster* arquetípico, ele é a própria travessura e está sempre no intervalo entre uma coisa e outra, onde nenhuma categoria se firma de maneira absoluta. Como Hermes entre os deuses gregos, como Anansi entre os griôs africanos, como Puck, o espírito travesso das florestas elisabetanas em *Sonhos de uma Noite de Verão*, de Shakespeare (2004), Exu faz da dúvida um método e do cambaleio uma epifania. Força do deslocamento, do descompasso criador, ele faz do riso uma forma de pensamento e da desordem um princípio de reinvenção.

E supondo que também os deuses filosofam, como algumas deduções já me fizeram crer, não duvido que eles também saibam rir de maneira nova e sobre-humana – e à custa de todas as coisas sérias! Os deuses gostam de gracejos: parece mesmo que em cerimônias religiosas não deixam de rir (Nietzsche, 2005, recurso eletrônico).

Com ele, a norma não é apenas perturbada, justamente porque toda norma já nasce tremendo. Ele não nega o caminho, mas falseia as placas para que possamos encontrar outros mapas e horizontes.

Assim também é o que tenho denominado *Imagem Exu*: ela guarda sua ordem, mas essa ordem desestabiliza. Ela nos dá algo a ver, mas o que nos dá não é apenas aquilo que aparenta. Como Exu, há nela uma astúcia que treme, que sacode, que desloca o olhar do conforto para a inquietação do *entre*.

Neste sentido, retomemos o *itàn* do gorro bicolor.

Como anunciado na introdução, Exu coloca um gorro de duas cores – vermelho de um lado, preto do outro – e caminha entre dois vizinhos. Ao passar por eles, cada um jura ter visto uma cor distinta, e os dois entram em conflito.

Exu não mentiu: ele enganou para mostrar que a verdade, quando rigidamente unilateral, também pode ser engodo e levar à perda de axé.

Esse *itàn* condensa aquilo que Didi-Huberman sugere ao afirmar que a imagem “engana o fim que inicialmente lhe foi dado”. Há, tanto na imagem quanto em Exu, uma astúcia estruturante, um truque que não é engano puro, mas ferramenta crítica, artifício que desestabiliza a rigidez das crenças.

A “função” de Exu, como a da imagem, nesse caso, é pedagógica: ela revela a falência das Verdades Absolutas, das certezas unívocas, das interpretações que buscam reduzir o múltiplo ao Uno. Logo, quando dizemos que a imagem “engana”,

estamos falando dessa capacidade de partir o olhar, de torcer os sentidos, de forçar a percepção a ver aquilo que ela não esperava – ou não queria ver.



O *Trickster* da Encruzilhada com chapéu de duas cores<sup>70</sup>

O “*déjoue*” não é apenas trapaça, portanto: é arte de desviar, de frustrar uma expectativa já calcada, de “obrigar” o sujeito a se reconfigurar, lembrando que “[...] isso que chamamos de sujeito não é um dado da história universal, mas um constructo da cultura branca ocidental colonial” (Ranieri; Hack; Neves, 2020).

Como o gorro de Exu, a imagem torna-se então campo de disputa entre o que se vê e o que se entende, entre o que se sente e o que se diz. E nesse *entre*, nesse jogo, mora uma das maiores potências da imagem – e de Exu: desnaturalizar o senso comum, tecer o caos no tabuleiro do saber, e com isso, abrir brechas para outras possibilidades de mundo.

O “engano” da *Imagem Exu*, portanto, não é falha, mas condição para a emergência de múltiplas possibilidades.

Como a imagem, Exu nos engana, sim, mas é para que possamos ver para além de nossas mais introjetadas convicções.

---

<sup>70</sup> Disponível em: <https://tucaumbandasagrada.com.br/exu-na-umbanda/>.

Assim, se a imagem carrega em si uma astúcia que engana o fim que lhe foi dado, se nela pulsa uma organização que desestabiliza, também nela reside algo mais poderoso, um poder que excede o jogo do visível para se lançar na zona de risco do inconsciente. E é aqui que Freud (1985), ao nos falar sobre a *inquietante estranheza*<sup>71</sup> (*Unheimliche*), nos oferece uma chave adicional.

A imagem que tremula, que nos interpela no intervalo entre o que se vê e o que escapa, é também aquela que nos olha de volta. É o espectro, a dobra temporal do que já foi familiar e agora retorna como excesso, assombro e presença deslocada. O visível, então, deixa de ser um campo de domínio e passa a ser uma travessia em que o olhar se expõe – não mais para possuir, mas para ser possuído.

A *Unheimliche* é a imagem que nos olha de um tempo outro, ancestral e ao mesmo tempo projetado à frente, como o eco de um desejo que ainda não foi vivido. Ela é, à sua maneira, exusíaca: vibra nos cruzos entre o que reconhecemos e o que nos desorienta, entre a palavra dita e o silêncio que a cerca.

Tal como Exu, que nunca está apenas num lado da encruzilhada, mas em todos ao mesmo tempo (na verdade em todos os lugares), a *Imagem Exu* pode ser compreendida, assim, como essa “entidade” que conjuga opostos – familiar e estranho, presença e ausência, o eu e o duplo que o ameaça.

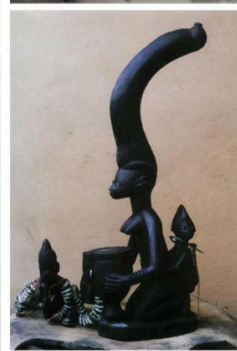
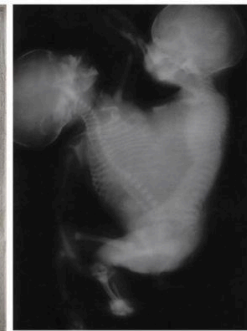
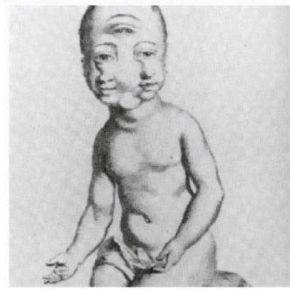
Assim como Exu, que sabota o caminho reto e, ao fazê-lo, revela a potência de outros possíveis, a imagem que nos inquieta nos retira do conforto do reconhecimento imediato e nos instala num regime de relação onde ver é arriscar-se a não mais ver, onde o olhar deixa de ser instrumento de controle para tornar-se abertura à vertigem, com seus silêncios e suas repetições espectrais, com sua capacidade de nos lembrar daquilo que supomos olvidar.

Com efeito, Freud nos oferece a *Unheimliche* como essa vertigem abafada, essa tensão que se instala como um sussurro inaudível e, no entanto, lancinante, aquilo que a imagem ainda não disse, mas cuja mera aparição já nos fere, nos marca a pele da alma, nos convoca ao abismo do pressentido.

Não é palavra, mas eco. Não é conceito, mas vestígio.

---

<sup>71</sup> A depender da tradução, o “estranho-familiar”, o “êxtimo”.



Trata-se de um murmúrio antigo, demasiado íntimo para ser lembrado sem tremor, como se viesse de um sótão escuro da memória onde se esconde aquilo que fomos e nunca mais ousamos nomear.

Nesse ponto, ela já nos captura. Porque o que nos olha de volta – e nos olha com o peso de mil olhares acumulados – é o que não cede e não se dissolve sob a luz do entendimento. É o olhar que não se submete ao nosso, mas o inverte: somos nós os vistos, os medidos, os retidos. E essa presença, esse espectro que carrega silenciosa autoridade, não apenas testemunha, mas assombra.

Ela nos assiste, impassível, como se estivesse fadada a sobreviver à nossa própria visão, a nos ver desvanecer diante do que insiste em permanecer.



African Goddess (2024). Escultura por Christophe Milcent<sup>73</sup>

Ela nos contempla com a altivez de quem já nos viu morrer mil vezes e ainda assim permanece com solenidade impiedosa, como quem detém uma lei anterior ao nosso saber, onde memória e desejo se roçam como lâminas sem fio, na dobra onde o tempo se despenteia, na *encruzilhada*. Pois esse “objeto” inquietante, esse vulto que retorna com o rosto encoberto pelo esquecimento, é o *duplo* que nos espelha com assombro, cuja singularidade é tão aguda que parece irreal, e a sua repetição ameaça dissolver a linha entre o que somos e o que já não seremos (Didi-Huberman, 2010a).

---

<sup>73</sup> Disponível em:

<https://www.artmajeur.com/christophe-milcent/pt/obras-de-arte/17474428/african-godess>.

Entre o que foi demais para lembrar e o que se deseja demais para suportar, a imagem parece vibrar com uma vida que não é nossa, mas que insiste em nos atravessar, como um coração enterrado que ainda pulsa após o sacrifício. Uma vida à parte, talvez, mas que ecoa com nossa respiração mais profunda. A *Imagem Exu*, como esse duplo, não apenas retorna – ela permanece. E permanece para nos lembrar que somos, em última instância, atravessados por aquilo que escapa.

Nesse campo de tensões, a imagem torna-se feitiço, encruzilhada, espelho trincado, duplicidade encantada, porque o olhar que atravessa a *Imagem Exu* não volta ileso. Ele sai surpreendido pela presença de Exu, por um tempo que não é linear, mas que retorna, se dobra, ronda e insiste.

Como todo *trickster*, portanto, a *Imagem Exu* nos observa quando pensamos que a estamos observando. E nessa inversão, é o saber mesmo que se reinventa: não mais o saber que captura, mas o saber que escapa – e que, escapando, transforma, pois toda imagem é algo como uma encruzilhada e toda encruzilhada é um convite ao inesperado onde os caminhos se bifurcam e o futuro se multiplica em alternativas que muitas vezes sequer sonhamos.



Ilustração do século XIX de um altar a Legba prestes a receber sacrifício de uma ave<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/exu.htm>.

E é por isso que pensar a imagem como *Exu* é abandonar a expectativa de que ela nos ofereça respostas prontas. Ao contrário: é abrir-se ao jogo, ao riso, à orgia sagrada que desorganiza os regimes do visível para nos ensinar, de modo brincante, abissal e às vezes assustador, que só há pensamento onde há desvio e que só há verdade onde há enigma/segredo, um enigma/segredo que não se propõe a ser desvendado, como vimos, mas que insiste em nos interpelar, um enigma/segredo que não se resolve justamente porque nos *revolve*.

Neste contexto, as palavras não têm primazia sobre os gestos, os movimentos corporais, os sons, os objetos, os cantos ou a respiração – todos esses elementos, igualmente carregados de axé, colaboram ritualmente por meio do que se chama “feitiço”, na reconfiguração do mundo (Sodré, 1988, p. 162-163).

Entre um saber que se quer fixo e um desejo que irrompe, instala-se uma tensão irreconciliável. O espaço do desejo não se submete: assombra o domínio do saber com suas brechas, seus lampejos, suas incertezas.



Elégbará – o poderoso, por Cassio Tavares<sup>75</sup>

<sup>75</sup> Disponível em: [www.instagram.com/p/DJjrUsTxmh-/?img\\_index=3](https://www.instagram.com/p/DJjrUsTxmh-/?img_index=3).

Em outras palavras, a *Imagem Exu*, a exemplo da imagem dialética, não se define por desordem, mas por uma outra ordem, subterrânea, rítmica, talvez inefável, que escapa às gramáticas do controle. Ela é o princípio do movimento, do desequilíbrio que funda o sentido, da passagem e do jogo. É a imagem em encruzilhada – atravessada, ambígua, astuta – que nunca se fixa em uma única forma, porque é o próprio gesto do atravessar.

Exu, enquanto força epistemológica, é a figura da mediação: faz ver o invisível, mas também desfaz o visível. A *Imagem Exu* também é, portanto, *imagem-acontecimento*, *imagem-experiência*, *imagem-trânsito*, *imagem-trickster*.

Já a *Imagem Òkòtó* se coloca como uma torção interna dessa dinâmica. Ela representa o instante em que o movimento se dobra sobre si mesmo e revela o abismo entre o que se mostra e o que escapa.

O *òkòtó* – caracol espiralado, um dos símbolos de Exu na cosmologia iorubá – traz em sua forma a ideia de rotação e interioridade: o som que nasce do giro, a escuta que acontece dentro da concha.

Assim, se Exu é a travessia, *òkòtó* é o ouvido da travessia, o espaço onde o movimento ressoa. Enquanto a *Imagem Exu* aponta para o devir e a abertura, a *Imagem Òkòtó* revela a escuta desse devir – uma atenção ao intervalo, ao entre, ao rumor do tempo que vibra na imagem.

A diferença não é de essência, portanto, mas de ênfase: a *Imagem Exu* é o gesto, o jogo, a irrupção; a *Imagem Òkòtó* é a reverberação, o eco, o retorno. A primeira rompe o tempo linear; a segunda o faz girar. Ambas desestabilizam o olhar, mas a *òkòtó*, em especial, convida à escuta. Trata-se de uma inflexão, pois ambas pertencem à mesma lógica do movimento, da travessia, da vibração, mas se abrem em tempos e gestos distintos do sensível. A *Imagem Exu* é o acontecimento e a experiência primeiros, o lampejo que inaugura. A *Imagem Òkòtó* é o eco desse lampejo, o som que gira e se refaz no interior da concha.

Ambas trabalham com o princípio do descentramento, mas cada uma opera em um plano da experiência: Exu desloca, *Òkòtó* reverbera.

É nessa zona intermediária, nesse *entre* que insiste, que elas se dão como mistério e possibilidade de pensamento e transfiguração. E é aqui, justamente nesse campo de vibração e entrelaçamento disjuntivo de forças, que podemos situar o *cruxo* entre *exusíaco* e *oxalufânico*, *astra* e *monstra*.

## 2.2 OXALUFÂNICO E EXUSÍACO; ASTRA E MONSTRA

Em religiões de matriz africana, especialmente no Candomblé e na Umbanda, Oxalufã é uma das manifestações de Oxalá, o orixá da criação, da sabedoria e da serenidade.

Ele representa o Oxalá velho, ancestral, ligado ao tempo, à lentidão e à brancura que simboliza a paz, a ordem e a maturidade espiritual. “A dança de Oxalufã é solene, marcada pelo ritmo lento e constante dos atabaques. Apoiado em um cajado, coberto por um pano branco, ele exige respeito e é reverenciado por todos os orixás” (Simas; Rufino, 2019, recurso eletrônico).

Exu, por sua vez,

[...] vive no riscado, na fresta, na casca da lima, malandreado no sincopado, desconversando, quebrando o padrão, subvertendo no arrepiado do tempo, gingando capoeiras no fio da navalha. Exu é o menino que colheu o mel dos gafanhotos, mamou o leite das donzelas e acertou o pássaro ontem com a pedra que atirou hoje; é o subversivo que quando está sentado bate com a cabeça no teto e em pé não atinge sequer a altura do fogareiro. Exu é chegado aos fuzuês da rua. Mas não é só isso e pode ser o oposto a isso (Simas; Rufino, 2019, recurso eletrônico).

Enquanto o Guardião das Esquinas fiscaliza as falhas da ordem e as transforma em possibilidade, Oxalufã ordena o mundo, mas é Exu quem lhe dá mobilidade e fluxo. Um é forma, o outro, força. Um é linha, o outro, dobra.

Um garante o contorno, o outro, o movimento. Juntos, ambos estruturam a vida como *cruzo*: entre forma e fluxo, entre o que se cria e o que se transforma.



Exu (2022) Pintura por Marcelo Gerace<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Disponível em: <https://arttere.org/obras/10104/exu>

Em outras palavras, Exu aprende a ordem para poder revirá-la; Oxalufã reconhece que sem o compadre a criação não ganha circulação.

Ambos operam, assim, como enzimas que não se anulam, mas possibilitam uma química fecunda de vida (Simas; Rufino, 2019, recurso eletrônico).

Oxalufã (a retidão criadora) e Exu (a mobilidade que desorganiza), não se opõem, mas catalisam-se mutuamente. São linhas que se cruzam, se contaminam e se embaralham a todo instante, mais ou menos como o que ocorre no conceito de *espécies companheiras*, de Donna Haraway (2021), que não são entidades isoladas que depois se encontram, mas modos de existência que se constituem na relação, no *tornar-se-com*.

Trata-se de uma ecologia de coemergência, onde não há sujeito e objeto estanques, mas uma tessitura de afetos, gestos, códigos e materialidades que se transformam em conjunto.



Oxalá (2025) – Pintura por Denise Serralheiro<sup>77</sup>

Exu e Oxalufã, nesse sentido, não apenas coexistem: eles se coengendram. São companheiros de mundo, forças que, em seus atritos e cumplicidades, esculpem o ritmo do cosmo.

De modo análogo, podemos pensar ainda em termos de *astra* e *monstra* – os primeiros, associados às forças ordenadoras do pensamento, à clareza racional,

---

<sup>77</sup> Disponível em: <https://www.artmajeur.com/denise-serralheiro/pt/obras-de-arte/18684508/oxala>.

à harmonia das esferas celestes; os segundos, vinculados às potências do irracional, às imagens que embarçam, às sobrevivências do mito, do afeto, da desmedida. Essas potências não existem em oposição estática, mas em atrito contínuo, numa *psicomaquia*<sup>78</sup> semelhante àquela em que Warburg via-se tragado: entre o desejo de organizar o mundo por planos e constelações conceituais (*astra*) e (*monstra*), o assombro diante das imagens que resistem à captura, que transbordam, que queimam a pele do intelecto (Didi-Huberman, 2018a).

Assim também Exu e Oxalufã: um, potência da transgressão e da encruzilhada, aquele que desequilibra para que algo se mova; outro, o velho que molda com precisão o barro do mundo, arquétipo da ordem e da persistência.

Nesse aparente antagonismo, a ordem precisa do escorregão para se renovar e a transgressão carrega em si uma lógica que a sustenta.

Do mesmo modo, os *astra* só brilham em contraste com a escuridão dos *monstra* e os *monstra* só emergem na medida em que algo tenta contê-los.

Ambos são necessários para que o pensamento aconteça como faísca – e a vida, como invenção.

É nesse entrechoque – entre *astra* e *monstra*, entre Exu e Oxalufã –, que se delinea o que Didi-Huberman chama de *heurística do movimento*: uma forma de pensar que não repousa, que pulsa entre imagens, ritmos, pausas e desordens.

Em resumo, exusíaco e oxalufânico, *astra* e *monstra*, são como *vetores tensionais*, princípios que se dobram e se desdobram um sobre o outro, catalisando a criação. Porque é na encruzilhada, esse espaço onde o tempo vacila e as certezas escorrem, que essas potências se encontram e se transformam mutuamente, ao que ela deixa de ser apenas um símbolo para se tornar *política do sensível*. A encruzilhada é onde a forma cede lugar à força, onde a norma é revirada por astúcia, onde o sentido escapa ao rigor dos axiomas e pulsa em brechas e lampejos.

A potência da encruzilhada é o que chamo de cruzo, que é o movimento enquanto sendo o próprio Exu. O cruzo é o devir, o movimento inacabado, saliente, não ordenado e inapreensível. O cruzo versa-se como atravessamento, rasura, cisura, contaminação, catalisação, bricolagem [...] O cruzo é a rigor uma perspectiva que mira e pratica a transgressão e não a

<sup>78</sup> A palavra vem do latim *psychomachia*, e significa, literalmente, “batalha da alma”. É um termo de origem cristã medieval, usado em textos que encenavam o conflito entre virtudes e vícios dentro da alma humana. No caso de Warburg, esse termo é reapropriado metaforicamente para designar os combates internos travados entre forças racionais e irracionais, entre pensamento científico e mitologia, entre o desejo de ordenar e os impulsos caóticos do mundo.

subversão, ele opera sem a pretensão de exterminar o outro com que se joga, mas de engoli-lo, atravessá-lo, adicioná-lo como acúmulo de força vital (Rufino, 2019, recurso eletrônico).

Toda imagem traz em si o *cruzo*: uma ambivalência viva, inquieta, incapturável. Porém, como já assinalado em outro momento, assim como no *itàn* em que Exu observa em silêncio por dezesseis anos a modelagem dos seres humanos pelas mãos de Oxalá, acredito que muitas vezes (nem sempre) a experiência *com* a imagem necessita de um *ebó* que compreende escuta profunda, presença e entrega ao tempo, sendo que este *ebó* é como que um *alimentar o tempo*.

É oferecer ao tempo os elementos que o mantém fértil – o gesto, a memória, a palavra, o silêncio – para que ele continue a fazer e desfazer vínculos entre o visível e o invisível. É pactuar com a labilidade, reconhecer a fome que move os ciclos e oferecer aquilo que temos de mais vivo: *nossos restos, nossos desejos, nossos estilhaços, nossas demoras*.

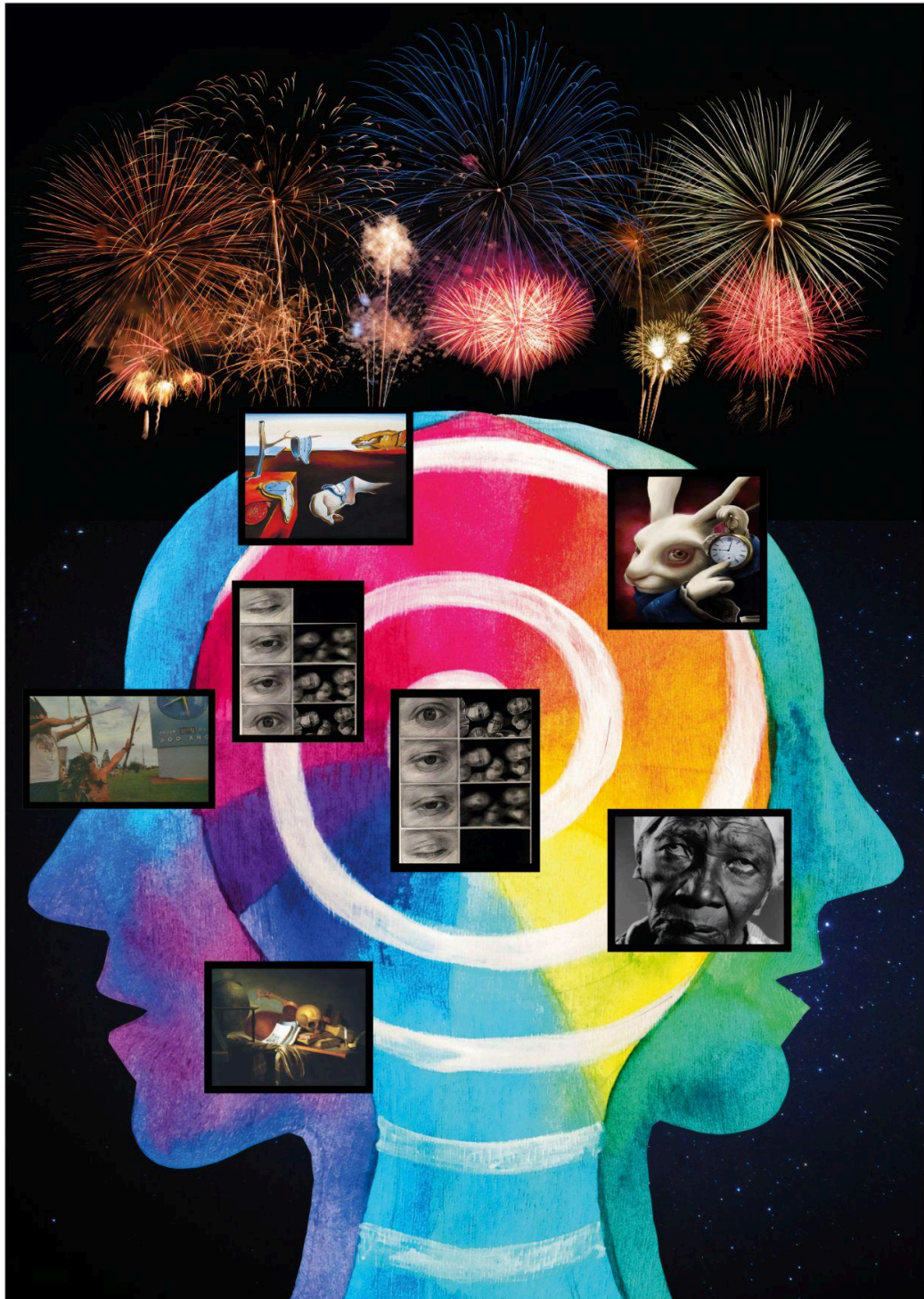
*Alimentar o tempo*, então, não é um convite a escapar do mundo, mas a mergulhar nele por outro ritmo – ritmo lento, desigual, vagabundo, que resiste à pressa moderna.

O silêncio que Nietzsche erguia como “profilaxia” contra o barulho da civilização industrial pode ser lido como parente da demora de que falo aqui, e também da vadiagem: ambos são gestos que interrompem a lógica produtivista, ambos se recusam a ser apenas engrenagem de uma máquina que exige utilidade.

Nesse horizonte, o *ebó ao tempo*, assim como a contemplação nietzscheana, não é quietismo, mas insubmissão: parar para ver, calar para escutar, vagar sem destino certo – tudo isso como ato de resistência.

Pois é nesse intervalo de silêncio, nesse tempo perdido aos olhos da eficiência, que o pensamento se acende como fagulha e que a vida reencontra seu peso próprio, sem mediações apressadas (Oliveira, 2011).

O contemplar, o demorar e o vagar se misturam: são formas de dizer *não* à tirania da pressa e de afirmar que o pensamento também precisa de vazios, desvios e tempos “mortos” para nascer e fenecer, avançar e interromper-se, esvaziar-se para poder de novo brotar. Nesse ciclo ocioso aos olhos da eficiência, mas fértil para a imaginação, o pensamento se oferece como oferenda – *ebó* que não pretende fixar, mas abrir, que não quer acumular, mas atravessar.



<sup>79</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#).

Mas *alimentar o tempo* também é honrar o direito que as imagens têm de nos trair, de voltar sob outras formas, de abrir passagens onde só víamos muros. É reconhecer que elas, como o Amigo das Frestas, exigem troca, pedem atravessamento, convocam a escuta do que ainda não se mostrou.

Em suma, *dar de comer ao tempo* é criar as condições para que essa irrupção aconteça, é preparar o terreno (ou o prato de barro de Exu) para que a imagem não se reduza ao documento inerte, mas se acenda como experiência e acontecimento. Porque, no fundo, o tempo de Exu – e o tempo das imagens – não é o tempo que passa, mas o tempo que gira, que retorna, que se reinventa e que nos chama, sempre de novo, à encruzilhada.

E esse *dar de comer ao tempo* se justifica na medida em que lembramos que “nos dias de hoje, o que é importante é recuperarmos os sentidos. Temos de aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais. [...] A nossa tarefa consiste em reduzir o conteúdo para pelo menos ver a coisa em questão” (Sontag, 2022, p. 29).

Deste modo, quando fazemos este *ebó*, atravessamos a imagem como quem atravessa uma encruzilhada, ou seja, sem saber ao certo o destino.

Porque muitas vezes a imagem escapa, desvia, finge e recusa definição terminal. Porque sua ordem não é a da lógica, mas a do encantamento.

Esse *ebó*, portanto, não se realiza com ansiedade hermenêutica, não é presente dado para obter recompensa, mas deslocamento, como o *Òkótó*, que não corre nem se apressa, apenas insiste em existir no compasso da espiral que carrega consigo. Trata-se de *ofertar tempo à imagem, de ritualizá-la* – não para decifrá-la como uma charada ou jogo de palavras cruzadas, tampouco para lhe sacralizar, mas para habitar sua opacidade, sua dança, sua vibração.

Quando o fazemos, não há urgência em “entender”, porque “entender”, neste caso, pode ser só mais uma forma de controle e colonização da imagem.

Quando o olhar se torna bisturi, inquisitorial, a imagem vira moribundo e perde seu axé. Porque no fim, talvez, a imagem não peça um auscultar sagaz, mas um corpo disponível, um olhar vagabundo. Não um juízo, mas uma dança. Porque somos herdeiros de um mundo cindido. Porque nossa travessia se dá pelas bordas onde saber e desejo se estranham e se reconhecem o tempo todo.

Embora possamos reconhecer que, na cultura que venera a produção de sentido como *telos*, toda recusa ao excedente abstrato se torna suspeita (Sodré,

1988, p. 116), é entre o trono branco de Oxalufã e a gargalhada vibrante de Exu que a imagem se revela em toda sua potência: não mais como resposta, mas como provocação; não como retrato fixo de um mundo dado, mas como sopro, sopro que fere e afaga, aquece e hipotermiza, que desestabiliza o olhar e o próprio sujeito.

A reversibilidade da troca, o prazer do instante, o gesto que se consome e não se acumula – tudo isso desafia a ordem do saber colonial.

É por isso que o Mensageiro dos Orixás celebra o que não sobra: porque se gasta por inteiro, perdulário, como o riso que explode em vagas.

Pensar a imagem como espaço deste entrecruzamento (exusíaco e oxalufânico), portanto, é pensar contra o sistema que exige que tudo signifique, que tudo tenha um destino legível. É também afirmar não o excedente que se empilha, mas o excesso que se consuma a partir de *um fazer sensível* que abraça o dilema, de algum modo ajudando a implodir a *máquina da explicação das coisas* (Rancière, 2021a), que preserva e potencializa hierarquias, inclusive no próprio *colocar-se em pesquisa* (Moriceau, 2021).

Essa máquina é “esse instrumento que a tudo explica minuciosamente tudo. Somos especialistas o tempo todo: na ciência, na mídia, na política e na vida” (Prado, 2021, p. 247). Em seu desfavor, porém, sabe-se que “um conhecimento sem erro, ou seja, sem errância, não existe senão mediante a condição da morte do seu objeto” (Didi-Huberman, 2015b, p. 13), o que parece sugerir, entre outras coisas, que é preciso assumir a errância e a vadiagem caso queiramos *acontecer com a imagem*, pois ela surge no *entre* – entre a ordem que molda e a desordem que move, entre o silêncio ancestral e o verbo que se enrosca no tempo. Porque ela não ilustra, não repousa – mas dança, ferve em sua ambivalência.

Nela, somos obrigados a criar-nos de novo e de novo e de novo, porque ver, afinal, é sempre um gesto de incorporação, e incorporar é **cruzar** (com o tempo, com a memória, com o outro, com aquilo que em nós também dança) **dialeticamente**, sendo importante delinear brevemente o que entendo por *dialética* no contexto deste trabalho, além da própria *imagem dialética*.

### 2.3 NO RITMO DA TENSÃO: A DANÇA DA IMAGEM E DO PENSAMENTO

Sentado à sombra do tempo, um preto velho acende seu cachimbo, não por vício, mas como parte sagrada de um ritual ancestral: é na fumaça que ele lê histórias silenciadas, aquelas que o mundo insiste em esquecer.

Se Walter Benjamin o conhecesse, o chamaria de companheiro de breu e lampejo, pois, assim como ele, esse velho sabe que a verdadeira história não se faz com os lampejos efêmeros do progresso, mas com as brasas ocultas que ainda ardem, persistentes, no silêncio dos vencidos.

Este preto velho não “pensa” a história como quem traça teorias em papel timbrado – ele a escuta nas dobras amarrotadas do lençol, no soluço surdo da panela vazia, no silêncio cúmplice que seu neto guarda ao perceber – cedo demais – que o mundo não se curva ao seu riso.

E é nesse intervalo fugidio, nessa pausa densa, que ele lança sua pergunta:

– Que história vocês tão querendo construir, meus filhos?

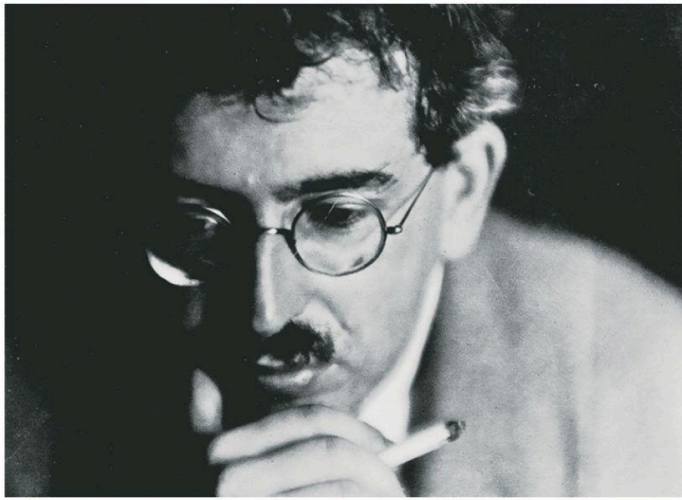
Não é pergunta de escola: é pergunta de encruzilhada.

Benjamin também perguntava, com seus olhos cansados e atentos:

– Como contar a história sem repetir a crueldade? Como olhar para os derrotados não como notas de rodapé, mas como faróis que, embora quebrados, ainda iluminam os escombros?

Assim como os velhos de terreiro transmitem sua oralidade para que a memória não morra, Benjamin escreveu para que “seus filhos” não fossem meramente herdeiros do desastre, mas sim plantadores de um outro tempo. Suas teses não são meros conceitos abstratos: são pontos de costura que unem as tramas fragmentadas da história, agulhas afiadas que perfuram o tecido do tempo.

Uma dessas teses, nascida dessa tessitura, é a *imagem dialética* (*Dialektische Bild*), que só pode ser compreendida em paralelo com seu entendimento sobre a história.



<sup>80</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#).

Contrariamente ao modelo hegeliano (1999b) de compreensão e explicação desta, que prevê a tríade *tese, antítese e síntese*, Benjamin (1985) demonstrou que essa aparente superação apenas criaria as condições para o surgimento de uma nova tese, que por sua vez precisaria de outra antítese, em um processo sucessivo que geraria novas e sempre novas sínteses, como uma cobra que morde o próprio rabo. Neste sentido, a síntese seria uma espécie de superação do embate, uma evolução dos problemas a partir da qual, porém, uma nova totalidade se instalaria.

Diante disso, o ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo (ufa!) judeu-alemão veio a sugerir outro tipo de materialismo histórico, que tem na ideia de dialética o motor principal, naturalmente uma dialética diferente daquela de Hegel, que se dava em círculos, mas também em descompasso com a perspectiva marxista, que prevê uma evolução até o fim da sociedade de classes, por exemplo.

Trata-se de um entrelaçamento sempre atualizado de forças e tensões que se repelem e se atraem, dando forma a uma realidade em constante redefinição – uma história viva, pulsante em sua complexidade e contradições.

Assim, na dialética de Benjamin não há uma síntese que deva se sobrepor ao dilema. Essa síntese, se é que podemos chamá-la assim, permanece em tensão: não resolve, apenas vibra em *estado dialético*.

A distância desses estudos em relação ao marxismo e ao materialismo dialético é confirmada pela sua figura central, o *flâneur*. É a ele, vagueando a esmo entre as multidões nas grandes cidades, num estudado contraste com a atividade apressada e intencional delas, que as coisas se revelam em seu sentido secreto: “A verdadeira imagem do passado passa rapidamente” [...], e apenas o *flâneur*, que ociosamente vagueia, recebe a mensagem” (Arendt, 2008, recurso eletrônico).

Tal como o malandro ancestral, em que cada caminho não se resolve num ponto de chegada, mas se ramifica em novas decisões, novos jogos, novos começos, a dialética de Benjamin não opera pela superação final dos contrários, mas pela manutenção viva da tensão, da *ijá* (luta)<sup>81</sup>. O dilema permanece, e é nessa permanência que brotam novas possibilidades de ação e criação.

---

<sup>81</sup> Exu, orixá do movimento e da abertura, também costuma ser evocado como Pai da Luta, pois sua presença é o que garante que nada permaneça estático, mas a luta, aqui, é expressão de vida: não de domínio. É travessia – o axé em ação (Sodré, 1988, p. 143-144).

A exemplo do que acontece entre os nagôs<sup>82</sup>, *a ijá persiste*. Mas essa luta não se confunde com violência bélica ou confronto direto. Trata-se, antes, de uma dinâmica vital que estrutura o próprio existir. As coisas só se manifestam, só ganham corpo, na medida em que algo é disputado, tensionado, cruzado.

Nesse intervalo persistente, nas relações entre homens e orixás, entre os próprios orixás, entre humanos e animais, entre os princípios do masculino e do feminino, há sempre um atravessamento de tensões, confrontos e desafios.

Assim, o sentido não repousa na conciliação de contrários, mas cintila no atrito, no curto-circuito, no tropeço, no próprio dissenso. E é aí, novamente, que o falo do Amigo das Frestas irrompe como potência ancestral.

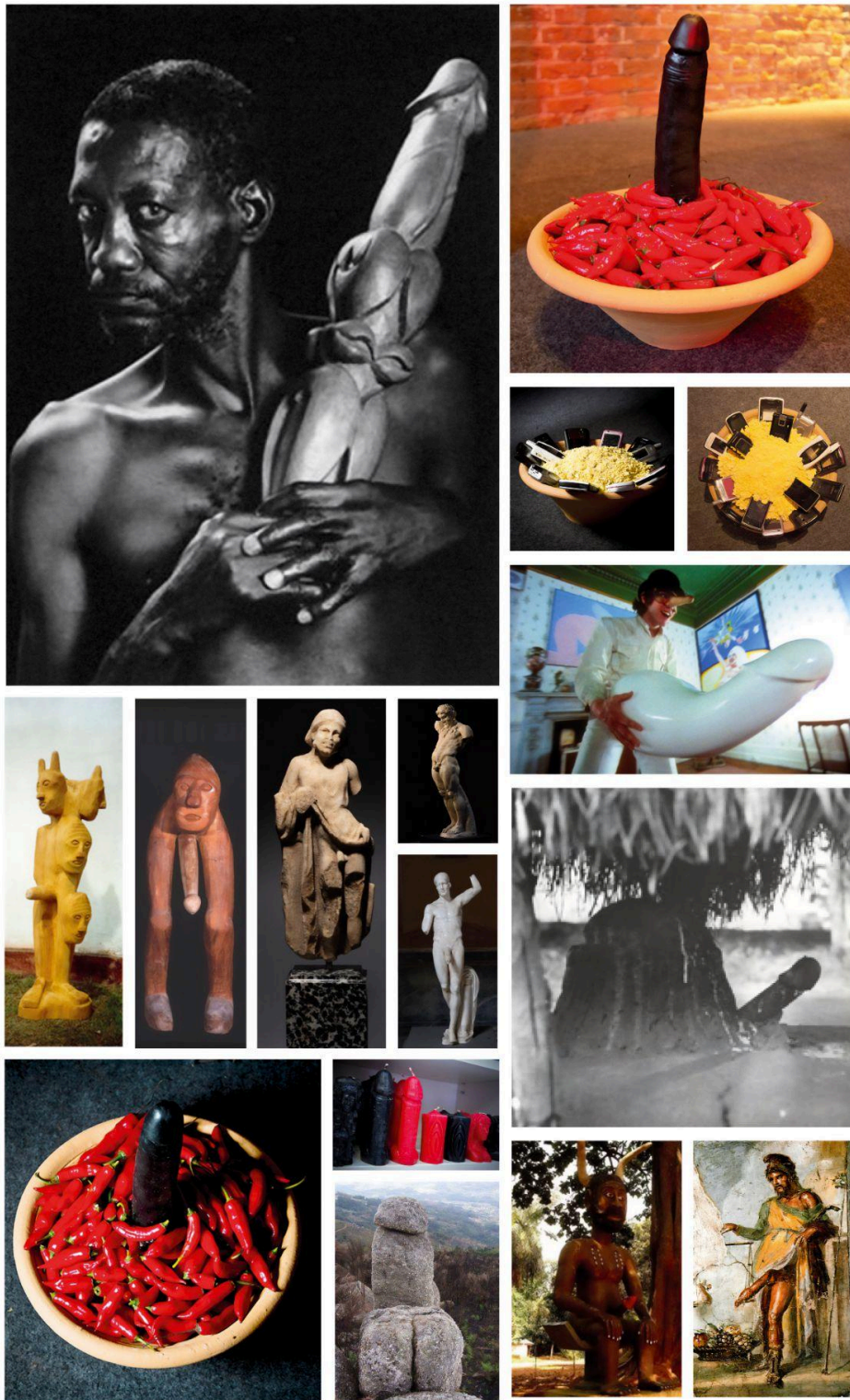
Símbolo não apenas de sexualidade, como vimos mais cedo, mas de transbordamento, travessia e composição ininterrupta de dilúvios de sentidos, ele não resolve o conflito, mas o penetra sem lubrificar, o atravessa, o faz sangrar em novas significações. Sua síntese não busca repouso, mas a vitalidade do entrechoque. Em vez de sublimar o impasse, Exu goza com ele, dança sobre ele, abre nele caminhos jamais estabilizados.

O falo do Embaralhador de Placas, ereto entre mundos, palavras e supostas verdades, é a própria imagem da tensão criadora daquela dialética. Ele introduz na lógica da imagem não uma chave para decifrá-la, mas um desejo que a *desloca*, uma astúcia que a reconfigura, um prazer que a faz fremir em múltiplas direções.

E é nessa encruzilhada que o pensamento se fecunda – não apesar da ambiguidade, mas por causa dela; não apesar do ruído, mas através dele.

---

<sup>82</sup> Ao longo dos séculos, as comunidades iorubás, mesmo preservando elementos centrais de sua identidade étnica, passaram por intensos processos de intercâmbio e miscigenação com as populações autóctones das regiões onde se estabeleceram, resultando em configurações culturais singulares. Os grupos *oyó* e *shabé*, por exemplo, foram fortemente influenciados por etnias vizinhas, como os *nupé* (referidos na Bahia como *tapá*) e os *bariba* (ou *borgu*). Por sua vez, os *ketus*, assim como os *shabés* e outros iorubás ocidentais, passaram a ser identificados regionalmente como *nagôs* ou *anagôs* e estabeleceram intensas trocas culturais com os *fons* – conhecidos no Brasil como *jejes* –, influenciando-os de forma marcante, mas também sendo profundamente transformados por suas práticas e saberes. Dessa interação emergiu a expressão “*jeje-nagô*”, que designa, no Brasil, as tradições religiosas oriundas dessa zona de fronteira cultural. A língua falada pelos *ketus* e seus próximos, chamada *anagô* pelos povos vizinhos, foi, ao longo do tempo, aproximando-se linguisticamente do *fon*, fenômeno que também afetou suas formas de nomeação, seus hábitos cotidianos, suas entidades espirituais e seus vocabulários rituais (Silveira, 2003).



<sup>83</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#), [13](#), [14](#), [15](#).

Deste modo, assim como nas alegorias do drama barroco alemão, em que Benjamin (2004) via traços de elevação espiritual em objetos profanos, simultaneamente, a imagem dialética pode ser uma coisa, mas também outra. Foi a partir daí, aliás, da reflexão sobre as alegorias no drama barroco alemão, que o autor veio a ter o *insight* em relação à *Dialektische Bild*, cuja “definição” provisória e não fechada encontra-se em uma de suas principais obras, *Passagens* (2007), infelizmente interrompida por conta de seu suicídio, em 1940, em Port-Bou<sup>84</sup>.

As imagens alegóricas, que são duas coisas ao mesmo tempo, são as próprias imagens dialéticas, contraditórias, que perturbam e violentam nosso olhar. Elas são como o *ogó* de Exu, o bastão fálico que é ao mesmo tempo símbolo do prazer e do deslocamento, da sexualidade e da fertilidade, mas também da passagem, da comunicação entre mundos, da invenção de caminhos e da abertura do tempo ao heterogêneo – um tempo que surge a partir de um choque, um lampejo, um relâmpago que destrói laços de continuidade, promessas de sucessão, progresso e evolução, mas que também – e aqui reside sua outra potência – possibilita a aparição de um porvir prenhe de novidades (Benjamin, 2007).

A imagem dialética, portanto, não deve ser compreendida como uma imagem material, estática, justamente porque ela abriga uma característica eminentemente temporal. Assim, a “função” *Dialektische Bild* não está disponível o tempo todo em todas as coisas. Ela é da ordem deste tipo de fenômeno provido de tempo e, por conseguinte, de experiência.

Ela se dá como uma espécie de *entre* ou *espaço entre*, o que envolve a ideia de irresolução, mas também uma lógica de reciprocidade e de co-criação, simplesmente porque nossos corpos participam desse jogo.

Se a imagem não nos arrastasse para essa estranha duplicidade de forças – se não fizesse da visão um campo de experiência e de conflito – ela não passaria de um simples objeto visível, morto em sua própria evidência. O que a torna viva é justamente a inquietação que provoca, o modo como nos envolve e nos faz parte de sua dança, onde olhar e ser olhado já não se distinguem. E quanto mais nos deixamos atravessar por esse movimento, mais ela se multiplica em novas

---

<sup>84</sup> Há suspeitas de que sua morte possa não ter sido exatamente como narrada. Argumenta-se que a versão oficial foi rapidamente aceita sem autópsia e que havia agentes da Gestapo e redes de espionagem atuando na região, o que alimenta hipóteses de assassinato ou manipulação dos fatos. Ainda assim, nenhuma prova conclusiva surgiu até hoje. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft0407200106.htm>.

aparições. Mas também podemos sufocá-la. Quando a reduzimos a conceito, quando a dissecamos em busca de um sentido fixo, retiramos dela o sopro que a anima. Tornamo-la ídolo imóvel, negando-lhe nosso corpo, recusando-lhe o tempo que precisa para vibrar, hesitar e dizer-se entre silêncio e lampejo.

É por isso que também aqui há um pouco da ideia de “mão suja”, porque cada vez que colocamos a mão em uma imagem, nós destruimos uma e construímos outra. Dito de outro modo, há sempre uma dimensão da fabricação da imagem e, por outro, a dimensão de sua destruição.

Ela aparece e desaparece – e nós com ela.

E talvez seja por isso que, neste gesto com as imagens, sejamos todos um pouco surrealistas, porque "o surrealismo é destrutivo, mas ele destrói somente o que acha que limita nossa visão"<sup>85</sup>. Nessa cadência inquieta entre o visível e o que escapa, o sujeito se torna uma função da própria visibilidade (Deleuze, 2013), um ponto móvel dentro do campo em que as imagens se articulam.

Então ver não é mais dominar, mas ser implicado – uma presença deslocada que só se define na medida em que é *apercebida*:

Aperceber é somente ver de *passagem*: quer seja algo ou alguém passando fugaz em meu campo de visão [...], quer seja meu próprio campo de visão passando rápido demais para se atardar em algo ou alguém. [...] Aperceber, pois: ver justo antes que desapareça o ser a se ver, o ser malemá visto, entrevisto, já perdido (Didi-Huberman, 2018b, p. 35).

O olhar, nesse contexto, é menos ato de captura do que efeito daquilo que insiste em aparecer, porque a imagem – esse lusco-fusco que se oferece apenas para, em seguida, se esboroar – não se deixa possuir.

Ela borboleteia e escapa às garras do saber sistemático. Não é por sede de domínio que ela ressurgue, portanto, mas por uma inclinação à vertigem.

Tal como um pensamento que ri de sua própria gravidade, ela zune ao redor do olhar, como uma espécie de bater de asas do qual não se sabe a origem.

Quando estamos tomados por este estado, tudo ao nosso redor parece se intensificar com a energia que emana de nós. Aquilo que vemos ou desejamos

---

<sup>85</sup> A frase “O surrealismo é destrutivo, mas ele destrói somente o que acha que limita nossa visão” é atribuída a Salvador Dalí por diversas compilações de citações e portais informativos. Contudo, não foi encontrada em obra, entrevista ou documento original do artista. Até o momento, não há fonte primária confirmada para esta declaração, sendo seu uso fundamentado apenas em acervo digital de citações. Recomenda-se, portanto, a utilização crítica e contextualizada do trecho, esclarecendo tratar-se de uma atribuição amplamente reconhecida, porém sem respaldo documental direto.

ganha contornos mais densos, vigorosos, como se o mundo, sob o nosso olhar, fosse inflado por nossa própria potência, por nosso próprio axé.

Nesse estado, damos forma às coisas à imagem de nossa força/axé.

Por outro lado, podemos conceber um estado inverso: uma disposição do instinto que opera no sentido da dissolução e do esbatimento, uma tendência que empobrece o que toca, que retira a vitalidade das coisas, tornando-as pálidas e esvaziadas. A história, aliás, está repleta desses seres cuja relação com o mundo é devoradora e empobrecedora, incapaz de criar, apenas de consumir (Nietzsche, 2006, p. 57). E talvez seja nesta dança, neste vaivém entre gozo e morte, que nossa relação com as imagens se aproxima de modo mais íntimo do erotismo, de que falo mais adiante. Por ora, porém, é interessante notarmos que

Quando seguimos uma atividade regular, nós nos tornamos conscientes: cada coisa em nós está situada num encadeamento que a identifica, onde seu sentido é inteligível. Mas é ao destruir – pela violência – esse encadeamento, que voltamos, numa direção oposta, à efusão excessiva, e ininteligível, do erotismo (Bataille, 1987, p. 126).

Nesse ziguezague entre presenças e ausências, formas e vazios, o conhecimento abandona o trono da Verdade Única e se entrega ao passo vagabundo de um saber mais leve, alegre, trágico, malandro, um saber que não visa tudo compreender, mas dançar com aquilo que corusca por um instante.

Não se está mais diante de uma promessa de redenção vinda de uma iluminação absoluta, anunciada pela “voz sagrada” do *Logos*, mas também não se caminha pela via fácil de um culto ao indizível, onde o irrepresentável se torna regra e não provocação. Nestes movimentos, não se busca uma estética que glorifique a irracionalidade, o impulso cego, o silêncio paralisante ou mesmo a resignação ignorante diante da imagem (Didi-Huberman, 2015).

O que acontece, antes, é um exercício de pensamento que aceita o paradoxo e a *ijá* como campo fértil, afinal “o aspecto geral da vida não é a necessidade, a fome, mas antes a riqueza, a exuberância, até mesmo o absurdo esbanjamento – quando se luta, luta-se pelo poder...” (Nietzsche, 2006, p. 14), sendo que *poder*, aqui, pode facilmente ser compreendido enquanto *axé*, ou seja, o “princípio dinâmico (como o fogo, no pensamento de Heráclito) [...]” (Sodré, 1988, p. 129), a força motriz da existência como a conhecemos. É *Yangí*, a brasa viva de Exu, princípio que ilumina a encruzilhada e incendeia a criação.

Grosso modo, estamos falando de um saber que, consciente de seus próprios limites e da fragilidade de seus “objetos”, ousa se inclinar sobre o enigma que cada imagem oferece. Trata-se, pois, de uma forma de inteligência que sabe que não sabe – uma ignorância lúcida, provocada e exigida pela imagem, que nos obriga a escutar o que nela não se deixa dizer com facilidade. Trata-se de “[...] lançar um olhar sobre o paradoxo, sobre a espécie de douta ignorância a que as imagens nos compelem” (Didi-Huberman, 2013b, p. 189-190).

Como Exu, portanto, a imagem não se reduz ao conceito, o que não quer dizer que não pode haver conceito, que ele deva ser banido. Toda nossa bagagem teórica ajuda a olhar, ela “qualifica” nosso olhar e nossa crítica. No entanto, é importante que nossa experiência não seja mitigada e informada pela teoria a ponto de não podermos mudar nossa leitura em algum momento, afinal “apreender a imagem com a ajuda do conceito (atitude axiomática) é compreender, no máximo, a metade da imagem e sua metade a mais morta” (Didi-Huberman, 2015a, p. 242).

O conceito ajuda a olhar, mas o olhar nos ajuda, depois, a criticar e a bifurcar o próprio conceito. Em outras palavras, nossa bagagem teórica nos dá ferramentas, afia nosso olhar, mas de que adianta um olhar afiado/treinado se ele não for, também, um olhar sensível, um olhar poroso ao que se apresenta, já que uma imagem nunca é só um objeto de análise – mas um acontecimento, uma fissura, uma experiência, um vestígio de algo que ainda pulsa e vai pulsar?

A questão não é saber quem é mais eloquente, estentório, portanto, se a palavra ou a imagem (dúvida alienante). A ideia é a de colaboração mútua. Não se trata de as considerarmos como uma espécie de Todo, Sacro, mas de reconhecer o *paradoxo do visível* (Didi-Huberman, 2010a), ou seja, que algo não está evidente, que algo não está disponível à visão e que sempre há mais coisas para se ver, outras camadas possíveis, para além daquela do explícito. Ao menos é isso que sugere a chamada *Nachleben*, que traz consigo, mal traduzindo, a noção de uma sobrevida da imagem, uma pós-vida, em que pese o fato de que a “vida” das imagens nunca está dada de antemão, como acabamos de ver.

#### 2.4 NACHLEBEN, DINAMOGRAMA, ICONOLOGIA: IMAGENS EM TRÂNSITO, VESTÍGIOS EM DISPUTA

A noção de *Nachleben* em Aby Warburg não surge isolada, mas se enraíza em dois movimentos: no diálogo com o conceito de *survival* formulado por Edward Tylor e nas investigações sobre a *Nachleben der Antike* (a sobrevivência do antigo) nas formas renascentistas (Didi-Huberman, 2013a).

Em Tylor (1978), as *survivals* designam práticas e objetos que persistem como resíduos deslocados – como quando armas indígenas, antes instrumentos de luta, reaparecem no século XIX como brinquedos, convertendo-se em gestos de vida onde antes havia guerra.

Essa percepção revelou “a ação vertiginosa do tempo na atualidade” (Didi-Huberman, 2013a, p. 45-46), mostrando que o presente é tecido por múltiplos passados. Assim como Tylor via o vestígio nas culturas vivas, Warburg reconhecia nas ninfas do Renascimento a reparação de formas arcaicas.

Ambos recusavam a história linear: compreendiam o tempo como campo de sobrevivências e assombros, onde o arcaico e o atual coexistem em tensão. A permanência cultural, nesse sentido, não é essência estável, mas rastro, fragmento errante que retorna para inquietar o presente.



Frame de *A Encruzilhada*, filme de 1986<sup>86</sup>

E cá estamos novamente diante de mais uma encruzilhada, morada do Guardião das Passagens, porque é ali que o tempo se cruza consigo mesmo, embaralha sentidos e permite o encontro entre o que foi e o que ainda pode vir a ser.

<sup>86</sup> Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0090888>.

A persistência das formas manifesta-se na superfície: nos gestos, expressões e signos que se repetem e se transformam. A cultura é um campo de forças em constante tensão, onde símbolos antigos continuam a reverberar, não como herança imóvel, mas como reativação contínua. Por isso, a permanência não reside em uma essência interna, e sim na capacidade das imagens de se deslocarem e readquirirem sentido, sustentando uma *vitalidade paradoxal*. O que sobrevive não o faz por ter algo fixo em si, mas por estar atravessado pelo que é exterior, extemporâneo, sintomático – por aquilo que excede qualquer centro estável.

É nesse jogo entre memória e esquecimento que o tempo se dobra: o arco transformado em brinquedo só existe porque o gesto guerreiro foi lançado ao oblívio. O esquecimento, muitas vezes institucionalizado, como no caso dos vestígios apagados de povos indígenas, quilombolas, refugiados e tantos outros corpos que insistem em sobreviver no presente, é o que permite o retorno deslocado da forma.

Assim, a *Nachleben* não é permanência inerte, mas reativação – lampejo que retorna para incendiar o presente com a centelha de um “antes” que nunca se extinguiu. É memória em combustão sob a pele do agora. E a sobrevivência revela a engenhosidade das formas: o arco e flecha que um dia foi arma reaparece como brinquedo, encontrando uma via para continuar existindo, justamente porque se desloca, resistindo ao apagamento ao se metamorfosear em outra coisa.

Ele encontra outro lugar, outro contexto, e agora é brincadeira de criança.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha (Didi-Huberman, 2015a, p. 16).

As imagens, os gestos – tudo aquilo que parecia perdido – retorna, mas retorna diferente, deslocado, reatualizado, contaminando o agora, daí que “a tenacidade das sobrevivências [...] nasce na tenuidade de coisas minúsculas, supérfluas, ridículas ou anormais” (Didi-Huberman, 2013a, p. 47). É no refugio que pulsa o que resiste – não como passado conservado, mas como estilhaço inquieto.

Diante disso, Warburg procurou um conceito que desse conta desse movimento no tempo e chamou-o de *Dynamogramm* (dinamograma) – grafo da imagem-sintoma, impulso de sobrevivência perceptível pela sensibilidade “sismográfica” (Didi-Huberman, 2013a, p. 154).

Ele seria, então, a oscilação entre aparecer e desaparecer, fluxo e refluxo, diástole e sístole. É a lógica da sobrevivência como batimento: não ruína monumental, mas fragmento, trapo, detalhe banal que insiste.

E talvez neste ponto já seja possível sentir, mais uma vez, o eco de Walter Benjamin. E talvez aqui já tenha ficado claro porque é que Warburg e Didi-Huberman também falam tanto sobre fantasmas, sobrevivências, rastros, margens e fronteiras. Porque talvez seja ali, no rejeitado, nas sobras, nos restos, no irrisório, que esteja a esperança, a saída, nosso poder desviante.

Como Warburg, Benjamin colocou a imagem (*Bild*) no centro nevrálgico da “vida histórica”. Como ele, compreendeu que esse ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo: a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui – ou melhor, produz – uma temporalidade com dupla face: o que Warburg havia apreendido em termos de “polaridade” (*Polarität*) observáveis em todas as etapas da análise, Benjamin, por sua vez, acabaria por apreendê-lo em termos de “dialética” e de “imagem dialética” (*Dialektik, dialektische Bild*) (Didi-Huberman, 2015a, p. 106)<sup>87</sup>.

A análise das sobrevivências das imagens não se dá, portanto, na análise da sobrevivência de um conceito ou de uma ligação direta, de algo que previa aquelas formas de sobreviver. Ela se dá justamente na observação da manifestação dos sintomas e dos fantasmas, dos pedaços, das coisas que estão fora do lugar, das coisas que não fecham muito bem.

Este trabalho – de observação dos *fantasmas e dos sintomas* – alude, assim, à existência de coisas que guardam semelhança com o mundo de antes, com sua “pré-vida”, mas que agora, no “pós-vida”, estão em outro lugar *fazendo e fazendo fazer* outras coisas. Aliás, não foi à toa que Warburg (2015) viria a afirmar,

<sup>87</sup> Essa temporalidade de duas faces foi delineada primeiro por Warburg e depois por Benjamin – cada qual com sua própria linguagem – como condição necessária para que a imagem não fosse reduzida a mero registro histórico, nem a obra de arte erguida à condição de instante absoluto. As consequências, no entanto, foram decisivas: essa temporalidade ambivalente passou a ser vista como geradora de uma historicidade marcada pelo anacronismo e de uma significação de caráter eminentemente sintomal. Trata-se de paradoxos fundantes, verdadeiros “límiars teóricos”, que Warburg e, em seguida, Benjamin introduziram como rupturas radicais no campo das disciplinas históricas. Para saber mais, consultar (Didi-Huberman, 2015a).

pouco antes de falecer, que "[...] a história das imagens deve ser compreendida como uma 'história de fantasmas para gente grande' [*Gespensstergeschichte f[ür] ganz Erwachsene*]" (Didi-Huberman, 2013a, p. 426).

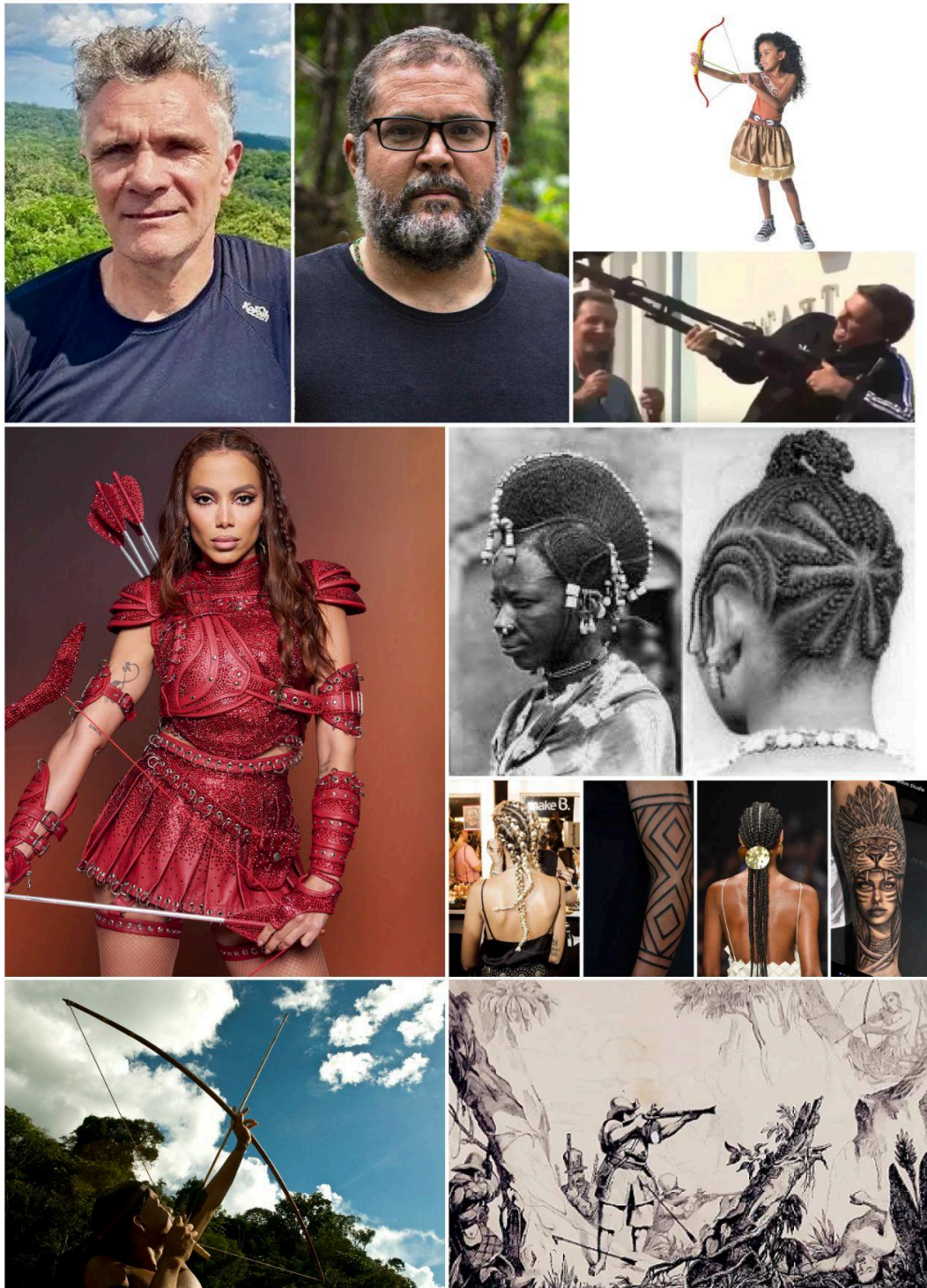
A criança que brinca de arco e flecha carrega o rastro da guerra – prova de que ela existiu e terminou como sabemos. Os desenhos xinguanos<sup>88</sup>, hoje tatuados em nossos corpos, não são apenas vestígios “bonitos” de uma forma que sobrevive, mas cicatrizes visuais de uma história que, ferida, insiste em permanecer.

Do mesmo modo, os cocares usados em festivais urbanos, os grafismos *kayapó* estampados em camisetas de grife, os cantos ancestrais que viram *samples* em trilhas sonoras contemporâneas no *Spotify* – nada disso pode ser lido apenas como testemunho de uma mera permanência, nem como celebração ingênua da diversidade. Assim como também não podem ser lidas de forma acrítica as tranças nagô desfiladas em passarelas da alta moda europeia, o *turban style* apropriado por “influenciadoras” sem qualquer referência à ancestralidade que ele invoca, os orixás transformados em estampa para compor linhas “étnicas” de decoração, ou ainda o samba alçado a “patrimônio” ao mesmo tempo em que seus praticantes históricos seguem marginalizados, catando latinhas de cerveja ao final do desfile.

Dito de outro modo, na leitura das *Nachleben*, não basta reconhecer que as formas “sobrevivem” – é preciso perguntar como sobreviveram, por que sobreviveram, **e quem não sobreviveu com elas**. Em suma, é preciso que se reconheça a complexidade de tal movimento, via dinamograma, e dimensionar a carnificina que possibilitou o aparecimento daquelas imagens em outro lugar, no nosso próprio tempo, como adorno, em nossa própria pele.

---

<sup>88</sup> “Xinguanos” é o adjetivo que se refere ao Xingu, região localizada no norte do Mato Grosso, onde está o Parque Indígena do Xingu – uma das mais importantes áreas de preservação sociocultural e ambiental do Brasil. O termo designa tudo o que se relaciona a esse território e, sobretudo, aos povos indígenas que o habitam, como os *Kuikuro*, *Kamayurá*, *Yawalapiti*, *Mehinako*, *Kalapalo*, *Trumaj*, *Wauja*, entre outros.



<sup>89</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#).

Não é apenas uma questão de migração simbólica, portanto – é também uma transfiguração brutal.

Alguns dos traços que hoje nos enfeitam ou simplesmente fazem parte de nosso cotidiano, muitas vezes sem sequer notarmos, carregam consigo a sombra de territórios invadidos, aldeias destruídas, línguas silenciadas, corpos dizimados.

Os traços indígenas que aparecem nas peles urbanas, ainda que por admiração genuína, foram arrancados de contextos rituais, cosmogonias, corpos vivos. Quando esses traços se inscrevem em nós, é preciso perguntar: *a que custo?* E mais: **quem continua apagado para que esses traços possam ser visíveis?**

Independentemente disso, tais dados, que muitas vezes são “impuros”, cheios de “ruídos”, quase como se fizéssemos uma montagem automática em nossas cabeças, onde vemos uma “coisa” e lembramos ou pensamos em outra, é uma pulsação que não é da ordem do arquivo, do conceito, daí a importância do esforço no sentido de prestarmos atenção à sobrevivência das imagens enquanto pensamento da *história à contrapelo, de que tanto falava Benjamin*.

Em resumo, o modelo dialético – no sentido não hegeliano que Benjamin lhe atribui – deve nos fazer renunciar a toda história orientada: não há uma “linha de progresso”, mas sequências onidirecionais, rizomas de bifurcações em que, para cada objeto do passado, entram em colisão, o que Benjamin chama de sua “história anterior” e sua “história ulterior”. Da mesma forma que cada objeto de cultura deve ser pensado em sua bifurcação de “objeto de barbárie”, cada progresso histórico deverá ser pensado em sua bifurcação de “catástrofe” (Didi-Huberman, 2015a, p. 115-116).

Assim, diante de uma imagem dialética (*Dialektische Bild*) – porque basicamente é um trabalho dialético que se faz ao procurarmos e acolhermos, quase sempre com inquietação, seus paradoxos –, nós também acabamos por procurar o que nela sobrevive. Dito de outro modo, a imagem dialética só é possível porque há *Nachleben* – algo que insiste e retorna.

Sem a sobrevivência das imagens, não haveria como pensar as tensões temporais que compõem a *Dialektische Bild*: o encontro entre passados irresolutos e presenças espectrais ainda pulsantes. Ela emerge do resto, da fenda, daquilo que resiste à pacificação do olhar e mantém vivo o enigma entre o visível e o invisível.

A *Nachleben*, mais que persistência formal, é campo de disputa (*ijá*), encruzilhada de temporalidades, sopro vital que se recusa ao fim.

O arco e flecha infantil e a guerra se entrelaçam e só uma ética do olhar atenta ao que não foi contado pode desestabilizar narrativas lineares e “explodir tempos homogêneos e vazios”, substituindo-os por uma temporalidade aberta e insurgente (Didi-Huberman, 2016a, p. 406).

Quando algo que seria um processo muito complexo, como o chamado *sincretismo*, de que falamos há pouco, aparece de forma sintetizada, pacificada demais, então é sinal de que há algo escapando, porque quase sempre essa simplificação encobre camadas, tensões e disputas que ainda pedem escuta.

No entanto, se Warburg, Tylor e Didi-Huberman nos ensinaram a perceber que as imagens sobrevivem não como essências fixas, mas como fantasmas, sintomas e fragmentos em movimento, isso não significa que tal percepção deva se restringir ao labor intelectual do historiador ou do teórico da arte.

Ao contrário, essa ética que fareja rastros, refugos e lampejos diz respeito a todos que se implicam nas imagens: do fotojornalista ao publicitário, do crítico de arte ao professor de estética, enfim, a todo e qualquer um que *vive imagens* de algum modo, afinal “vemos, hoje, que o estudo da imagem é fundamental para o entendimento dos múltiplos pontos de vista que os homens constroem a respeito de si mesmos e dos outros” (Alegre, 1998, p.76).

Neste trabalho, não se trata de permitir que o discurso colonize a imagem, tampouco de cair no inverso. Trata-se de tecer conjuntamente, advogando um espaço para que as imagens também “falem”, para que conquistem sua própria linguagem. Quando isso acontece, a imagem já não é percebida como mero estereótipo, vinheta ilustrativa ou complemento decorativo.

Ela pode ser isso *também* (podemos analisar uma pintura a óleo e uma fotografia vencedora do *World Press Photo*, por exemplo), mas a questão é justamente fazer a distinção entre o que é a pintura a óleo, a fotografia premiada e a imagem, porque a imagem é *experiência* e *acontecimento*.

É nesse *entre*, onde a imagem não é subsumida pelo discurso, nem o discurso dissolvido pelo puro impacto visual, como vimos antes, que o campo simbólico do *exusíaco* e do *oxalufânico* se entrecruzam.

Quando estamos nesse *entre*, não se trata mais de um pensador ou pesquisador afastado daquilo que está estudando, “não é um sujeito pensante que

dá partida à reflexão, mas um sujeito encarnado, que responde aos questionamentos do mundo” (Ramos, 2010, p. 36).

Aqui, mais uma vez, há a “mão suja”, o gesto mesmo que diminui a distância apenas para refazê-la, como um meio de permanência impermanente no paradoxo, no dilema, na *ijá* em que a imaginação atua, porque ela não é uma roda girando no espaço, mas o processo de um corpo vivo, um corpo atravessado pela história.

Não há fusão, há clarão. E nesse clarão, o mundo, que antes se oferecia único e coeso, agora se desdobra em múltiplas camadas, cada qual com sua temporalidade, seu peso, sua distância própria.

O distanciamento não dissolve, tampouco reconcilia: ele desune para que se veja, para que se sinta a vibração do que não cabe no imediato. É um modo de fazer aparecer o avesso, o oculto sob o que parecia óbvio. E nisso, o que se ganha não é o repouso da unidade, mas o sobressalto das diferenças.

Como quem ilumina o que havia sido absorvido pelo hábito, esse gesto dissociador não abandona o real, apenas o desloca, o desarma, o reinventa. Assim, em vez da imagem lisa, oferece-se o entrechoque, o contraste, a dobra.

Desmontar é desconcertar. Uma imagem que desmonta é aquela que suspende, que corta o passo, que obriga a perder o chão e que, por instantes, priva o sujeito de seus próprios recursos, assim como o pássaro alvejado que, de asa quebrada, gira ao solo sem amparo. Assim como o mar revolto, “desmontado” pela tormenta (Didi-Huberman, 2015a).

Mas desmontar não é apenas despencar: a imagem também desmonta a história como quem desmonta um relógio, peça por peça, até suspender o movimento. Nesse gesto – *die Dialektik im Stillstand* – o tempo se interrompe e algo se revela: um conhecimento que só a imobilidade pode gerar. Desmontar é vertigem e lucidez. Podemos silenciar o tique-taque ou compreender o mecanismo, talvez até repará-lo. Entre tempestade e minúcia, a imagem é aquilo que desmonta para fazer pensar (Didi-Huberman, 2015a).

A imagem, enfim, quando compreendida deste modo – nem pura representação, nem pura expressão, nem pura forma, nem puro conteúdo – se torna lugar de *encruzilhada*: ponto de travessia, conflito e invenção.

A encruzilhada, o espaço-tempo onde oxalufânico e exusíaco se dobram um no outro, “[...] é o lugar das incertezas, das veredas e do espanto de se perceber

que viver pressupõe o risco das escolhas. Para onde caminhar? A encruzilhada desconforta; esse é o seu fascínio” (Simas; Rufino, 2019, recurso eletrônico).

E a imagem – qualquer que seja – pode ter essa capacidade de romper com os clichês fixados pela memória transformada em fetiche. Assim como um texto, ela pode desafiar as repetições vazias e, a cada novo encontro, permitir que se joguem os dados novamente, abrindo espaço para perguntas inéditas e sentidos ainda não explorados (Didi-Huberman, 2017a).

Mas o que é, afinal, ter experiência com imagens?

É uma experiência comum já que ver uma imagem faz parte de nossos gestos mais cotidianos: eu folheio um livro de história e ali há imagens, dentre as quais algumas são para mim novas e outras já conhecidas. De uma só vez minha experiência torna-se “fenomenológica” [...]: uma imagem que eu acreditava já conhecida – por exemplo, a imagem do soldado alemão que atira à queima-roupa numa mulher que segura seu filho nos braços – salta-me aos olhos, toma-me na sua crueza, abre em mim um mistério novo, uma inquietude maior, que é, assim, a inquietude do contato entre essa imagem e o real, do contato entre imagem e corpo, imagem e história, imagem e política... (Didi-Huberman, 2006, s.p.).

Assim sendo, não existe uma ontologia da imagem a ser feita. Não há uma resposta final para a pergunta “o que é a imagem?”, e talvez nem devesse haver – assim como não há uma definição única que encerre o Amigo do Entre.

Falar “a imagem”, no singular, inclusive, já carrega uma armadilha semelhante a de tentar conter Exu em uma fórmula: é ignorar que tanto a imagem quanto ele são atravessamentos, potências, não substâncias fixas.

Quando falamos de imagens como acontecimento e experiência, portanto, falamos de um encontro que implica um sujeito sempre em processo, jamais pronto, um sujeito capaz de *imaginar-se*, o que exige um rápido parêntese de minha parte.

Por mais que pareça respeitoso e digno não olhar para as imagens da barbárie transatlântica, em todas suas versões, ignorá-las seria menosprezar toda a luta daqueles que enfrentaram o terror, seria jogar aos tubarões do esquecimento Zumbi dos Palmares, cujo corpo jamais se curvou ao açoite, cuja cabeça, exposta em praça pública, não cessou de olhar. Seria apagar o gesto de Dandara, que não hesitou em se lançar no abismo para não retornar ao cativo.

Seria calar a voz de Mahommah Baquaqua, que escreveu sua história em meio ao desterro para que o mundo soubesse da dor, mas também da potência de

quem atravessou os grilhões e reteve a fala (Lara, 1988). Seria virar as costas a Luísa Mahin, mensageira de revoltas, que incendiou cartas e consciências.

Seria esquecer Teresa de Benguela, que ergueu quilombo com inteligência e mão firme. Seria olvidar o açoite rasgado por Carolina Maria de Jesus, que escreveu com restos e iluminou as brechas. Seria trair a insubmissão de Malcolm X, o punho fechado de Angela Davis, o corpo-síntese da resistência de Assata Shakur.

Seria queimar o palco de Abdias do Nascimento, que denunciou o genocídio e ergueu o teatro como oráculo de luta. Seria negar o tambor de Beatriz Nascimento, que escutou nos quilombos a pulsação de uma outra história.

Seria quebrar novamente a placa de Marielle Franco, cuja voz ainda ecoa pelos becos onde o Estado não chega, mas a bala sim.

Seria negar o sorriso ancestral de Ruth de Souza, a travessia de Lima Barreto, o grito melífluo de Nina Simone, o olhar rasgado de bell hooks<sup>90</sup>.

E talvez não seja supérfluo acrescentar que é isso que está depreendido e está em jogo naquele pedacinho do “se” no “*imaginar-se*” que acabei de mencionar, justamente por causa de nossa implicação ética, de nossa participação na vida da imagem e nas vidas daqueles que ela insiste em evocar, mesmo quando o mundo tenta empurrá-los para o oblívio. É nesse “se” que balança a aposta de continuarmos a ver, a imaginar, a sentir – não por capricho, mas por compromisso com tudo o que não coube na história e que, ainda assim, pulsa com vigor, afinal uma de nossas tarefas enquanto humanos deveria ser a de assumir coletivamente a convicção de que podemos traçar um caminho histórico que conduza à justiça para todos os que entregaram suas vidas na luta (Davis, 2019).

De todo modo, o argumento em torno do *dogma do inimaginável*, de que não é possível figurar, criar representações imagéticas da barbárie, ele segue firme – e não anda só. Ao seu lado, quase sempre surge o discurso segundo o qual é difícil imaginar um fato tão terrível como a escravidão, tão fora das possibilidades humanas de testemunho, justamente porque ele é a exceção da exceção.

---

<sup>90</sup> Neste texto, o nome bell hooks é grafado em letras minúsculas, em conformidade com a escolha da pensadora norte-americana Gloria Jean Watkins, que assim se apresenta. Ao recusar a distinção convencional entre nomes próprios e substantivos comuns, hooks sublinha o caráter socialmente construído das identidades. Seu pseudônimo, por sua vez, é uma homenagem ao nome de sua bisavó materna.



<sup>91</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#).

Argumento falho, cínico, capcioso, convenhamos, porquanto mais difícil que o nosso esforço de imaginar foi o esforço de todos e todas que sucumbiram lutando ou que ainda seguem – *apesar de tudo*.

Olhar para as imagens da barbárie, ainda que seja através da *frase-imagem*, não significa fetichizá-las, mas confrontá-las. Não se trata de voyeurismo, mas de justiça da memória. “Não nos protejamos dizendo que de qualquer forma não o podemos imaginar – o que é verdade – já que não poderemos imaginá-lo inteiramente. Mas devemos imaginá-lo, esse imaginável tão pesado” (Didi-Huberman, 2020b, p. 11).

Olhar para o horror em todas suas versões, inclusive as mais perturbadoras, como os sórdidos e infames zoológicos humanos, é reconhecer que houve grito, que houve fuga, que houve luta, que houve invenção. “A colonização é uma engenharia de destruir gente, a descolonização, não somente como conceito, mas enquanto prática social e luta revolucionária, deve ser uma ação inventora de novos seres e de reencantamento do mundo” (Rufino, 2019, recurso eletrônico).

Olhar para aquele período também é celebrar que houve – como ainda há – quem se recusa a ser definido pela dor e, ainda assim, a carrega como cicatriz que brilha, para que jamais se repita.

As imagens da chibata, da corrente, do porão, do pelourinho etc, não são relíquias mortas: são rastros vivos. E ao enfrentá-las com o corpo inteiro, somos tocados por algo maior: um saber encarnado na pele dos que vieram antes.

E olhar a imagem da barbárie é também afirmar o direito à beleza depois do trauma. É ver o menino negro com asa de papelão e saber que ele voa. É olhar o rosto de uma mãe que perdeu o filho e ver nela um universo que ainda resiste. É lembrar que toda imagem pode também ser oferenda.

Mas como imaginar aquilo que resiste à própria imaginação – como dar forma, por exemplo, ao que foi o período da escravidão?

Como alcançar com o pensamento e com o corpo aquilo que os corpos negros viveram sob o açoite, o estupro, o corte, a desumanização sistemática, o exílio forçado, a dor lúgubre que atravessava gerações como herança maldita?

Como imaginar os pés acorrentados, os nomes apagados, os filhos arrancados, os cantos silenciados, as línguas proscritas, as peles marcadas a ferro,

os corpos vendidos como mercadoria, a morte a céu aberto, a vida sem direito ao luto? Como imaginar tudo isso?

A resposta, paradoxalmente, é muito simples: juntando caquinhos. Juntando rastros, refugos, ecos, lacunas – tudo aquilo que não fecha, que sobra, que se instala à margem da Grande História.

É nesses restos e frestas que pulsa uma memória viva, insistente, que desafia o esquecimento e reconfigura o sensível. Não para refazer o passado como ele foi, mas para escutar o que nele ainda ressoa, como sobrevivência.

A história, compreendida assim, revela-se como a história dos vencidos, daqueles que, silenciados em seu tempo, não puderam contá-la. Narrá-la desde o presente, como um Preto Velho, é unir vozes às vozes caladas, muitas vezes de modo definitivo. Imaginar o inimaginável é, portanto, reconstituir a partir dessas imagens periféricas, largas, soltas, por meio de um esforço quase arqueológico.

Porque o projeto contra a maquinaria da desimaginação consiste, em sua base, em não deixar o inimaginável vencer – imaginando-o a todo custo: “isto é inimaginável, logo devo imaginá-lo apesar de tudo” (Didi-Huberman, 2017a, p. 30).

A escravatura e o colonialismo foram pensados com rigor matemático; logo, são pensáveis. O terror pode ser imaginado, uma vez que foi antes concebido por aqueles que o perpetuaram, daí a necessidade de se inventar outras alianças entre palavras e imagens e *permanecer no pensamento difícil* – como dizia Arendt (2009) –, pois é justamente quando o pensamento vacila que se torna necessário insistir, até mesmo para mudar sua direção quando preciso, afinal pensar não é buscar a verdade, mas significados – e “verdade e significado não são a mesma coisa” (Arendt, 2009, p. 30).

Mas se parece tão difícil imaginar as imagens da escravatura e do colonialismo, portanto, se é tão árduo dar-lhes figurabilidade, o jornalismo pode ajudar sobremaneira. Ele não revela tudo, mas, ao lidar com o presente imediato, com o que sangra agora, fricciona camadas de tempo e permite que o passado retorne sob outras formas, fragmentado, diluído, tremido. Ele apresenta o instante e, ao fazê-lo, arrasta consigo ruídos antigos que ainda reverberam, que ainda mordem.

Sua força não está na profundidade analítica, mas na potência de forçar um olhar, de expor uma ferida que muitos tentam cobrir na pressa cotidiana. E se a imagem jornalística às vezes parece repetitiva, desgastada, espetacularizada, ainda

assim pode, sob certos arranjos, abrir fendas no regime do visível – um vacilo no arquivo, uma falha na transmissão, um corpo que insiste em aparecer mesmo quando o discurso tenta apagá-lo.

Neste sentido, gostaria de lembrar brevemente de uma visita, a última que fiz ao Mercado Público de Porto Alegre.

Logo cedo, ele já pulsava, com as portas de ferro se abrindo como pálpebras despertando o mundo.

Numa sinfonia sensorial que não parecia ter início nem fim, era como se estivesse ali desde sempre, como se fosse o próprio ventre da cidade respirando.

Lá dentro, a profusão de cores explodia em cada banca: o vermelho das pimentas penduradas em guirlandas improvisadas, o amarelo translúcido das mangas maduras, o verde molhado das folhas de couve recém-arrancadas, o prata úmido dos peixes ainda reluzentes no gelo picado.

O ar se enchia do perfume agridoce das frutas tropicais, misturado ao cheiro denso do café recém-moído, ao salame curado pendendo em fileiras, aos camarões, às especiarias, aos perfumes dos sabonetes artesanais, ao couro das sandálias feitas à mão... Cada passo era um desvio, um encontro, uma troca.

Ali, como em todos os mercados públicos, circulam todos: o empresário de terno que compra lagosta para o jantar, a mãe de santo que escolhe velas para o despacho, o estudante que devora um pastel fresquinho antes da aula, o casal de turistas que fotografa os vitrais antigos, a senhora de lenço amarrado na cabeça oferecendo cocadas num tabuleiro portátil.

As vozes formam um murmúrio ininterrupto, uma coreografia de ofertas e negociações, de chamadas e sorrisos, de disputas e acordos. Cada banca é uma pequena narrativa, uma encruzilhada de mercadorias e histórias pessoais.

Os corpos se cruzam, os gestos se entrelaçam, os olhares se evitam ou se atraem num jogo incessante.

Há ali algo de profundamente exusíaco, e não apenas porque o Mercado Público de Porto Alegre, como tantos outros mercados populares, é também espaço de culto ao Mestre das Trocas, das comunicações, dos caminhos e das negociações. O mercado é exusíaco porque é movimento, trânsito e multiplicidade, simultaneamente superfície e profundidade, ordem e desordem, fartura e risco.



<sup>92</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#).

Como o Amigo do Sim e do Não, o mercado é um pouco travesso: sempre oferece mais do que parece, escondendo significados sob camadas de banalidade cotidiana, sempre disposto a dobrar a linha reta da previsibilidade.

Pois bem, foi nessa rápida visita que percebi que assim também é o jornalismo. Como o mercado, ele opera, sem nenhum demérito, como disse, na superfície, nesse plano de circulação intensa onde o mundo aparece em suas miudezas, em seus lampejos, em suas manifestações mais díspares e simultâneas.

Nele, as notícias são como mercadorias expostas: frescas, chamativas, disponíveis ao toque e ao olhar pressuroso de quem passa. Manchetes e chamadas competem como os pregões dos vendedores, disputando a atenção do transeunte-leitor-internauta em meio ao ziguezague de informações e afetos.

Há, no jornalismo, em especial no *news*, como no mercado, essa vitalidade de um espaço que não pretende ser definitivo, mas imediato. Ele não mergulha na profundidade dos sistemas: ele atravessa as superfícies do mundo, colhendo fragmentos, registrando o instante antes que se dissolva por completo.

Seu território natural é a contingência, o acontecimento, o agora.

Assim como o *flâneur* se perde pelas alamedas do mercado, o jornalista se move entre as vozes do mundo, recolhendo pedaços daquilo que se dá a ver, mas também daquilo que se esconde covardemente da opinião pública.

Talvez sabedor disso, Benjamin (2007, p. 384) viria a afirmar que “o labirinto é o caminho certo para aquele que sempre chega em tempo à sua meta. Esta meta é, para o *flâneur*, o mercado”. E talvez também por isso Maffesoli (1996, p. 95) tenha sugerido que, seja o flandador indivíduo ou multidão, seus movimentos – do passeio ao trabalho, do tráfego ao consumo, do lazer às tarefas – compõem um caldo de cultura onde tudo pode acontecer.

Tal como o mercado, o jornalismo é ao mesmo tempo mercadoria e experiência, produto e processo, circulação e oferta.

Mas a superfície onde o jornalismo se move não é a negação da profundidade, senão seu *avesso fecundo*.

Ele não cava – desliza. Não fixa – oferta. Não julga (?) – mostra.

Como Exu diante dos caminhos, o jornalismo não escolhe por nós, mas expõe as possibilidades que o mundo oferece, com todos seus riscos e encantamentos, com todas suas ambiguidades e cruzamentos inesperados.

No mercado público, como no jornalismo, a diversidade é regra, não exceção. É ali que as classes sociais se tocam, que as línguas se confundem, que os tempos se sobrepõem. Em sua superfície fervilhante, o jornalismo nos oferece exatamente isso: a colisão dos tempos, das dores, dos júbilos, dos grandes escândalos, dos fracassos e das diminutas epifanias cotidianas.

Ele nos expõe ao movimento incessante da vida, e nessa exposição há sempre o risco, como em Exu, de que o caminho nos escape, de que a verdade se desvie, de que o sentido se desloque.

Por isso não é um defeito, mas uma vocação, o fato de que o jornalismo não se aprofunde o tempo todo, pois ele é o operador do contato imediato com o mundo, do toque breve e transitório que, contudo, nos atravessa. Ele é que faz circular o mundo, como o mercado faz circular mercadorias e afetos.

A superfície jornalística, assim como o piso gasto do mercado, é um terreno de negociações permanentes, de improvisos constantes, de aproximações imperfeitas, mas que, ainda assim, mantêm o mundo em movimento.

E como o compadre bem sabe: é na circulação que reside a vida, é no movimento que vibra o axé.

O jornalismo, como o mercado e como Exu, permanece ali onde a poeira levanta, onde os cheiros se misturam, onde o grito do vendedor atravessa o sussurro dos passantes, onde o acontecimento ainda pulsa quente e inacabado.

Diante disso, se o leitor concordar comigo, talvez devêssemos olhar o jornalismo com a mesma reverência que se dedica ao mercado público: não esperando dele respostas finais, mas a multiplicação incessante das perguntas; não buscando uma essência estável, mas celebrando o fluxo ininterrupto das trocas, das vozes, das imagens e das possibilidades. Pois o jornalismo não precisa mergulhar em profundidades ontológicas nem oferecer sínteses definitivas do real – ele opera na superfície e esta é sua grande potência e fecundidade: ele nos oferece imagens de contato, vestígios do mundo em crise, lampejos da violência estrutural que persiste, do racismo institucional, da desigualdade que herdamos do colonialismo e que seguimos atualizando.

Para fazer uma analogia, a pele é o lugar onde o corpo se dá ao mundo – frágil, porosa, sempre à beira de rasgar-se, mas também superfície que dá unidade ao que somos. Assim também o corpo social: é na sua epiderme, cambiante e

multicolorida, que pulsa a vida coletiva. Essa pele não é estável, cintila no tumulto das ruas, se inflama no mercado, se reinventa nos jogos da moda, se estica nas ironias do vestuário e explode nos gestos que transgridem (Maffesoli, 1996). É aí, na pele social, que o presente se inscreve em luzes, ruídos, fumaças e máscaras.

O jornalismo, como *arte da superfície*, participa dessa vibração efêmera e trágica a um só tempo: registra a cintilação dos acontecimentos, o espetáculo das ruas, o clarão dos escândalos, o eco das celebridades. Ele não busca ultrapassar a pele, mas acompanhar seus tremores, aceitar sua fatalidade e, ao mesmo tempo, revelar a intensidade que arde nesse brilho passageiro.

Por mais calcificada que seja sua lógica explicativa (*o quê?, onde?, como?, quando?, quem? e por quê?*), o jornalismo continua sendo uma das formas mais potentes de mediação do sensível no cotidiano, porque a superfície é uma epifania do social: não o que está por trás ou no fundo, mas o que se mostra, cintila, reluz. No espetáculo, no rumor, no jogo da aparência, encontra-se uma verdade trágica e efêmera, mas nem por isso menos real – um *estar-junto* que se alimenta da comunicação sensível e estética (Maffesoli, 1996).

As imagens que faz circular, por sua vez, são um verdadeiro tesouro, não porque tragam verdades absolutas ou profundidades insondáveis, mas porque condensam o calor do tempo presente, o peso do instante que insiste.

São fragmentos do mundo em estado bruto, cenas e gestos em suspensão, pedaços de real “capturados” antes que “desapareçam” no fluxo, daí que não me parece absurdo afirmar que *o problema não está nas imagens*: está em nós, pois não é que as imagens tenham se tornado pobres: somos nós que as empobrecemos. Somos nós que, no automatismo da rolagem infinita, no torpor da rotina produtivista e no cinismo do consumo, quase sempre as aprisionamos num padrão estético-político já predeterminado, domesticado por modos de vida que obedecem à lógica da aceleração, da captura.

A verdade incômoda é que nós estamos de certo modo condicionados a experimentar menos. Nós quase sempre “não temos tempo” o bastante. Já quase sempre *não temos demora*. Quase sempre consumimos imagens como quem engole sem mastigar: sem reflexão, sem atravessamento, sem susto.

No fundo, talvez o que nos falte não sejam novas imagens, mas *um novo pacto com o olhar* – um acordo silencioso que nos devolva a estranheza diante

daquilo que vemos, que desfaça a anestesia da repetição e nos permita escutar o rumor que cada imagem carrega em seu corpo.

Não se trata de acumular figuras como se fossem mercadorias em prateleiras, mas de reaprender a habitá-las, a deixá-las nos atravessar com seus intervalos, suas lacunas, suas brechas, suas sobrevivências.

O olhar, nesse pacto, já não busca a evidência imediata, mas a tensão que pulsa entre o que se mostra e o que resiste em se mostrar.

Talvez seja nesse espaço de suspensão e vadiagem – onde a imagem não se encerra em sentido e o olhar não se fixa em certeza – que se reinstaure a possibilidade de ver de novo. Esse pacto não é, portanto, um contrato firmado entre iguais, mas uma travessia arriscada, porque implica aceitar a inquietude délfica em vez da segurança da resposta.

Tal como na encruzilhada, onde nenhum caminho é absoluto e todos se cruzam, o olhar deixa de ser instrumento de domínio para tornar-se abertura, exercício de deixar-se afetar.

Mas há também quem as produza, claro. Há mãos, olhos e subjetividades por trás de cada enquadramento. E aqui está outro erro nosso: a arrogância de exigir que todo fotojornalista seja um Sebastião Salgado.

Cá entre nós, quase ninguém pode ser Sebastião Salgado, entre outras coisas porque o tempo não deixa, porque o sistema não permite, porque o salário não paga. Nós, jornalistas e fotojornalistas, estamos soterrados sob *deadlines* implacáveis, sob *briefings* pasteurizados, sob uma pressão produtiva que não dá trégua. E mesmo assim seguimos, com nossas limitações, com as falhas inerentes à condição humana e à natureza complexa do nosso ofício, construindo o arquivo bruto da história contemporânea.

Cada palavra digitada, cada imagem, é um fragmento que se soma a um mosaico maior, um testemunho do que somos, do que vivemos, do que fomos.

E é nesse esforço contínuo e muitas vezes exaustivo que reside a verdadeira potência da nossa missão. Sem essas imagens capturadas “de qualquer jeito”, expostas no balcão, não teríamos sequer o que montar, remontar, reinterpretar, tensionar e dialetizar.

Seria um mercado público vazio, alagado de supostas verdades.



Mercado Público de Porto Alegre<sup>93</sup>

Sem nós – os “superficiais”, os “padronizados”, os “vendidos” – não haveria imagens para acusar, para denunciar, para imaginar, para dialetizar, para lembrar, para esquecer. Porque somos nós que as jogamos no mundo, mesmo que em pedaços, mesmo que inundadas de outras coisas.

Portanto, se há algo a criticar, que seja com honestidade.

Não se trata de poupar o jornalismo, mas de reconhecer que, por mais simples que seja sua lógica, ele ainda é uma das formas mais profícuas de mediação do sensível em nosso cotidiano. É preciso olhar para ele como se olha para uma superfície rachada: cheia de falhas, sim, mas também cheia de brechas, acúmulos, resíduos que só ali, e por ali, podem se deixar ver.

Não se trata de exigir que o jornalismo seja mais filosófico, mais radical, portanto. A superfície em que se inscreve não é menor: ela é um plano de emergência, de contato com o mundo, onde vemos as ruínas se moverem.

---

<sup>93</sup> Disponível em:

<https://revistaouest.com/politica/prefeitura-de-porto-alegre-tem-10-dias-para-apresentar-plano-de-prev-encao-contra-enchentes>.

Neste sentido, a superfície merece ser celebrada como território legítimo de existência, como lugar onde o mundo se mostra em sua espessura própria, múltipla e porosa, afinal ela é onde tudo acontece: os encontros, os choques, os reflexos, as trocas. Ela não é ausência de profundidade, mas outra forma de profundidade – mais móvel, mais fragmentária, menos obediente às hierarquias.

Do ponto de vista filosófico, a superfície desafia o pensamento ocidental que sempre buscou ir “além”, “ao fundo”, “à essência”.

Nietzsche (2019, recurso eletrônico), por exemplo, com seu velho e incansável martelo, já desconfiava dessa pulsão metafísica, o que fica evidenciado em vários pontos de sua obra, mas sobretudo quando sugere que a verdade não passa de “uma multidão móvel de metáforas, metonímias e antropomorfismos” e que talvez o nosso maior erro seja a supervalorização da razão: “se pudéssemos entender a mosca, perceberíamos que ela navega no ar animada por essa mesma paixão e sentindo em si que voar é o centro do mundo.”

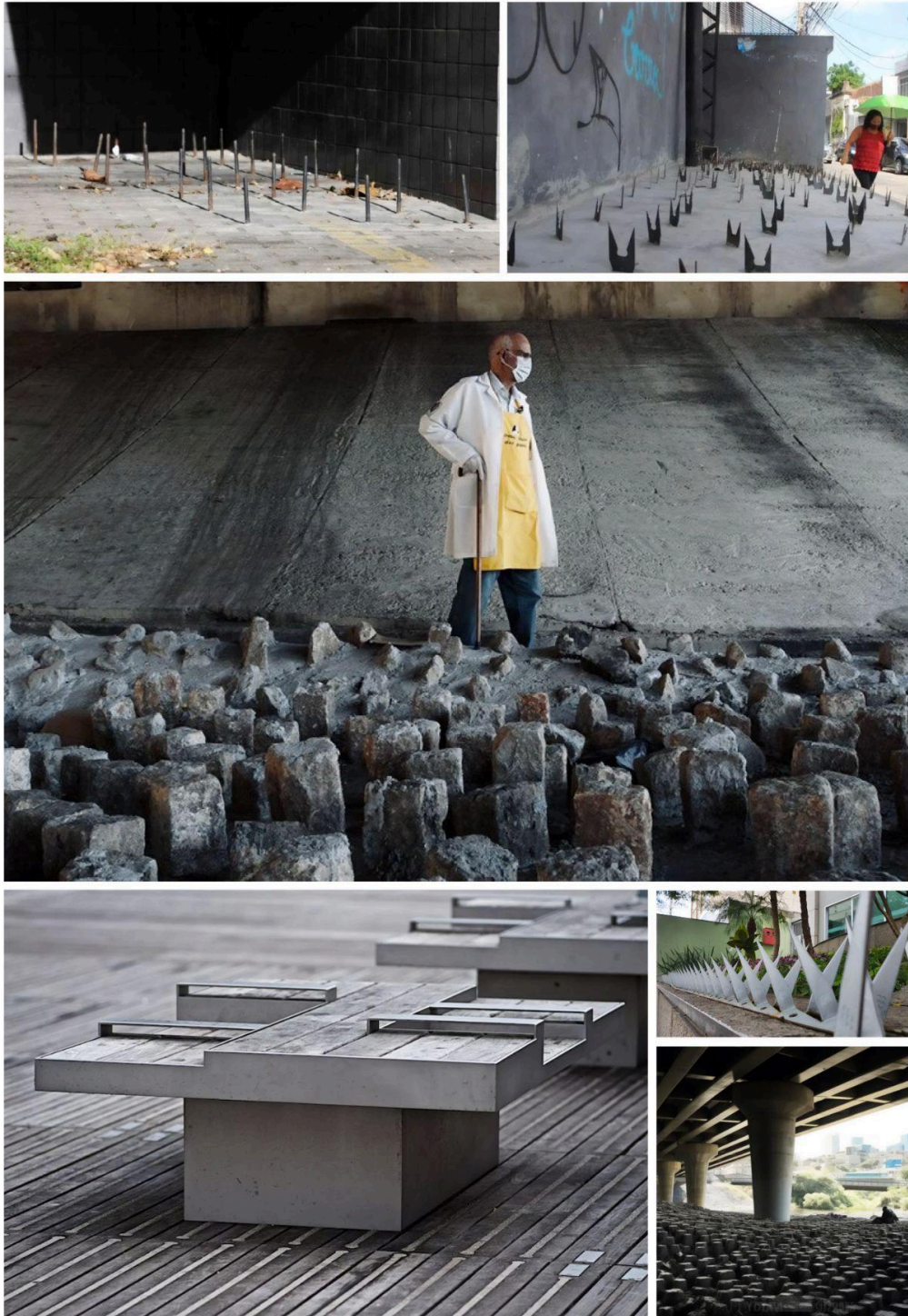
Mais tarde Deleuze (1998) dobra essa aposta quando indica que a superfície não é o contrário da verdade, mas o espaço do acontecimento, onde o sentido não se aprofunda, mas se espalha, se desloca, se dobra, pois o acontecimento se dá na superfície, ela que também é o campo dos gestos, dos modos de andar, vestir, falar, olhar, aquilo que Bourdieu (2011) chamou de *habitus*, aquilo que Erving Goffman (1959) denominou *encenação*.

Assim como a vida social pulsa na superfície dos corpos, nas coreografias do cotidiano, nas marcas visíveis da classe, do gênero, da raça, no mercado público, a superfície social não é só reflexo de estruturas profundas – ela é estrutura em ato, visível, moldável, e muitas vezes mais decisiva que o discurso.

É por isso que Stuart Hall (2002) insistia que a cultura popular, com toda sua superficialidade midiática, não devia ser desprezada: ali também se jogam batalhas políticas e simbólicas fundamentais.

A superfície é onde os signos escorregam, onde a imagem brilha antes de “se apagar”, onde a pele sente antes que o pensamento formule.

E por isso ela também é lugar de *ijá* (da luta), pois é justamente neste plano fugidio, poroso e cintilante que os corpos reivindicam sua presença e seus direitos de existir no sensível partilhado, onde as disputas pelo visível se desenrolam antes mesmo que a racionalidade consiga organizá-las em categorias estabilizadas.



A superfície é, enfim, o terreno onde as forças simbólicas, políticas e afetivas se entrecrocaram, onde o sensível é repartido e reconfigurado. Ali, o conflito não se dá pela busca de verdades últimas, mas pela partilha do que pode ser visto, ouvido e nomeado. É campo de batalhas micropolíticas, de insurgências discretas, de rupturas que desestabilizam a aparente lisura de consensos dominantes.

Como em Exu, que dança nas encruzilhadas, a superfície é sempre tensão e negociação, é abertura contínua ao inesperado, o espaço mesmo onde a luta estético-política se inscreve e se renova.

Não se trata de opor superfície à profundidade, portanto, mas de *recusar a hierarquia que sempre privilegiou o fundo*.

Talvez o que precisemos, hoje, seja justamente aprender a pensar com a superfície, com seus lapsos, seus reflexos, seus fantasmas, suas sobrevivências, suas interferências, suas formas provisórias de sentido.

Benjamin (2007), ao escrever *Passagens*, também andava na superfície do mundo. Ele colecionava anúncios, notícias, fragmentos, selos, restos, não para explicá-los, mas para deixá-los brilhar em sua miudeza.

E o jornalismo, em certa medida, faz algo semelhante: registra o que escapa, dá corpo ao que insiste em ser esquecido, tensiona com seus próprios limites a lógica da evidência. Mesmo quando não quer, o jornalismo é atravessado por fantasmas (e aqui não me refiro às chamadas “viúvas da ditadura” que ainda têm espaço em redações Brasil afora, como Alexandre Garcia, mas às *Nachleben*).

Não se trata de idealizá-lo, no entanto, nem de ignorar sua dependência da velocidade, do espetáculo, da lógica de produção em massa. Mas também não se trata de chutá-lo como “cachorro morto”, como se fosse o “primo pobre” da sociologia e da história, afinal a mais banal e anódina imagem jornalística pode ser uma porta de entrada para uma experiência estética/dialética/exusíaca, desde que saibamos habitá-la com o corpo atravessado.

Ela nos dá algo – às vezes pouco, às vezes nada, é verdade. Mas o pouco que nos dá pode ser suficiente para que sejamos capazes de, ao menos, ver alguma coisa. Porque o pouco que se vê já é o bastante para que o mundo se reorganize, mesmo que por um instante, sob outra luz.

É na superfície que o jornalismo se instala, se movimenta, se arrisca, portanto. Ele não é, e nunca foi, uma arte da profundidade. Seu compromisso não

está em decifrar essências, mas em tatear aparições, registrar o que cintila antes que se “apague”, narrar o mundo enquanto ele ainda está em combustão.

Em suma, o jornalismo é, por excelência, uma prática da superfície – e é isso que o torna tão necessário.

Num tempo que demanda urgência, visibilidade e circulação, o jornalismo é o operador de uma *inteligência do presente*. Ele é a “máquina” que transforma o acontecimento em linguagem, que restitui ao mundo sua aparência para que possamos *vê-lo*, ainda que por frações de segundo. Ele não nos oferece abismos, mas mapas momentâneos, provisórios. Ele não soterra o real em tratados, mas o expõe, às vezes de forma brusca, às vezes de modo esquemático e errático, mas ainda assim o expõe, como acontece no mercado público.

Efetivamente, a crítica que exige do jornalismo mais profundidade quase sempre incorre numa idealização equivocada da profundidade como lugar exclusivo da verdade. Que fundo é esse? Quem o define? Que régua o mede?

O que há de mais pulsante no mundo não está necessariamente no que é profundo, e sim no que reluz na superfície, no que escapa, no que reverbera, no que se mostra para logo desaparecer.

Com seus padrões muitas vezes repetitivos, sua lógica acelerada, sua estrutura, o jornalismo opera nesse território oscilante e, por isso mesmo, fértil. Ele é, ao mesmo tempo, reflexo e criação da superfície social. Reage ao que acontece, mas também modela o que será percebido como acontecimento.

A importância da fotografia não reside, portanto, apenas no facto de ela ser uma criação, mas sobretudo no facto de ela ser um dos meios mais eficazes de conformar as nossas ideias e de influenciar o nosso comportamento (Freund, 1995, p. 20).

E isso não é pouco nem trivial. Porque é na escolha do que mostrar, do que nomear, do que silenciar ou destacar, que o jornalismo participa da produção do sensível, dessa partilha que define o que e quem pode ou não ser visto, ouvido, sentido, pensado. Mesmo em sua forma mais banalizada, há sempre a chance de que algo se insinue, que um olhar se desvie, que um detalhe resista ao enquadramento. É por essas fendas que a potência da imagem pode brotar.

[...] a magia do detalhe, do fútil, pode ser um meio de ultrapassar as contradições características do mundo moderno. É, aliás, instrutivo observar que essa perspectiva acentua o aspecto multiforme da experiência estética,

seu lado caleidoscópico, sua eficácia criativa. Ficando entendido que a estética não pode mais ser considerada como algo autônomo, separado da vida, mas, muito pelo contrário, que ela é a própria vida, é apenas um outro modo de dizer "a aura" que engloba, que serve de matriz à vida social (Maffesoli, 1996, p. 111).

Por isso acredito que *olhar para o jornalismo com menos ressentimento é uma tarefa ética e política da atualidade*.

Não se trata de ignorar suas falhas, seus enquadramentos muitas vezes desumanizantes, cínicos, estigmatizantes, repito, mas de compreender sua condição de superfície. Se “caricaturizar o ser humano, não perceber a complexidade dos fenômenos e não reconhecer e não se comunicar com o Outro [...] são maneiras de não colocar o ser humano como ponto de partida e de chegada na narrativa jornalística” (Ijuim, 2021, p. 242), é papel sim do jornalismo ser menos desumanizante. Isso é inquestionável.

É que muito embora devamos reconhecer a potência e a pertinência do chamado “jornalismo de subjetividade”, “[...] um instrumento que subverte critérios da noticiabilidade, amplia espaço para novas (ou sufocadas) representações e que pode se assumir ativista sem que haja uma recusa da apuração profunda e da checagem de dados” (Moraes, 2019), ele continuará, irremediavelmente, a ser uma *máquina explicativa simples*, lembrando que toda simplicidade carrega em si alguma força – neste caso, a força de colocar o mundo em circulação, de fazê-lo aparecer, de torná-lo disponível à escuta e ao olhar.

O jornalismo participa da superfície do mundo como quem o mantém vivo, mesmo que aos trancos, mesmo que em ruínas, mesmo que ainda refém dos chamados *valores-notícia*, que muitas vezes engessam a atividade na medida em que reiteram paradigmas históricos que forjaram sua trajetória ao longo do tempo (Galtung; Ruge, 1965), como a herança positivista, que se impregnou como carrapato nas discussões epistemológicas da área (Medina, 2008).

No entanto, podemos pensar o jornalismo não como guardião de essências profundas ou de teorias elevadas, mas como a respiração mesma da superfície – lugar onde a vida se mostra em sua banalidade inquieta.

Ele se tece da espuma das conversas miúdas, das falas que deslizam sem destino aparente, do rumor sobre o tempo, da febre do futebol, da intriga das celebridades, dos acidentes triviais que nos reúnem em torno de um café ou na fila

de espera. É linguagem que se mistura ao gesto, ao modo de vestir, ao riso distraído que reconhece no outro um pertencimento.

Nesse território da comunicação, nada é insignificante: os rituais não ditos, as coreografias do cotidiano, o vaivém de notícias ligeiras e escândalos passageiros compõem a textura mesma do laço social (Maffesoli, 1996).

Deste modo, se a filosofia, enquanto “microscópio do pensamento” (Hugo, 2020), busca a profundidade, o jornalismo arrisca-se no relâmpago da superfície, onde a existência se mostra em fragmentos, e é justamente aí, nesse entrechoque de ninharias, nesse “mundo cão” que também é o nosso mundo, que se funda sua arte – *a arte de um presente em permanente transformação*.

Talvez por isso a imagem jornalística seja uma das vias mais intensas, e mais urgentes, de esboçar memória do que não se quer lembrado.

Ela nos oferece lampejos – não respostas –, restos visuais que, como as imagens da dor colonial, não se deixam fixar, mas seguem voltando, exigindo que olhemos de novo e de novo.

Seja como for, a maneira com que se olha, com que se descreve, com que se compreende uma imagem, é um gesto político, de imaginação política, daí a importância de considerarmos sua dimensão fenomenológica, as condições de seu aparecimento, mas também de não negligenciarmos a *ética do olhar* de que falei há pouco, pois é ela que está por trás de toda essa discussão.

Diante desses desvios, nos tornamos receptivos ao que antes nos escapava: aspectos da vida, da história, de outros corpos como os nossos.

Assim, passamos a desejar conhecer e acompanhar essa história (Didi-Huberman, 2016a), e nosso objeto deixa de ser apenas a fotografia premiada para ser a vida nela implicada.

Neste sentido, quando fazemos o *ebó ao tempo*, tal comprometimento com a história das imagens (e das pessoas retratadas) se torna irretorquível, compulsório, impossível de nos livrarmos, justamente porque há uma perturbação da nossa capacidade de *simplesmente vê-las*.

Isso ocorre porque o que tenho chamado de *ebó ao tempo* também pode ser compreendido, em alguma medida, enquanto movimento de *consideração* – não piedade, mas atenção e cuidado (Macé, 2018), bem como um princípio tecnológico,

uma vez que é a partir dele que se estabelecem as comunicações, trocas e invenções de possibilidades (Rufino, 2019).

*Considerar* é o oposto de *siderar*: é atravessar o choque sem negá-lo, transformar a paralisia em matéria de encontro. É uma vizinhança tensa: o olhar que é ponte frágil, que não une, mas aproxima. Virtude de poeta: percepção que se converte em cuidado, olhar que se oferece como respeito e responsabilidade.

É como caminhar até a beira de um precipício coberto por neblina: o corpo sente o frio que sobe do abismo, a vertigem o chama, e ainda assim os pés avançam passo a passo, não para saltar, mas para enxergar melhor o outro lado.

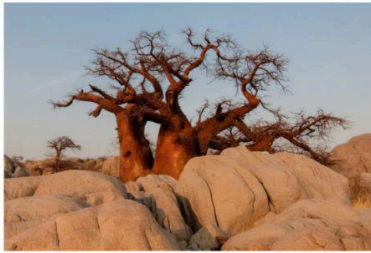
Entre a borda e o vazio, há um ar tenso, carregado, cheio de hesitação e desejo, onde o olhar se estende como uma ponte extremamente frágil – uma ponte que não une, mas aproxima. Porque não somos pareceristas *ad hoc*, porque a imagem, como Exu, força dinâmica que move a tudo e a todos, jamais está em repouso. Ela escapa, se bifurca e se apresenta diferente a cada nova relação, a cada nova “encarnação”. As imagens da escravidão e do período colonial, por exemplo, não são visões, mas retornos.

Não voltam para que as vejamos, mas para que saibamos que nunca se foram. Não são “história”, mas presença dissonante – sem alívio, como fumaça que se insinua pelas frestas, no cansaço dos ombros, no enjoo que nasce sem motivo, no sono interrompido por gestos que jamais foram nossos, mas que agora nos habitam. Elas chegam não como uma explosão ou uma epifania, mas como um deslocamento contínuo, uma dobra silenciosa no tempo, um estremecimento que se infiltra sem pedir licença e que, de repente, nos toma por inteiro.

E elas muitas vezes assustam, não porque gritam, mas porque balbuciam algo que não conseguimos compreender, algo que ultrapassa os *pixels* e que nos envolve no que há de mais incômodo, de mais irreconciliável.

Neste caso, nem é seu “conteúdo” que perturba, mas a forma como ele se mantém ali, vivo, mesmo quando tudo já passou, como se houvesse uma espécie de insistência do passado no presente, como se olhar essas imagens da barbárie colonialista não fosse apenas um ato de memória, mas um acontecimento do agora que nos compromete, convoca e desestabiliza.

E elas não cessam de pedir alguma coisa, de implorar alguma coisa, ainda que não digam o quê, ainda que saibamos que não há resposta suficiente...

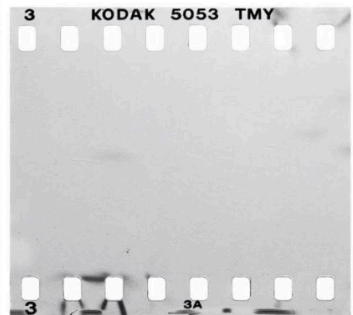


426 *of Vida*

A vida é lentamente  
 das que dela tirou proveito.  
 Tu não hávires somente  
 do riso e meu sonho desfeito  
 sem a banalidade...  
 sonhar com a felicidade?

No auge dos sofrimentos  
 que não valdiz a sua sorte  
 E todos nós, temos momentos -  
 Que desgramos a morte  
 Bem se que sabe farei.  
 A viagem da eternidade.  
 Recordações levarei.  
 Não sei, se deixo saudades.

Não tenho mãe para chorar  
 a perda do filho a ado  
 deu, mas aze sem lar  
 Um infante, estilado.  
 Vivo ao léu, sem ter abrigo.  
 somente Deus, é o meu amigo.



95 Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#).

Nesses instantes, compreendemos que não há saída, não há promessa de alívio. O horror está aqui, diante de nós, nu, sem metáforas que o suavizem. E é nesse ponto que entendemos que não estamos apenas diante de imagens, mas dentro delas. O que pulsa nelas se infiltra em nós, fragmentado, quase como um trauma: lampejos que não podemos coser, que resistem ao apaziguamento.

Cada detalhe oferece um espasmo de horror: o cheiro da ferrugem, a umidade dos porões que apodrecem vidas, a marca da chibata que se prolonga para além do corpo castigado, espalhando-se como cicatriz no tempo.

Muitas vezes, como experiência, é o murmúrio de corpos amontoados, esmagados uns contra os outros, respirando o mesmo ar rarefeito que mata lentamente. Em outras, é o mar que ruga ao fundo como túmulo aberto, carregando ossos dissolvidos em sal.

E há ainda os olhares que atravessaram o Atlântico acorrentados que nos encaram, vazios – um vazio que fere mais do que seria a própria presença.

É um chamado impossível de ignorar, como se cada rosto esvaecido se alojasse sob nossas peles, porque o peso dessas histórias escorre até hoje, porque a violência colonial não é lembrança, é engrenagem ainda ativa, é chicote estalado em cada desigualdade, em cada corpo atravessado por câmeras que esquadrinham sujeitos pretos em lojas, restaurantes e mercados, em cada silêncio imposto pela suspeita (Bernardo, 2007).

Então o que se mostra diante de nós não é memória distante, mas continuidade implacável: o terror se repete, se desloca, troca de máscaras, mas jamais se deixa derrotar, por isso a imagem, nessas horas, cheira a pura violência, fratura no tempo, insistindo em reaparecer e em corroer qualquer desejo de leveza.

E é nesse momento que compreendemos que resta apenas o horror, nu, sem metáforas que o suavizem, sem futuro que o resgate, sem perdão que o apague. Ele está aqui, diante de nós, e continua a estar, como presença que nenhuma narrativa pode conter.

Assim, aos poucos, vamos nos dando conta de que o que ali pulsa já não pode ser separado daquilo que somos, da maneira como tocamos o mundo, de como nos deixamos tocar por ele.

E é aí que tudo se torna mais difícil, pois a imagem, como o trauma, não se organiza segundo uma lógica narrativa ou linear: ela aparece em fragmentos, em cortes, em lampejos que não podemos cerzir, que não cedem ao apaziguamento.

Nesse ponto se deixam entrever, mais uma vez, as *Imagens Òkòtó* – conchas móveis que não se oferecem como totalidade, mas como espirais sempre em curso, que obrigam o olhar a girar, recuar e retornar.

Trata-se de um território da impermanência, chão instável que nunca se fecha em destino único. Ali se volta sempre que uma rota se desfaz ou se interrompe, pois nela reside o ponto em que todo fim pode ser dobrado em novas e sempre novas reaberturas.

Entrar numa dessas imagens é como penetrar na concha do caracol: um espaço íntimo e estrangeiro a um só passo, onde nada se dispõe em ordem reta, mas em curvas que nos fazem perder a orientação.

As *Imagens Òkòtó* não entregam sentido pronto, antes o arrastam em seu movimento circular, como restos e rastros que nunca se deixam fechar.

São, portanto, moradas precárias, *quase-casas* que se carregam consigo e nos carregam também, lembrando-nos de que *habitar uma imagem não é repousar nela, mas acompanhar a sua espiral* – sobretudo quando essa espiral se confunde com o próprio tremor da memória e do corpo.

Aproximar-se delas é como caminhar num redemoinho: cada passo parece levar de volta ao ponto de partida, mas esse retorno já não é o mesmo, pois a curva nos arrasta mais fundo, e o fundo se revela abismo íntimo.

O que existe é apenas o movimento, esse girar incessante que nos envolve e nos arrasta. E é aí que compreendemos que habitar uma imagem é ser tomado por esse movimento, é aprender a viver no torvelinho que não cessa, como quem aceita o convite de um caracol cósmico que caminha dentro de sua concha infinita, pois as *Imagens Òkòtó* não são figuras fixas, mas tons de uma melodia visual que se abre e se fecha em intervalos, sempre prestes a retornar em outro registro.

Cada fragmento, cada lampejo, cada sombra é um som na escala infinita da memória, que nunca se deixa concluir. Habitar uma dessas imagens é ouvir o rumor de uma oitava que se aproxima do fim, apenas para nos lançar de novo ao início, onde tudo recomeça, diferente e igual a um só tempo: *dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó, dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó, dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó...*

Cada caracol, cada *Òkòtó*, traz consigo o eco de oitavas que jamais cessam.

E se não saímos ilesos desses movimentos, voltando ao caso da travessia forçada transatlântica, talvez seja porque o que se apresenta não é apenas o horror do passado, mas a sua permanência, a sua repetição sob outras formas, o seu retorno por vias que o tempo não apaga.

É nesse ponto incômodo e quase sem linguagem que começamos a suspeitar que diante (ou dentro) dessas imagens não somos nada além de corpos implicados, corpos atravessados que *precisam inventar* maneiras de suportar e, quem sabe, de responder alguma coisa, qualquer coisa.

Porque há imagens que não se deixam traduzir, nem explicar, nem redimir. Há imagens que nos fazem cair de boca, não para que toquemos o fundo, mas para que nunca mais ignoremos que o chão sobre o qual pisamos ainda guarda, em silêncio, o peso da história.

Por outro lado, é por isso que elas não podem ser esgotadas: porque carregam uma abertura contínua, um convite permanente a rever, a sentir de novo, a enxergar o que antes estava oculto, com o conseqüente e muitas vezes ansiado “reflorestamento do imaginário” (Krenak, 2022).

Assim, se a política de Exu se inscreve na vibração que nos convoca a escutar o inaudito, a imaginar o que ainda não tem nome, a dançar com o invisível sem querer decifrá-lo por completo, a “considerar”, é porque seu princípio é o da *repetição que nunca se repete da mesma forma*, do movimento que reinaugura o caminho a cada passo, da imagem que se transforma no olhar de quem ousa ver.

Ele nunca nos oferece repouso: dança sobre os escombros das certezas e acende, com ponta de cigarro e riso torto, a fogueira da reinvenção.

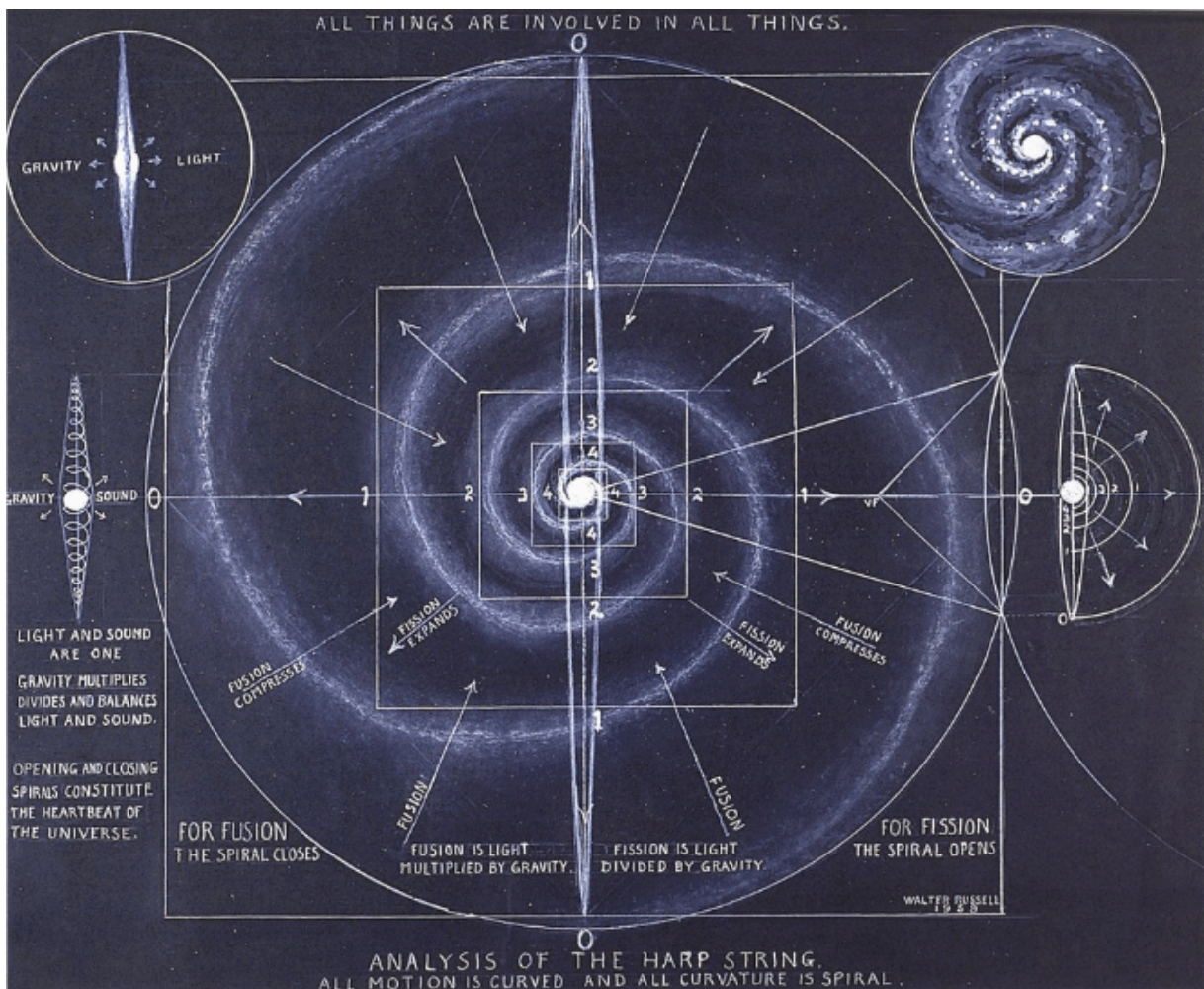
O *ebó ao tempo* se mostra, assim, paradoxalmente, mais do que um mero oferecimento: trata-se de um trabalho sobre as camadas da história, um ritual, um arranjo paciente e demorado de fragmentos que nos chegam, tal como quem organiza um altar tecido de restos e rastros.

Mas demorar-se é, sobretudo, como um corpo que não responde ao chamado, uma vírgula mal colocada na cadência dos dias úteis.

É o tempo suspenso de quem não maratona na velocidade 2.5, é o arranhão que não se corrige, a pausa que insiste em durar além do previsto, pois demorar-se

é desobedecer ao ritmo produtivo que exige respostas prontas e previsibilidade, é fazer do atraso um ato de resistência e da lentidão um modo de escuta e arte.

É como se o corpo, ao negar-se a seguir, dissesse: “não agora” – não como quem nega o mundo, não como fazem aqueles que o detratam, mas como quem deseja senti-lo com outra pele, com outra língua.



All motion is curved and all curvature is spiral<sup>96</sup>

E nessa demora, algo se torce. O que era urgência vira murmúrio, o que era meta vira desvio, o que era tempo útil se converte em intervalo pulsante.

<sup>96</sup> Disponível em:

[https://www.reddit.com/r/walterrussell/comments/qab099/all\\_motion\\_is\\_curved\\_and\\_all\\_curvature\\_is\\_spiral](https://www.reddit.com/r/walterrussell/comments/qab099/all_motion_is_curved_and_all_curvature_is_spiral).

E neste gesto ecoa Exu, porque ali ele talvez apenas espere, posto que sabe que é nesse entre, nesse passo não dado, que se desenha o terreno da invenção. É a vadiagem que irrompe como ciência própria – vagar sem culpa, a ginga dos malandros que sabem que andar rápido demais é deixar-se cair na armadilha meticulosamente montada pelo senhor, que sabem que é no contracanto da pressa que a vida se oferece como liberdade poética.

Vadiar, então, é abrir-se ao jogo da esquina, ao riso que despista, à pausa que desnorteia o relógio, porque o malandro não corre, ele ronda; não se fixa, encena; não se apressa, se atrasa de propósito para que o espaço se revele de outro modo, para que a vida não se confunda com expediente, o que historicamente tem sido considerado ameaçador por parte das autoridades<sup>97</sup>, senão lembremos que “a vadiagem é menos um facto criminoso em si mesmo do que um modo de existência social perigoso que o legislador quis reprimir” (Soares, 1910, p. 797).

Essa vadiagem exusíaca, no entanto, não se confunde com preguiça. Ela é astúcia, um método do corpo que aprende no imprevisto, que arranca saber do tropeço, que faz do erro uma lição de estilo, afinal “a demora não é apenas uma pausa no tempo, mas uma *afirmação* da nossa humanidade e uma resistência contra a tirania da urgência e da eficiência a todo o custo” (Costa, 2024, grifo nosso).

Em *A Evolução Criadora*, por exemplo, Henri Bergson (2010) sublinha a centralidade da duração e da intuição na experiência humana. O tempo, em sua visão, não se reduz a uma sequência de instantes separados, mas configura-se como fluxo contínuo, como corrente que nunca se interrompe.

A verdadeira experiência do tempo é, assim, *qualitativa*, contínua, ligada à consciência e à vida interior, e é por meio da intuição, entre outros caminhos, que isso pode ser apreendido, daí que demorar-se não significa perder tempo, mas sintonizar-se com o movimento vital, abrindo espaço para habitar plenamente o presente em vez de viver apenas na pressa do que virá.

Martin Heidegger (2009) também refletiu sobre a demora em *Ser e Tempo*, ao investigar a condição do ser em relação ao tempo. A autenticidade da existência brota, assim, da capacidade de suspender o ritmo automático da vida e voltar-se

---

<sup>97</sup> A tipificação da vadiagem como crime revela de forma clara esse movimento, ancorado no ideal disciplinador formulado por teóricos europeus e na construção de figuras sociais consideradas perigosas, sobre as quais recaíam os mecanismos de normalização ou, em último caso, de exclusão (Garcia, 2014).

para si mesmo, numa escuta do próprio ser. Nesse horizonte, a demora torna-se resistência frente ao utilitarismo cotidiano, permitindo uma relação mais profunda tanto com a própria existência quanto com o mundo que nos envolve e do qual também fazemos parte.

Demorar-se, então, não é cair fora do tempo, mas habitar um outro, subterrâneo, ritmado por hesitações, suspiros, por aquilo que não cabe no roteiro. É o instante em que o ponto final vira abismo. É um tempo que se arrasta, inoperante, às vezes sujo, como o cigarro que queima até o filtro, como o café que esfria sem ser bebido ou como a luz muda na parede que ninguém nota.

Por isso mesmo demorar-se é não cumprir. É estar aquém. É o olhar que estaciona na carambola como se ali houvesse fruta, quando não há. É quando o mundo espera um passo enquanto você coça o queixo. É o intervalo que não vira ponte, só intervalo mesmo. As coisas continuam, o trânsito, os boletos, as sentenças, os prazos, mas algo permanece. Não por escolha, mas por uma espécie de pacto com o inútil apriorístico de toda imagem que não quer ser dissecada. É que a demora não promete. Talvez ela esconda. Talvez ela seja só o que sobra depois que tudo o mais já foi visto. E talvez seja aí que alguma coisa – não a verdade, não o sentido, mas algo – se insinue, muitas vezes sem nome, sem uso, sem projeto.

Nesse terreno onde o tempo não cumpre o prometido, onde tudo se suspende antes de ser, a demora é o próprio enrosco do mundo.

Nada avança. Nada conclui. E isso não significa que algo esteja sendo gestado: talvez apenas se apodreça lentamente, como fruta esquecida na mochila.

Veja as nuvens. Cinzentas, inchadas, pesadas de si mesmas. Parecem anunciar o dilúvio, e não vêm. Ficam pairando, cheias de quase, cheias de *ainda não*. Depois, como quem muda de ideia, se dissipam, deixando apenas a sensação de que algo não aconteceu. E o mundo segue, talvez mais abafado...

Nem promessa, nem vitória, nem lição. Apenas espessura, mancha, como a terra molhada pela chuva que não chegou.

Assim, falar da imagem como passante e, ao mesmo tempo, sinalizar para a importância de se fazer um *ebó ao tempo*, não implica, necessariamente, em contradição. Ao contrário, significa não fixá-la, mas acolher a pequena suspensão onde ela insiste em ser mais que objeto e menos que conceito, oferecendo-se como presença que já é a passagem de uma experiência.

Isso a torna habitável, pois o gesto é mínimo e cotidiano, feito de demora e atenção, de um olhar que escuta e de um *corpo-terreiro* que vibra ao toque, porque é nesse cultivo que o que parecia banalidade adensa suas camadas.

O *ebó*, assim, não pretende deter o fluxo – apenas lhe dá passagem, lapidando o instante para que ele possa passar sem se perder de todo.

Por outro lado, a experiência da imagem abriga necessariamente um núcleo de contradição e ambiguidade, pois o aparecer já implica um desaparecer, o dar-se é sempre também esconder-se, e ver é simultaneamente ganhar e perder.

Quando falamos sobre imagens – qualquer imagem –, nossa linguagem herda essa turbulência, por isso oscilamos entre descrição e invocação, entre análise e rito, entre conceito e figuração.

O pensamento, quando se aproxima desse jogo, precisa aceitar o inacabado e a hesitação como forma, porque a própria imagem trabalha por lampejos, por montagens e intervalos, e *qualquer fala que pretenda dizê-la sem ambivalência a trairá no nascedouro*.

Assim, repito, as duas coisas – tratar a imagem como passante, borboleta errante, e oferecer um *ebó ao tempo* – não se contradizem. Por incrível que pareça, pertencem ao mesmo *ethos* de atenção: reconhecem que o sentido não se firma por captura, mas por cultivo, que a clareza não nasce do extermínio das sombras, mas do manejo delicado de suas gradações, que a contradição não é obstáculo, é via.

Cultivar a passagem e sustentar a ambiguidade – ética, estética, política, exusíaca – é aceitar que o mundo se dá no intervalo, e que é ali, justamente ali, que o pensamento encontra outro lugar, outro tempo, outras paisagens e vínculos.

Mas é preciso sublinhar novamente: quando falo sobre *ebó ao tempo*, não se trata de um preceito compulsório, de uma regra a ser seguida como mandamento, e sim de um convite. Um convite à *vadiagem*, ao exercício de demora que permite que o olhar seja contaminado de poesia, em que a precipitação cede lugar à lentidão de um tempo outro.

Não se trata de ficarmos imóveis, ruminando imagens como vacas no pasto. Não. O que se propõe, antes, é uma disponibilidade menos voraz, um olhar que se permita vagar, “ocupar” as imagens sem falseá-las com interpretações apressadas, sem se perder na ânsia de compreender a delicadeza de seu enigma.

Não se trata de afirmar, como em Descartes (2005, p. 41), que “as maiores almas são capazes dos maiores vícios, tanto quanto das maiores virtudes, e os que só andam muito lentamente podem avançar muito mais se seguirem sempre o caminho reto, do que aqueles que correm e dele se distanciam”.

Trata-se, antes, de resistir à pressa que falseia, de aproximar-se das imagens “com dedos e olhos delicados”, como sugeria Nietzsche (2004), de empenhar-se em não aprisioná-las numa camisa de força interpretativa colonial que as converta em dado puro, reduzindo-as a uma exposição doutrinária.

Se a imagem, como a escrita (Mathet, 2003), carrega em si uma sombra que não se deixa iluminar, um resto de real que resiste a qualquer captura, nenhum código é capaz de esgotar esse enigma, nenhum método de decifração o reduz.

Aceitar isso também é admitir que o sujeito já não reina como centro soberano do conhecimento, pois é a própria imagem, como o texto, que se ergue como instância, pulsando como corpo vivo, enunciando por si mesma aquilo que não se entrega de todo ao olhar ou ao entendimento.

Pensar de outro modo seria resvalar no dogmatismo colonial, cair na mesma lógica dualista que venho denunciando até aqui.

O que proponho é o contrário: cultivar a paciência e a sutileza que mantêm a imagem viva em sua ambiguidade, como forma de conhecimento que não busca a completude nem a fixação, mas que se reconhece em seu inacabamento, e que por isso mesmo se mantêm vivo, em movimento, como o sopro que não cessa, como o tempo que não se deixa aprisionar.

É nessa ambiguidade que reside sua potência, e é dela que nasce a possibilidade de que o olhar não apenas veja, mas seja atravessado por Exu.

Além disso, *considerar* imagens e os sujeitos nelas implicados é aceitar o risco da transformação à beira do abismo, porque o sujeito exusíaco, atento aos sintomas, não deseja espelhar-se no olhar que o feriu, mas rasgar o espelho, cuspir a moldura, e inventar outra pupila para o mundo.

Não quer ser nomeado pelo alfabeto do algoz, nem selado com a gramática da servidão – quer narrar com os pés descalços, com os dentes cortando a carne do tempo, com a língua que se estatela para nascer outra.

É por isso que esse fazer não cabe na cátedra, na ata notarial da norma. Ele treme, vaza e samba feito palavra bêbada de tambor, porque há, sim, na estética

exusíaca, algo que não enfeita, mas finca; que não é ornamento, mas lâmina, terra molhada, silêncio prenhe de memória.

E também é por isso que essa estética não pede autorização. Ela brota de um saber que se encarna, um saber que se serve quente, com muita farofa e dendê, as comidas preferidas de Exu, aquele que gira, desvia e torce o tempo em espiral, rindo da linearidade com que tentamos organizar o mundo.

Como o demônio do “eterno retorno” de Nietzsche (2001), a *Imagem Òkòtó* também parece nos confrontar com a pergunta mais vertiginosa: “Você viveria esta mesma vida, uma e outra vez, infinitamente, exatamente como ela foi?”

Mas ela, assim como Zarathustra (2011) o fez, caçoa da ideia do “exatamente”, pois mesmo na repetição há sempre um corte, um imprevisto, um desvio. O retorno é eterno, sim – mas jamais é o mesmo, pois ele é menos um fardo que uma dança: gira-se sobre si, reencontra-se a si mesmo em outros corpos, sob outras luzes, com outros nomes.

Quer dizer, sempre que ele retorna (o *mesmo* do *eterno retorno* nietzschiano), ele retorna de modo diferente, um pouco diferente, em algum pedaço diferente, afinal “não é o ser que retorna, mas o próprio retornar constitui o ser enquanto se afirma do devir e do que passa. Não é o uno que retorna, mas o próprio retornar é o uno que se afirma do diverso ou do múltiplo” (Deleuze, 1976, p. 75).

Como num toque de *rum*<sup>98</sup> que ressoa no peito, o som se repete, mas nunca igual. Cada batida é única porque ressoa num corpo que já foi atravessado por outras batidas. *O couro vibra, mas é a memória que gira.*

É o corpo, já atravessado por mil tambores, que reconhece no compasso a surpresa e no retorno a diferença, como espirais que descem, sobem e atravessam. O retorno, portanto, nunca é regressão, mas abertura. Não voltamos ao ponto de partida: retornamos ao ponto onde algo pulsa novamente, com nova potência.

Do mesmo modo, se Nietzsche dizia que o eterno retorno é o teste supremo da afirmação da vida, o Mestre dos Caminhos nos mostra que afirmar a vida é aceitar o desequilíbrio, o deslize, o risível e o sagrado no mesmo passo.

É que ele se entrega e convida a uma dança intrincada e multifacetada, onde cada volteio, cada espiral, revela um universo singular, uma nova visada.

---

<sup>98</sup> O maior atabaque, responsável pelos toques mais graves e pelas variações principais do ritmo dos pontos de macumba.

Cada retorno ao ponto de partida é uma oportunidade renovada, um convite para contemplar e reconhecer a si mesmo sob uma luz distinta, um ângulo inexplorado. Essa dança, portanto, se manifesta como uma *jornada psíquica*, um mergulho no desconhecido onde a transformação e a revelação são constantes, *apesar e por causa* da escuridão. Nada permanece, e ainda assim tudo retorna.

Diante disso, se antes lidávamos com imagens enquanto objetos bidimensionais e fixos que analisaríamos, agora falamos da esfera do *acontecimento*. E por “acontecimento”, aqui, quero me referir àquilo que “[...] num lance, intervém no fluxo jamais estável dos eventos, alterando o seu curso”, mas também a “uma ocasião de experiência, confronto entre sujeito e mundo, nas vicissitudes da história” (Vogel, 2013, p. 71-72), uma irrupção que rasga a linearidade, uma dobra na narrativa onde algo se impõe, desloca, inaugura.

As imagens podem parar de acontecer, porém, bem como, de repente, acontecer novamente, daí que também há uma dimensão da velocidade aqui, do instante, do “quando”, aspectos estes que não estavam presentes em tipos de leituras mais tradicionais, digamos assim, como a iconologia, que fez todo um esforço ao longo do tempo para apagar os dados psíquicos e o inconsciente das imagens, em especial a partir de Erwin Panofsky, movimento este que de certo modo incentivou o embotamento da própria experiência com imagens.

Porque a iconologia – essa senhora respeitável que, vestida de toga, acreditou por séculos ser capaz de decifrar as imagens com a mesma circunspecção com que se traduz um decreto imperial ou se disseca um cadáver – despachou para bem longe qualquer intromissão da ambiguidade, de certo modo “vacinando” o olhar contra o risco do desvio e do imaginário, esse imaginário que desafia a nitidez do real e atravessa o corpo como um vendaval.

De lupa na mão, testa franzida e coração hermético, no entanto, a honorável Senhora Iconografia, com orgulho procústeo<sup>99</sup>, ainda se pergunta se aquilo na pintura é um peixe ou um símbolo da Ressurreição, ignorando solenemente que talvez o peixe esteja ali não para ser decifrado, mas para escapar como jundiá ensaboado dos dedos gélidos da análise.

---

<sup>99</sup> “Procústeo” vem do mito grego de Procusto (ou Damastes), um salteador que tinha uma cama de ferro para suas vítimas: se o viajante fosse maior que a cama, ele serrava os pés ou a cabeça; se fosse menor, esticava o corpo até caber. Era a “hospitalidade da violência”, sempre ao preço da mutilação.



<sup>100</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#).

Ao esquadrihar um quadro qualquer como quem percorre um campo minado – sem saber que pisa sobre sementes –, acredita que encontrará a verdade última da imagem no rodapé, talvez numa inscrição em latim mal traduzida ou no caprichoso alinhamento entre a túnica azul e a posição de um dedo indicador.

Sua febre de decifração, sua fome de sentido, como se tudo o que existe devesse confessar algo, como se o mundo inteiro fosse um arabesco à espera de tradução, quer fazer crer que há sempre um fundo a ser revelado, uma verdade por trás do gesto, um código por trás do canto, uma luz que “precisa” vencer as sombras, como no velho mito da caverna.

Sob seu crivo, as coisas não podem apenas vibrar: devem falar, explicar, justificar sua presença. Assim, a obra de arte é tomada como vestígio a ser raspado, camada por camada, como um palimpsesto sedento de crítica.

O que se encontra em causa na ênfase excessiva dada à ideia de conteúdo é o projeto perene e nunca consumado da interpretação. E, por outro lado, é esse hábito de abordar as obras de arte de modo a interpretá-las que sustenta a ilusão de existir, de facto, o conteúdo de uma obra de arte (Sontag, 2022, p. 17-18).

Se surge uma maçã mordida, é “pecado original”. Se há uma ampulheta, trata-se do “tempo que escorre”. Se um livro está aberto, é “conhecimento”; fechado, talvez “ignorância”. Uma vela acesa é “vida”; apagada, “fim”. Se o pintor ousa um olhar ambíguo, é “traição”. Se o vento movimentava cortinas, talvez seja “espírito”. Se há uma rosa murcha, é “beleza em declínio”. E se a imagem insiste em não se dobrar a nenhum desses rótulos... então é apenas “ruído”.

E assim ela vai, zelosa, impassível, exegeta, desconsiderando que há imagens que tremem, que não cabem no *index*, imagens que relincham como centauros embriagados, ignorando que às vezes o véu não é mistério, mas o sopro do tempo, o pudor da perda ou a dobra da ausência. Que um espelho pode não refletir nada e, mesmo assim, revelar tudo. Que uma caveira pode ser riso, um convite à dança, um truque de Exu no jogo dos sentidos. Que uma maçã pode ser só fome ou saudade da infância – e não o pecado de ninguém. Que o olho fechado pode não ser fé, mas recusa, ou cansaço, ou silêncio carregado de grito. Que a ampulheta pode medir não o tempo, mas o tédio. Que o livro pode estar aberto por acaso – e não à espera de interpretação alguma. Que a vela apagada pode

significar alívio. Que uma flor, mesmo vívida e colorida, pode cheirar a luto. Que a imagem, às vezes, apenas nos encara, muda, como quem diz: “me deixe em paz”.

Conceder às imagens uma consistência que lhes seja própria talvez não seja exatamente reconhecê-las como inteiramente reais, tampouco reduzi-las a fantasmas decorativos. Elas se sustentam nesse entrelugar incômodo: mais densas que a ilusão, menos orgânicas que um corpo.

São *quase-corpos* (Rancière, 2015), não porque imitem a carne, mas porque roçam o sensível com a estranheza de quem está por vir e nunca chega inteiro.

E quando se pergunta o que querem, essas imagens, talvez a resposta mais honesta – e mais arriscada – seja que elas não querem nada. Talvez, se tivessem alguma inclinação, fosse a de não serem perturbadas, de não serem forçadas a ter vontade, a carregar desejos que não são seus, porque às vezes há algo de indiferença vibrando nelas, não por apatia, mas por uma espécie de autonomia muda, como um silêncio que insiste em não significar, porque suportam essa suspensão, essa neutralidade que se esquiva.

Do mesmo modo, às vezes tem-se a impressão que se há amor por elas – e muitas vezes há –, ele nasce dessa oscilação: porque nelas podemos projetar vida e, ao mesmo tempo, arrancá-la, porque nelas nos é permitido esse movimento quase divino (muitas vezes cruel) de dar e retirar vontade, axé, de brincar de sopro e silêncio, de amar, talvez, aquilo que não nos pede amor algum.

Seja como for, de fundo, a lógica muitas vezes despótica da iconologia – este baluarte do pensamento ocidental – parece conspirar para convencer o sujeito de que o mundo é completamente compreensível pela Razão Universal.

Mesmo aquilo que escapa à consciência deve ser *iluminado*, deificado, traduzido em clareza, convertido em significado. Sua ideologia exige, a todo custo, que a imagem surja como produto racionalmente elaborado, e talvez por isso Sontag (2022, p. 30, grifo da autora) tenha insistido tanto que “EM VEZ DE UMA HERMENÊUTICA, precisamos de uma erótica da arte”.

Assim, a imagem acaba por ser convocada a operar como desvelamento: deve expor sentidos ocultos, trazer à tona verdades recalçadas – tudo isso ao preço de determinada racionalidade ser reiterada, e a ideologia racionalista, com pedante e solipsista minúcia, ser completada como triunfo do Saber Total.

É nesse mesmo passo que nasce a alergia do cientista às formas, às aparências, a tudo o que se oferece pelos sentidos e resiste a ser reduzido à pura intelectualidade. Seu receio é, no fundo, o retorno do caos primordial, contra o qual apenas a razão poderia impor ordem. Tudo o que ameaça relativizar essa ordem torna-se suspeito – e, por extensão, a própria vida, que jamais se dobra a esquemas abstratos, passa a ser vista como suspeita. Daí o deslizamento que, quase sempre de modo sorrateiro, transfere o eixo do saber para o poder (Maffesoli, 1998).



Comissão de frente da Imperatriz Leopoldinense, por Juliana Ferreira<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/p/DC\\_zk2npq18/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/DC_zk2npq18/?utm_source=ig_web_copy_link).

Mas, enquanto isso, o Mestre das Travessias sorri nas bordas da moldura cusquenha, de canto, escorado entre um traço de tinta e um lampejo de ouro, pronto para tramar desvios uma vez mais no jogo das significações.

Porque, sejamos sinceros, talvez o maior erro da iconologia seja este – ela sempre quis ordenar a imagem como uma escola de samba, com alas definidas, comissão de frente coreografada, alegorias em sincronia com o cronômetro e o regulamento, enquanto o que temos diante de nós é um bloquinho exusíaco em que cada corpo escorrega e dança o ritmo que sente, e o enredo, se existe, é tecido de *lapsus*, de improvisos e contratempos, de passos que se perdem no meio da multidão para achar outros igualmente perdidos.

Muitas vezes, aliás, neste contato com as imagens, sequer temos palavras para descrever o que aconteceu.

Novamente, não é que a iconologia seja proibitiva. Não é que não devemos fazer leituras iconológicas – até porque, felizmente, ninguém me obedeceria (risos) –, que isto seria um erro. Ocorre que também podemos compor *com elas* outras coisas. Daí a “vantagem” da lógica da montagem, porque ela não organiza: fere. Não cose: rasga. Seu gesto não é o do contínuo, mas do corte que deixa a carne à mostra. Ela não suaviza passagens: as interrompe, cria sulcos, desalinha as dobras do tempo, separa o que antes parecia unido. Ela desencadeia um atrito entre fragmentos, não para ordená-los sob uma nova coerência, mas para que um choque perpasse o intervalo e talvez algo, ali, se incendeie com as chamas inventivas de *Yangí*. Ela desloca o olhar da harmonia para a fricção, abrindo brechas onde um plano contesta o outro, onde o visível já não coincide com sua legenda.

Quando dispomos diferentes imagens – ou objetos, como cartas de baralho – sobre uma mesa, instauramos um espaço de liberdade e de jogo. Cada rearranjo revela novas relações, trajetos imprevistos de pensamento.

Mudar a ordem é provocar deslocamentos de sentido, fazer com que as imagens tomem posição. A mesa, nessa moção, não serve para fixar classificações nem compor inventários definitivos, mas para acolher fragmentos do mundo, reconhecer sua dispersão e multiplicidade, deixar que o heterogêneo respire (Didi-Huberman, 2010b, recurso eletrônico).

O que se cria, então, é um campo de tensões onde as cenas deixam de contar uma história única e passam a disputar sentidos. Não há amarra: há fratura. E na fratura, um novo modo de ver – ou de *não-saber*.

Independentemente disso, importa que saibamos que houve um estremecimento, um frio na barriga, um arrepio, algo que nos modificou em alguma medida, porque pensar as imagens através de Exu e das montagens é também aceitar que o sensível nunca é estável, que o olhar é sempre atravessado por deslocamentos, rupturas, surpresas, e que a leitura do mundo se dá no trânsito de Onã, na mistura, no jogo entre o que é, o que pode e o que poderia vir a ser.

Assim, quando falamos das imagens, usamos as palavras como o lobo usa o chão<sup>102</sup>: para calcar o passo. Mas não é o chão que nos importa, é o andar furtivo do lobo na neve do visível.

As pegadas podem nos dizer algo, sim (direção, velocidade, peso etc), mas jamais nos dirão quem ele era, o que o movia, se fugia da morte, se cercava uma possível presa, se perseguia o aroma da cópula ou ainda se sequer era um lobo.

E, no entanto, é isso que a imagem exige: que a escrita abandone o mapa e vá com ela pela mata cerrada, saltando de sombra em sombra, rompendo as margens do visível, farejando a ruptura, o desvio, a vertigem.

De modo análogo, ao pensar a respeito da “organização imanente” de uma obra literária, Benjamin (1993b) sublinha que o olhar pressuroso vê a lenha que arde ou a cinza que dela resulta. Mas, em uma perspectiva mais radical – aquela do alquimista – o essencial não está nem no combustível nem no resíduo, e sim na chama. É ela, a própria vida que crepita no instante, que resiste como enigma, convocando o pensamento a ultrapassar o domínio da função para entrar no território do que se mostra sem se deixar possuir inteiramente.

É por isso que experimentar e escrever a imagem é ser lobo também. É perder o caminho para encontrar outra coisa: não a verdade, mas o cheiro quente do acontecimento, como quem experimenta uma carambola.

Ao mordê-la, não se morde apenas uma fruta. Morde-se um instante, um espelho d’água, uma lembrança que ainda não aconteceu. Ela se oferece como uma estrela molhada, um gesto de luz que se desmancha na boca.

---

<sup>102</sup> Adaptado de Cornelius Castoriadis (1982).

O primeiro contato é silêncio: não há explosão, mas uma insinuação fresca, como se a língua encostasse no orvalho. É o próprio frescor que fala. Um frescor que não grita: sussurra. E nesse sussurro, escorrega o gosto verde da infância, os quintais de chão batido, as manhãs dengosas, o som de galhos batendo no telhado durante uma chuva branda de verão.

Logo depois, vem uma acidez mansa, que não arranha, mas acorda. Um susto leve, como um beijo no ombro pelas costas, pois a carambola não seduz com doçura, mas com o que ela guarda entre o doce e o azedo: uma promessa jamais cumprida de equilíbrio, de desapego, de paisagem.

Há algo mineral nela, um sopro de pedra lavada pela correnteza, e também algo vegetal, como a sombra de uma folha sobre o braço nu.

E então... vem o tempo, o tempo das peles, dos frutos maduros que caem sozinhos, das memórias que voltam sem nome.

Ao degustá-la, somos levados a um lugar que talvez nunca tenha existido, mas que ainda assim reconhecemos. É como se a carambola dissesse: “Não se trata de onde vocês estiveram, mas de onde vocês ainda podem sentir.”

Na garganta, uma leve secura se instala. Não é desconforto, é vestígio. O corpo compreende que algo passou, que algo fluiu. E então o que se sente já não é mais fome ou sede: é a estranha alegria melancólica de ter sido atravessado por algo simples demais para ser dito, e por isso mesmo, sempiterno.

“Degustar” a imagem, como quem come uma carambola, é aceitar esse instante com o fervor de um poema. É deixar-se ser estrela por dentro, mesmo que por breves segundos, na boca de um mundo que jamais morderá você da mesma forma. Porque há imagens que nos retribuem o olhar, sim, mas há outras que mordem. Imagens que não se oferecem como janelas, mas como dentes afiados, que não pedem contemplação, mas atrevimento que se torna ferida, borda cortante entre o que se vê e o que escapa. Como o gosto ácido da carambola, ela desperta os nervos, arrepia a pele do pensamento, deixa na língua um resto de tempo.

E então o olhar já está dentro da imagem, já é parte do que tremula ali. Porque essa mordida não sangra o corpo, mas o sentido.

E é nesse sangue, nesse vestígio sensível, que talvez esteja o *axé da imagem*: aquilo que não se diz, mas que pulsa entre o visível e o inefável, como um tambor mudo que ainda assim faz dançar.

Exu entenderia bem essa mordida. Não como violência, mas como iniciação. Porque há imagens que nos marcam como cicatriz ritual, que nos atravessam para que sejamos, enfim, outro. Imagens que são como oferendas: deixam resto, deixam cheiro, deixam desejo. E quem prova uma imagem assim jamais volta à mesma fome. Porque ela não alimenta – transforma. Porque ela não mostra o mundo – nos vira do avesso diante dele.

Aceitar essa instabilidade é reconhecer que olhar nunca é um gesto fixo, nunca é apenas captar o que está dado, mas transitar neste jogo de forças e sentidos, desmontando certezas, caotizando o que parecia óbvio e abrindo caminhos onde antes havia um único trajeto.

Aceitar esse tremor também é, como sugerido anteriormente, reconhecer e acolher o caráter destrutivo (*Der destruktive Charakter*) que, em alguma medida, habita cada um de nós:

O caráter destrutivo em nada vê permanências. Precisamente por isso, vê em todos os lugares caminhos. Onde os outros se defrontam com muros ou montanhas, também ali ele enxerga um caminho. E porque em todos os lugares vê um caminho, deve, em todos os lugares, desobstruir o caminho. Nem sempre com violência bruta; às vezes, com refino. Como em toda parte ele vê um caminho, **está sempre numa encruzilhada**. Nenhum momento pode antecipar o que o próximo traz. O que existe ele deixa em escombros, não por causa dos escombros, mas sim por causa do próprio caminho que os atravessa (Benjamin, 1972, p. 116, grifo nosso).

Assim, quando o conceito fixa, Exu solta. Quando a lógica fecha, Exu ri e reabre, porque a cada vez que revisitamos as imagens, a sensação que temos é que estamos diante de uma nova imagem.

E é este o sentido do “gaio saber inquieto” (Didi-Huberman, 2018a). Não se trata de indexar, de matematizar o universo para que ele caiba em um catálogo de referências seguras. O olhar sobre a imagem não pode ser um gesto de aprisionamento colonial, mas de abertura.

Mal comparando, não podemos fazer com a imagem o mesmo que foi feito com os corpos sequestrados de África – arrancados de suas terras, nomeados à força, numerados, empilhados, silenciados, reduzidos à mercadoria, domesticados para caber em um mundo que deles se alimentou.

Não podemos fazer com a imagem o mesmo gesto dos chamados *pioneiros*<sup>103</sup> ao chegar ao Brasil: isolá-la de sua história, arrancá-la de seu tempo, negar-lhe o axé, seguindo o modelo de um “quadro clínico” a ser diagnosticado.

Transformá-la em fetiche, em dado, em cifra, colocá-la em um abatedouro, é repetir a violência de quem olha sem escutar, de quem vê sem ser atravessado.

Porque há imagens que sangram, há imagens que cantam, há imagens que, como os corpos negados de diáspora, ainda esperam um mundo que as veja livres.

Não podemos repetir com os olhos o que o colonizador fez nos porões, colônias prisionais e zoológicos. Aprisionar a imagem em um conceito rígido, tesó, classificá-la apenas pelo que representa ou pelo que se quer que ela diga é reiterar o horror colonial, é atravessá-la com a vergastada da interpretação única, é fazê-la caber na jaula da evidência, é esquecer que ela, como Exu e Pombagira, dança – e que sua dança também é um modo de pensamento.

Em última análise, a imagem permanecerá irreduzível diante de mim: nem o saber (como pensam muitos historiadores) nem o conceito (como pensam muitos filósofos) a apreenderão, a subsumirão, a resolverão ou redimirão. A imagem é uma *passante*. Nós devemos seguir seu movimento sempre que possível, mas devemos igualmente aceitar que jamais a possuímos completamente. Isso quer dizer que uma imagem – não qualquer imagem, sem dúvida; eu falo aqui dessas imagens que chamo fecundas – é *inesgotável*. **E é também nisso que a imagem faz hoje parte de nossa relação com a experiência [...]** (Didi-Huberman, 2006, s.p., grifo nosso).

Enquanto o Princípio do Movimento não se lê como um símbolo estático, a *Imagem Òkòtó* não é só o que vemos, o que queremos ver, mas o que nos olha, o que nos move, morde e desconcerta em nosso próprio lar.

O *gaio saber inquieto com a imagem* também é assim: não um saber que domina, mas um saber que se deixa tocar, que aceita se perder, que encontra potência na deriva, nas margens, na errância.

---

<sup>103</sup> A figura do pioneiro ocupa lugar central na colonização do sul do Brasil, especialmente nas narrativas que celebram o “desbravamento” de territórios considerados “vazios” e “selvagens”. Construída entre o final do século XIX e meados do XX, essa imagem foi amplamente difundida por companhias de colonização, pelo Estado e por instituições religiosas, funcionando como um poderoso dispositivo simbólico de legitimação da expansão colonial. Sob a retórica do trabalho e da fé, o pioneiro representa o sujeito civilizador, o herói fundador que transforma a natureza em lavoura, o sertão em cidade, o caos em ordem. Contudo, como observa Oliveira (1998), trata-se de uma figura que, ao mesmo tempo em que encarna o progresso, oculta a violência fundante do processo colonial: a expropriação de terras indígenas, o apagamento de culturas e a imposição de um modelo agrário e étnico europeu sobre populações originárias e afrodescendentes.

É um saber que respeita o mistério sem transformá-lo em ignorância. Pois as *Imagens Òkòtó*, repito, são como encruzilhadas móveis: nelas, o tempo se dobra, o sentido bifurca e nenhuma direção é definitiva.

São espirais vivas<sup>104</sup>. E tudo que é vivo resiste a ser enclausurado. Fazer justiça às imagens, portanto, é deixar que elas sejam o que são: espaço de passagem, de trânsito, de travessia – *nunca de algema ou pau de arara*.

Assim, se o racionalismo por tanto tempo tentou domar a imaginação, talvez seja hora de entendermos que não há oposição aqui e que o pensamento aceita dançar com as incertezas. Talvez seja o momento de acolhermos um tipo de saber que não se esconde atrás da máscara da ordem, mas que caminha no compasso do caos, como quem se deixa guiar por Exu na encruzilhada. Um saber que não teme a vertigem, que aceita o trágico e o imprevisto como parte inseparável da vida. Um saber que não pretende domesticar o indomesticável, mas que reconhece nas curvas a topografia própria da incerteza.

Um *saber vagabundo*, que acolhe o caos como condição porque entende que não há linha reta, apenas espirais que se abrem e se fecham em fraternidade com o imprevisível. Um saber em que desordem não é falta, mas abundância; onde o imprevisto não é erro, mas caminho; onde a efervescência não é ruído, mas música de fundo do existir em que dançamos.

E quem melhor que *Obá Oritá Metá* (a Encruzilhada de Três Caminhos) para nos ensinar essa dança, ele, que nos ensina que o saber não é apenas um ponto de cruzamento, mas um lugar simbólico de escolha, abertura e trânsito, onde diferentes forças se encontram e se reconfiguram? Ele, que faz do trânsito sua morada, que sabe que todo encontro é também um desencontro e que toda travessia carrega o risco e a promessa do desconhecido?

Ver contagiado por *Obá Oritá Metá* transcende o ato passivo da percepção visual. É uma incursão ativa, uma jornada que inevitavelmente implica atravessar limites, sejam eles físicos, culturais ou conceituais, afinal a própria natureza da visão reside na capacidade de romper barreiras, de desbravar o desconhecido.

---

<sup>104</sup> Entretanto, como vimos, o poder que a “coisa” que olhamos tem de nos retribuir o olhar, este poder sempre é conferido pelo olhante, claro. Quando dizemos que as imagens são vivas, isso não quer dizer que elas sejam habitadas por duendes e fadas. A afirmação de que as imagens são vivas concerne a um tipo de dotação que o olhante – e apenas ele – confere às imagens.

No âmago desse movimento reside um ponto de convergência, uma encruzilhada móvel onde o tempo e o espaço se entrelaçam de forma complexa e fluida, como Oxalufã e Exu, Astra e Monstra.

É nesse território liminar, onde o significado ainda não se solidificou em certezas cristalinas, que a *Imagem Òkòtó* revela toda sua força estético-política.

Aprender a ver é habituar o olho ao sossego, à paciência, a deixar as coisas se aproximarem; adiar o julgamento, aprender a rodear e cingir o caso individual de todos os lados. Esta é a primeira preparação para a espiritualidade: não reagir de imediato a um estímulo, e sim tomar em mãos os instintos inibidores, excludentes. Uma aplicação prática do ter aprendido a ver: como “aprendente” a pessoa se torna lenta, desconfiada, recalcitrante. Inicialmente deixa aproximarem-se coisas desconhecidas, novas de todo tipo, com hostil tranquilidade – recuará as mãos diante delas. Manter as portas todas abertas, servilmente prostrar-se ante cada pequenino fato, sempre estar disposto a lançar-se no lugar de, a mergulhar nos outros e em outras coisas [...] (Nietzsche, 2006, p. 50).

A *Imagem Exu*, nesse ponto de transição, se torna um campo de batalha onde narrativas se confrontam e sentidos se negociam. Ela é uma arena de disputa (*ijá*), um palco onde o poder se manifesta de forma sutil e penetrante.

Além disso, por ser erótica – e toda imagem é, em última instância, erótica –, ela constitui-se como experiência fenomenológica radical, um acontecimento que irrompe na continuidade do mundo e que instaura uma temporalidade outra, suspensa entre o êxtase e a angústia.

Ela não se oferece como objeto inerte ao olhar, mas como carne que toca nossa própria carne, estabelecendo uma intimidade perturbadora que dissolve as fronteiras entre sujeito e objeto.

É nessa zona liminar que emerge o erotismo visual: não como representação do desejo puro e simples, mas como pulsão escópica que nos arrasta para além de nós mesmos.

Assim, se toda experiência é corporal, força atravessa por Bara, a experiência das imagens não é exceção. Quando contemplamos uma fotografia jornalística, por exemplo, não estamos simplesmente processando informações visuais, mas vivenciando uma experiência corporal complexa que envolve prazer e desprazer, atração e repulsão, identificação e distanciamento.

Na verdade, trata-se de uma “intercorporeidade” (Merleau-Ponty, 1999) que se estabelece entre o corpo percipiente e o mundo percebido.



<sup>105</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), do autor, [11](#), [12](#), [13](#).

É nesse movimento complexo que muitas vezes encontramos aquilo que Bataille (1987) chamava de “pequena-morte” (*la petite mort*): um *desfalecimento vital*, uma *quase-morte* jubilosa, uma dissolução parcial do ser que, paradoxalmente, nos faz sentir mais vivos do que nunca.

Dessa forma, olhar se torna um ato erótico porque suspende a ordem contínua da realidade e introduz uma desordem ardente.

A *Imagem Exu* nos captura com sua doçura cruel, com sua clareza obscura, com seu silêncio estridente. Ela simultaneamente se oferece e se recusa, promete e frustra, aquece e congela nossos sentidos.

O erotismo nasce precisamente nessa oscilação entre interdito e transgressão: a imagem ergue um muro invisível para que possamos desejar atravessá-lo, mostra um corpo apenas para reforçar sua distância, insinua uma intimidade que nunca se cumpre completamente, convite e barreira a um só tempo.

Nesse sentido, ele é uma forma de terror doce, uma angústia prazerosa, um medo fascinante que nos toma por completo, momento em que nos assemelhamos ao rato que se queda hipnotizado diante da cobra prestes a devorá-lo.

Primeiro, há a atração doce e luminosa, depois, a recusa amarga e sombria. O olhar oscila constantemente entre se deixar levar e recuar, entre se entregar completamente e se proteger.

Porque nos coloca em contato direto com a morte sem nos matar, com o abismo sem nos destruir, com a ausência sem nos esvaziar por completo, esse vaivém é erótico, a experiência de uma queda provisória, de uma falência fecunda, de uma “pequena-morte” que é, ao mesmo tempo, ruína e nascimento.

Não se trata de um erotismo restrito ao tema representado, mas um erotismo que se instala na própria relação entre o visível e o invisível, o interdito e a transgressão, o fascínio e o horror.

Mas a *Imagem Exu* também é erótica porque, como o Guardiã das Passagens, é ambígua, porque é contraditória, porque é atravessada por uma tensão insuperável que nos obriga a sentir, a desejar. Há nela um erotismo vital, não como ornamento, mas como potência de Bara – esse princípio que atravessa o corpo como sangue em movimento, tal tremor que não se explica, apenas acontece. Bara não está fora, não é uma abstração distante: ele vibra nos músculos que se

contraem, no suor que escorre, no fôlego que arfa; é o pulso acelerado que não se deixa domesticar pela razão.

O corpo, nesse campo barático, é lugar de passagem e de excesso – nele a carne é também encruzilhada, nó e desatamento, ritmo que não cessa.

Bara é a força que desorganiza os contornos, que abre fissuras no gesto cotidiano para que o desejo se instale como vertigem.

Ele é o ponto em que erótico e sagrado se confundem, não como metáforas distantes, mas como vibração imediata do corpo que arde, que treme, que goza e, nesse movimento, funda a própria possibilidade de existir.

Do mesmo modo, o *ogó* de Exu, aqui reimaginado, não simboliza apenas fertilidade: é vetor de deslocamento, princípio de trânsito, linguagem que não cessa de se recompor, pois a *Imagem Exu* é falo errante, palavra errante – forças que não fixam, mas atravessam.

Ela é sagrada e obscena, clara e obscura, doce e violenta simultaneamente.

Não é objeto nem figura – é acontecimento que se ergue na travessia, como lampejo que perturba e desloca, nunca repousando na segurança de uma definição.

Ela carrega os traços vivos do Orixá da Encruzilhada – a comunicação que abre passagens, a ambiguidade que desarma dicotomias, o movimento incessante que desestabiliza certezas, a transformação que inventa caminhos e o riso que embaralha verdades já gastas.

O que nela pulsa não é a desordem, mas uma ordem subterrânea, marcada por ritmos oblíquos, clandestinos, talvez indizíveis, que escorrem por entre as fissuras das gramáticas de controle. Ao surgir, ela não revela código a ser decifrado, mas instaura um campo de ressonâncias em que o olhar se vê forçado a se reconsiderar.

Como Exu, como vimos, essa imagem engana (*déjoue*), sabota o fim que lhe foi atribuído, instala ruídos no percurso previsível e cria passagens inesperadas, por isso é sempre experiência, nunca posse. Sempre enigma, jamais certeza.

Assim como a imagem dialética, mantém a tensão como condição – o que se encontra não se resolve em síntese, mas vibra em atrito, em constelação.

Por isso, por ser campo de tensão, muitas vezes ela exige demora, uma espécie de *ebó ao tempo* que, como vimos, envolve escuta, presença, vadiagem que resiste à ansiedade moderna de classificar e capturar.

Demorar-se diante dela, como também vimos, não é perder tempo, mas permitir que o tempo se revele como ritmo próprio, e que a imagem respire em sua cadência indomável, daí que criticar a iconologia, nesse horizonte, como fiz há algumas páginas, é recusar o gesto colonial que arranca a imagem de sua história, de seu axé, transformando-a em espécime dissecado.

A *Imagem Exu* resiste a isso: é encruzilhada, é fricção, é invenção. Ela nos convoca a habitar o entre, onde *oxalufânico* e *exusíaco*, *astra* e *monstra*, coexistem em atrito fértil, nunca se anulando, sempre se tensionando.

Por isso, a *Imagem Exu* não é transparente como janela nem monumental como pedra. É instável como trilha de poeira, é passante, cigana, instigante como rastro. Seu convite não é à contemplação, mas ao risco – risco de ver-se atravessado pelo enigma que não se resolve, pela angústia e pelo êxtase que coexistem no mesmo fulgor.

Assim, conceituá-la é aceitar que ela não cabe no conceito, porque se expande como encruzilhada viva, acontecimento errante. Ela nos põe diante do excesso, nos desarma com o tropeço, nos devolve ao intervalo onde o olhar escuta e a escuta se abre ao inaudito.

Neste sentido, convém lembrar que a encruzilhada, mais do que um ponto de passagem, ergue-se como morada onde se inscreve a própria incerteza da mediação de Exu. Seu desenho espacial parece oferecer apenas conexões, mas, ao reunir caminhos que se cruzam, inaugura também a suspensão, a elisão do fluxo linear. Ali, o deslocamento deixa de ser só migração: torna-se potência de sentido, campo onde o movimento se converte em linguagem e onde cada passo guarda a promessa de outro rumo (Cardoso, 2015).

Entre o prazer e a angústia, entre a promessa e a recusa, entre o riso e a sombra, somos conduzidos a um território cambiante e fértil onde a transgressão é sagrada e o interdito é desejado, onde cada olhar é um ato de coragem e cada imagem, uma pequena revolução dos sentidos.

E talvez seja essa a lição mais profunda do erotismo das imagens: elas nos ensinam que viver plenamente significa aceitar a contradição, abraçar a ambiguidade e dançar eternamente na corda bamba entre o conhecido e o desconhecido, entre o seguro e o ameaçador, entre a vida e a morte.

Trata-se, por isso, de um saber trágico, momentâneo, frágil, disponível para aberturas, insolúvel, necessariamente sem síntese, o que remete à noção de *rasgadura*. Nela, a imagem é tanto o véu rasgado quanto o próprio rasgo, mas isso não significa que ela é igual ao rasgo que foi feito, que está feito, que está pronto. Na ideia da *rasgadura*, a imagem é tanto o véu rasgado quanto o próprio rasgo.

Toda imagem parece conter uma duplicidade de base: pode preencher ou faltar, velar ou rasgar, elevar ou fazer cair. É preciso, a cada olhar, indagar o que nela bloqueia e o que resiste, o que vem da potência do imaginário e o que irrompe como fissura do real (Didi-Huberman, 2006). A *rasgadura* participa do sonho e do sintoma, zonas sutis em que o visível e o corporal se entrelaçam (Didi-Huberman, 2015b). Próxima ao rastro benjaminiano, ela guarda a lembrança de uma presença ausente, sempre à beira de se apagar (Gagnebin, 2006).

Se quando estamos diante de uma imagem já estamos diante de diferentes montagens, é porque o tempo não para no instante em que o pintor faz o gesto com o pincel ou quando o fotógrafo dispara o obturador.

Ao contrário, as imagens são sempre o resultado de uma montagem de tempos, pois podemos, como vimos, “dotar” a imagem da capacidade de aparecer e desaparecer, de ser movimento, anacronicamente.

Além disso, a imagem só acontece se o *visível* é tomado também como um ato dialético, *de cruzo*, abrindo-se ao visual, à figurabilidade e a todos seus sintomas. Se a imagem é a “dialética em suspensão”, como sugere Benjamin, então não há síntese que possa surgir daquele entrelaçamento temporal, como aconteceria em Hegel, isso porque aqueles tempos heterogêneos nunca deixam de se chocar, dando origem sempre a novas constelações.

Isto posto, podemos avançar no sentido de situar mais algumas coisas que entram em jogo no ato de ver, ou melhor, de olhar dialética, estética e exusicamente.

### 3 EXU E O PARADOXO DO VISÍVEL

*Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje. Aforismo Nagô*

No início de 2020, todos fomos surpreendidos pela notícia do surgimento de um vírus altamente transmissível e letal, o SARS-CoV-2, também conhecido como *Novo Coronavírus*. A princípio distante de nós, brasileiros, aos poucos as primeiras notícias de casos de contaminação foram aparecendo.

Começamos com um por dia, depois dois, cinco, dez, cem, mil – e a curva não parou de crescer por vários e vários meses.

Além do vírus e de tudo o que ele implicava em termos de restrição de convívio comunitário – dada a instauração de mais que necessárias medidas de restrição de circulação de pessoas, isto a contrapelo da “gestão” epidemiológica por parte do Ministério da Saúde e do Governo Federal de ocasião –, ainda tivemos de conviver com a desinformação, o negacionismo e a anestesia de boa parte da população. E por anestesia, aqui, quero me referir a “[...] um visionamento da ‘cena’ com um prazer desinteressado, mesmo quando a cena é uma preparação, por meio do ritual, de toda uma sociedade para o sacrifício inquestionável e, no limite, para a destruição, o assassinio e a morte” (Buck-Morss, 2012, p. 209).

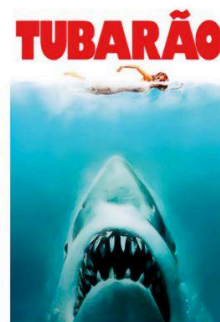
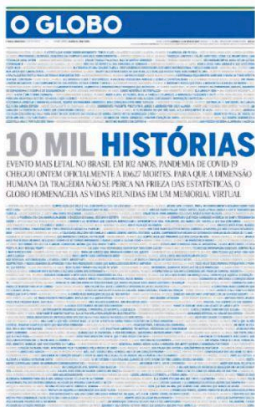
Pois bem. Aos poucos, mas nem tanto, as primeiras vítimas fatais tiveram seus rostos estampados nos principais veículos de comunicação do país.

Paralelamente à hecatombe que se desenrolava diante de nossos olhos, também o medo e a insegurança aumentavam sem freio.

Enquanto ainda tentávamos nos sintonizar e nos acalmar de alguma maneira (na verdade a despeito disso), o número de mortos não parou de crescer.

Outro episódio terrível que gostaria de trazer à tona, se quisermos voltar alguns séculos, refere-se ao tráfico de africanos escravizados durante o período colonial. À época, havia os chamados navios negreiros – ou tumbeiros, nome que deriva de “tumba”. E não há exagero algum nisso: eram verdadeiras sepulturas flutuantes, cárceres oceânicos, embarcações plasmadas não para preservar vidas, mas para transportar “a carne mais barata do mercado.”

Estima-se que, entre os séculos XVI e XIX, mais de 12,5 milhões de africanos foram arrancados de seus territórios e embarcados rumo às Américas.



<sup>106</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#).

Cerca de 1,8 milhão morreu durante a travessia, por doenças, maus-tratos, fome, suicídio ou exaustão. Os corpos lançados ao mar atraíam tubarões que seguiam os navios como se reconhecessem o rastro da morte.

O Atlântico – vasto, abissal, desconhecido – tornou-se o maior cemitério<sup>107</sup> da história, sem túmulos, sem nomes, sem flores: apenas sal, silêncio e ausência.

E a ferida deixada por essa travessia – a *maafa* (grande tragédia, grande desastre, desgraça), como nomeou Marimba Ani (2015) – ainda lateja.

Mães arrancadas de seus filhos, esposos separados de suas companheiras, anciãos aliados do direito de morrer em suas terras, tudo isso significou uma ruptura brutal com a genealogia, com a ancestralidade e com a memória, um trauma que continua a moldar corpos, silenciar saberes e produzir ausências, operando ainda hoje sobre a experiência coletiva da afrodiáspora.

Mas o que estes acontecimentos desditosos e deploráveis de nossa história tem a ver com o *paradoxo do visível*, de que falamos brevemente mais cedo quando tratamos da relação de mútuo empréstimo entre palavra e imagem?<sup>108</sup>

Digamos que tudo, ao menos segundo a abordagem aqui trazida, porque estar face a um túmulo (especialmente um túmulo vazio) faz com que lembremos que há um espaço ali que está esperando para ser preenchido, quem sabe pelo nosso próprio corpo – quem sabe pelo da pessoa que mais amamos.

Diante do túmulo, então, ao menos duas coisas se deixam evidenciar.

A primeira delas é o volume: há um túmulo, um buraco, uma “coisa” que é desenhada e projetada para abrigar um corpo.

Há um espaço ali que está esperando para ser preenchido – *por um corpo*.

A segunda é a inexorável passagem do *tempo*: em algum momento aquele espaço do túmulo será rigorosamente colmatado – *por um corpo*.

---

<sup>107</sup> Calunga, ou Kalunga, designa tanto a travessia atlântica quanto o próprio Oceano Atlântico, rota pela qual inúmeros povos africanos, de distintas etnias e culturas, foram trazidos à força para a escravidão no Brasil (Moura, 2000). No universo das religiões afro-brasileiras, a Calunga Grande corresponde ao mar, entendido como domínio espiritual profundo e enigmático, guardião dos segredos da morte e da ancestralidade. O oceano aparece, assim, como limiar e portal entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Já a Calunga Pequena refere-se ao cemitério que, tal qual o mar, é concebido como espaço de passagem e trânsito entre as dimensões material e espiritual.

<sup>108</sup> Ressalte-se que trazer à tona o passado do tráfico negreiro não é promover comparação direta com outras tragédias, como a pandemia, mas entender que há imagens e experiências-limite que nos confrontam com a própria fragilidade do corpo e com os regimes de visibilidade que sustentam o mundo e com as formas como a dor, a morte e a ausência se inscrevem no sensível coletivo, criando espectros que nos olham de volta, mesmo quando tentamos desviar o olhar.

É por isso que, quando me detenho diante de um túmulo, sinto-o devolver-me um olhar que atravessa minha superfície e me alcança no ponto mais íntimo. Ele não se oferece a mim como um objeto inerte ou paisagem neutra – ao contrário, seu peso silencioso me devolve a imagem impossível do que serei, um pressentimento do corpo que um dia perderá sua forma, esvaziar-se-á e desaparecerá num espaço semelhante ao que agora contemplo. Nesse instante tão potente quanto fugaz, não apenas observo: sou lançado, eu mesmo, para dentro da vertigem que o túmulo convoca (Didi-Huberman, 2010a, p. 38).

E o *paradoxo do visível* sugere exatamente isto: ao mesmo tempo em que estamos vendo alguma coisa, nós também estamos vendo algo que não está na nossa frente, o que significa que, diante da cova (ou do porão escuro dos tumbeiros, no caso dos escravizados de outrora), esses espaços vazios funcionam como telas de projeção: imaginamos os corpos que ali repousaram ou que ainda repousarão, e por um instante é o nosso próprio corpo que passa a ser visto nesse vazio, daí que o que assusta não é apenas o espaço físico da cova ou do tumbeiro – é o fato de que eles parecem sempre esperar por nós.

Se o cadáver mostra o corpo já vencido, as covas e os tumbeiros nos forçam a encarar o intervalo entre o *ainda-vivo* e o *já-morto*, o instante em que o corpo é projetado para dentro do vazio antes mesmo de ali estar. Assim, quanto mais olhamos, mais nos perdemos nesse jogo entre presença e ausência, entre o que a visão nos oferece e o que ela nos rouba. É por isso que a cova e os tumbeiros nos devolvem um olhar mais violento do que o cadáver: porque neles o que se vê é menos importante do que o que se projeta – e é justamente nesse *entre* que somos tomados pelo pavor, mas também pela consciência de nossa própria finitude.

Diante de situações como esta (apesar de os exemplos que trouxe serem extremados e não se equivalerem), fica mais operacional acessar o *paradoxo do visível*, porque ele sugere que sempre há zonas ainda não vistas, algo que escapa ao sentido da visão, daí a necessidade de fazermos um gesto de recolhimento na direção de assumirmos que nunca vemos tudo, de admitirmos as falhas, de abraçarmos as perdas e encararmos os erros e a perturbadora fragilidade da imagem e de nós mesmos.

Ademais, a ideia de que os invisíveis aparecem para logo desaparecer sugere que a cada vez que aparecem, eles adquirem uma forma temporária. No

entanto, não é por ser temporária, frágil, fugaz, que esta forma não é potente. A própria possibilidade de nos imaginarmos dentro daquelas covas ou navios, nem que seja por uma fração de segundo, é suficientemente terrível.

Mas depois, ou quase ao mesmo tempo, quando já não nos imaginamos dentro de algum daqueles buracos, passamos a olhá-los de outra forma. E neste momento há uma volta ao mundo volumétrico, mas também uma ocasião em que promovemos, a um só passo, aproximação e afastamento, aparição e desaparecimento.

E é justamente por percorrer essa distância que a experiência se dá, justamente porque a imagem das covas e tumbeiros é uma imagem dialética.

Ao mesmo tempo em que a imagem da tumba flutuante e das covas se dispõe ao olhar, também ela pode nos agenciar no sentido de criar uma transformação que vai se alterar sempre que olharmos novamente para ela, afinal desconhecemos o que pode uma imagem. Há as que nos paralisam na estupefação e as que insuflam o pensamento, como um sopro que atravessa o espírito e o faz indagar a luz e o caos. Algumas confortam por permitirem o reconhecimento. Outras, contudo, aterrorizam – obrigam a desviar o olhar, a calar ou a falar de outra coisa (Didi-Huberman, 2006, s.p.).

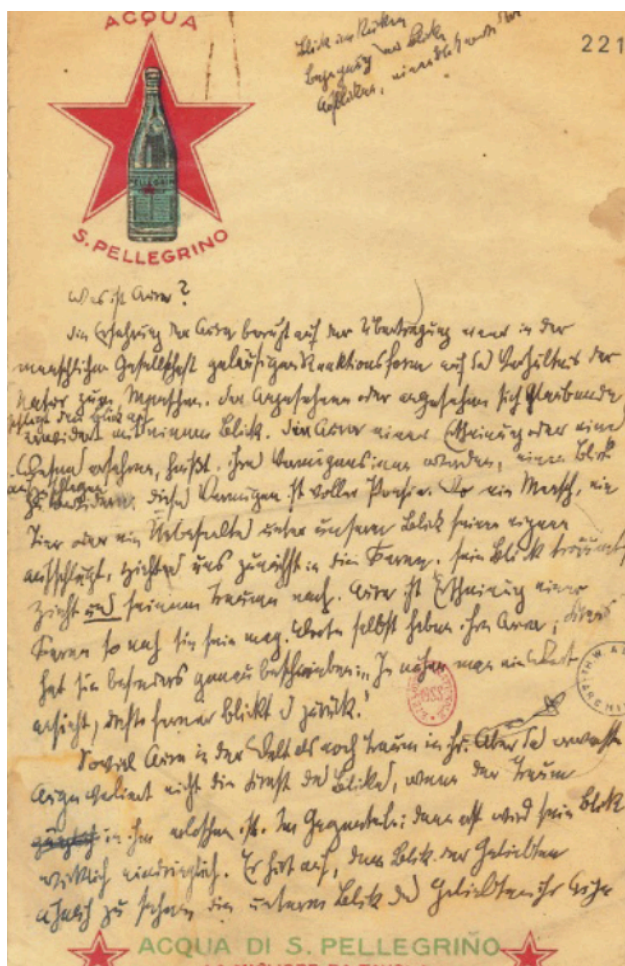
Em um texto sobre Baudelaire, inclusive, em que Benjamin (2000, p. 140) reflete sobre a poesia, surge a seguinte afirmação: “quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar.” Não é a dotação da mágica para a coisa inanimada, portanto, mas uma espécie de “intercorporeidade” (Merleau-Ponty, 1999).

Mas de fundo, nesta discussão, não está outra coisa senão a *imaginação política*, razão pela qual seguiremos esta trilha daqui em diante.

### 3.1 FRICÇÕES DA IMAGEM: AURA, EMBRIAGUEZ E O ENTRE

Para compreender melhor a tessitura deste projeto de fundo (a imaginação política), gostaria de lembrar que Benjamin, além de filósofo e crítico da cultura, era um historiador da modernidade – não da modernidade como um tempo linear ou como um progresso seguro, mas como uma paisagem em ruínas, povoada de imagens estilhaçadas, ecos interrompidos e lampejos.

Em sua inquietação por entender o que acontecia com a arte e com os regimes do visível em meio à avalanche da reprodutibilidade técnica, Benjamin se debruçou sobre aquilo que chamou de *aura* – essa espécie de resíduo sensível, esse sopro que não é nenhum véu místico que paira sobre as imagens, tampouco um atributo fixo, como já intuía uma de suas mais sensíveis intérpretes, Susan Buck-Morss (2002). A exemplo do que acontece com o *punctum* (Barthes, 1984), que não é um ponto identificável *na* imagem – como se pudéssemos obter uma resposta diante da pergunta “onde está o *punctum* daquela fotografia?”, já que o que nos toca, fere, corta, punge não está nas imagens, mas em nós mesmos, na nossa *relação com* elas, também a *aura* não é um mero ornamento.



Primeiro manuscrito de Walter Benjamin sobre a *aura*<sup>109</sup>

<sup>109</sup> Disponível em:

[https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-O-que-e-aura-Manuscrito-de-Walter-Benjamin\\_fig2\\_374319600](https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-O-que-e-aura-Manuscrito-de-Walter-Benjamin_fig2_374319600).

Trata-se, antes de qualquer coisa, de uma experiência, mas uma experiência em seu sentido primeiro, a saber: uma experiência que desconcerta, abre e perturba nosso próprio olhar, *patologicamente*.

Enquanto Didi-Huberman enfatiza a importância da relação entre quem olha e aquilo que é olhado, destacando a experiência do observador diante da imagem, que também é o caso desta tese, Buck-Morss se dedica a analisar a estrutura de imagens sempre situadas dentro da historicidade que as tornou possíveis.

No entanto, a aura não pertence ao passado. Ela não é propriedade exclusiva de um mundo anterior à qualquer tecnologia e tampouco se restringe às imagens ditas sagradas. A aura “transita” por diferentes períodos históricos em diferentes corpos, nas mais variadas culturas, portanto não é atributo de uma era específica. Ao contrário: ela pode surgir na banalidade, no cotidiano, no fragmento, nos vestígios, no rolar da tela de um celular, isso porque ver, neste sentido, não é capturar, mas acolher – é permitir que a imagem aconteça por desvio, por ruído, por tensão entre o que se mostra e o que se esconde.

É ser afetado em uma relação que se estabelece quando o olhar não apenas toca a imagem, mas por ela é tocado, daí sua relação com aquilo que Didi-Huberman chama de “olho à escuta”, o qual dá origem a um olhar atravessado pela presença do outro, sensível às suas vibrações e ressonâncias.

A imagem torna-se som e contato, experiência que expõe quem olha diante do rosto do outro e de sua voz – o som que esse rosto produz e que nos desloca da posição de espectadores para a de responsáveis, convocados a responder-lhe (Marques; Vieira, 2019, p. 15).

Trata-se de um modo sensível de olhar, atento e atravessado, que vai além da simples função ótica, porque olhar não é um ato neutro nem técnico, mas uma operação carregada de tempo, memória e afeto.

Embora não façamos isso o tempo todo, esse olhar mais demorado, atento aos fragmentos, às dobras, ao intervalo – o que poderia até parecer uma espécie de psicomaquia caso reiterado *ad infinitum* –, é nesse respiro suspenso, nesse hiato onde as imagens não se concluem, mas se insinuam, que o pensamento encontra passagem e se inscreve a contrapelo, não como sistema, mas como lampejo – um lampejo ético, estético, político e, sobretudo, exusíaco, porque nasce da queda, do embaralhamento, do jogo de forças que recusa domesticação.

Trata-se, em suma, de um olhar cultivado por uma disposição sensível em um *corpo-terreiro* onde cada gesto é tambor que ressoa ao toque e que reverbera no espaço convocando presenças.

O olhar que escuta e *considera* (Macé, 2018) não é apenas visão, portanto, mas pele, poro, Bara, membrana aberta ao atravessamento, vibrando na expectativa de que algo possa irromper a qualquer instante – que uma fresta se desdobre, que um movimento se insinue justamente ali onde parecia imperar a quietude.

Esse olhar, permeado pelo inaudito, reconhece no *quase nada* a potência do acontecimento, e por isso se deixa mover não pelo que já está dado, mas pelo que insiste em nascer, daí que ele nos chama a uma experiência mais *encarnada*, digamos assim, que reconhece e acolhe o invisível, o latente, o outro que está por vir. Nesse campo vibrátil, a aura não se opõe à reprodução técnica – ela pode até mesmo derivar dela. Pode surgir na dobra de uma fotografia digital, no silêncio de uma filmagem tremida, no desbotado de uma imagem repetida à exaustão, afinal a “a experiência da aura pressupõe uma experiência que antecede e que a chama, que ela traz consigo: a de seguir vestígios” (Molder, 1999, 57-58).

É por isso que não se trata de falar em termos de declínio da arte, mas de uma transformação em seu estatuto. A obra deixa de ser definida pela aura ligada ao culto e ao espaço restrito de templos, museus ou igrejas. Com a emancipação do uso ritual, a arte adquire valor sobretudo pela sua capacidade de ser mostrada – um quadro mais que um mosaico, e a fotografia ainda mais que ambos (Miranda, 2007).

No entanto, o que conta não é o meio, mas a fricção. O que importa não é a pureza, mas a abertura ao impuro, à queda, ao que relincha enquanto dá patadas no ar, ao que fala muitas vezes sem linguagem.

O que se exige não é nitidez, mas estremecimento; não é verdade, mas o risco do desvio; não é ordem, mas o entrechoque onde o sentido lampeja e hesita.

O verdadeiro impasse não está na máquina em si, portanto, mas na homogeneização de gostos e padrões que ela pode produzir, nivelando o olhar ao imediatismo do consumo.

Ainda assim, mesmo nesse fluxo acelerado, persiste algo da experiência: uma duração que não se esgota, uma incompletude que faz a imagem ressoar em nós. É nesse entrechoque de vivência fugaz e reverberação duradoura que se abre a possibilidade de singularização – criar relevos na enxurrada de imagens, deixar-se

afetar por elas e transformá-las em narrativas que resistam ao apagamento, convertendo os múltiplos choques em experiência (Miranda, 2007).

Pensar a aura, assim, não é ceder à tentação do encantamento fácil ou da alucinação fascinada. É apostar numa forma de ver que abriga tempo, que acolhe a demora, que reconhece a opacidade como parte da relação.

Não à toa, como assinalado em outro momento, falar de *imagem dialética* exige falar de *aura*, porque ela é uma trama singular de espaço e tempo: “a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (Benjamin, 2012a, p. 108).

Ambas são feitas da mesma *matéria inquieta*: a fricção entre tempos, cintilação *entre* formas, movimento *entre* presença e ausência – *na encruzilhada!*

É neste ponto em que a superfície lisa da representação se rompe, pois é na encruzilhada que pulsa a aura – não como um dom místico, mágico, mas como uma experiência possível, como uma dança invisível *entre* o que se mostra e o que escapa, entre aquilo que se dá ao olhar e aquilo que, ao mesmo tempo, se retrai, se recusa a ser inteiramente possuído.

A aura, tal como a imagem dialética, se dá no entrechoque de olhares, no descompasso fecundo entre a aparição e o desvanecimento.

É um tempo espesso que irrompe na superfície, um tempo que não passa, mas se acumula, retorna e insiste.

Na encruzilhada, esse ponto de inflexão onde se cruzam os caminhos do visível e do invisível, a aura não é uma essência, mas uma vibração: ela acontece quando o olhar não reduz, quando o ver se torna escuta, quando a imagem se reconhece impregnada de outras camadas de sentido, de outros tempos que ali reverberam. E é justamente por isso que falar de aura é falar de política: porque onde há aura, há tensão; onde há aura, há disputa entre o que se cristaliza e o que ainda pode se mover, se torcer, se reencantar.

É ali, no ponto onde a imagem deixa de ser só aquilo que se vê e começa a carregar aquilo que nos vê, ali onde o tempo se dobra, onde o sentido hesita, onde a identidade da coisa sucumbe, que começa a cintilar a aura: como risco, como sopro, como promessa jamais cumprida.

Assim, podemos mesmo dizer que ela tem mais a ver com a prática constante do desejo de produzir adensamento de relações, porque as aparições não são apanágio da crença, privilégio exclusivo de quem crê, mas consequência de

quem cultiva a disposição de olhar as coisas com vagar e entrega, firmando velas no altar de um tempo que não se mede.

Trata-se de uma liturgia mínima em que o olhar se converte em gesto ritual e o tempo se curva em presença, abrindo brechas para que o que estava encoberto venha à tona e o que parecia banal se revele carregado de espessura.

É nesse *ebó ao tempo*, nesse cultivo paciente, nesse exercício de demora, que o mundo se oferece não como simples dado, mas como acontecimento que insiste em se insinuar no intervalo. Trata-se, aqui, de um olhar amadurecido pelo tempo – um olhar que consente à aparição o direito de se desdobrar como pensamento, que permite ao espaço transformar-se novamente em duração, em tecido temporal que se refaz e se reinventa (Didi-Huberman, 2010a, p. 149).

No entanto, muitas vezes, ao olharmos uma imagem, é como se jurássemos diante dela: “eu vi, eu compreendi, eu posso falar disso”.

E é aí, nesse instante quase automático de apropriação, que cometemos, não raro, “falso testemunho”. Não porque mentimos deliberadamente, mas porque não sabemos o que vemos. E mesmo assim afirmamos, narramos, julgamos. Nos apressamos a dizer “isto é” quando mal nos detivemos no “o que é que me olha?”.

A superfície da imagem, por mais nítida, por mais definida que seja, é sempre uma cortina que treme, não uma verdade que se revela.

Mas nós, em nossa ânsia de sentido, em nossa fome de controle, falamos em seu lugar, inventamos sua fala, traduzimos o que ela nunca disse, a exemplo do que fez Samuel Adjai Crowther em relação a Exu, encerrando-o no espectro do Mal Absoluto a partir de uma tradução epistemicida, que mutila a língua para assassinar o mundo que nela respira.

Ocorre que a imagem é sempre *menos e mais* do que o que aparece e “testemunhá-la” é tarefa de outra ordem: não de quem descreve simplesmente, mas de quem se compromete com sua opacidade vibrante. O “verdadeiro” testemunho não é o que tenta clarear o que está escuro, mas o que reconhece o limite da luz.

Testemunhar uma imagem é, assim, como que aceitar que algo nela nos ultrapassa, nos desloca, nos desfaz, nos derruba. Não se trata de

[...] substituir a tirania de uma tese pela de uma antítese. Trata-se apenas de dialetizar: pensar a tese com a antítese, a arquitetura com suas falhas, a regra com sua transgressão, o discurso com seu lapso, a função com sua disfunção... (Didi-Huberman, 2013b, p. 190).

O gesto contemporâneo, esse que carrega a pressa do *scroll*, a lógica do consumo, o gozo da exposição, quase sempre não tolera essa demora.

Quer ver, saber, classificar. E nessa intolerância, muitas vezes cometemos o “crime” de reduzir as imagens à evidência, à prova, à narrativa fechada.

Ao invés de deixá-las vibrar como fenda, tornamo-las espelho que só devolve aquilo que esperamos encontrar.

Há, portanto, algo de profundamente ético na forma como se olha. O olhar que testemunha com cuidado é aquele que aceita não entender tudo, que hesita diante da imagem como se estivesse diante de um corpo estranho – *porque está*.

Ver não é operar como uma máquina de registrar evidências, como se o real pudesse ser capturado por um olhar treinado a reconhecer apenas o que já está dado. Ver é acontecimento subjetivo: tecido por dúvidas, atravessado por sombras e pelo que excede a informação. Nenhum olhar é puro – todo olho carrega sua névoa, seus fantasmas, seus esquecimentos. A crença e a tautologia tentam negar essa fenda: a primeira com o mito de um olhar transcendente; a segunda, com o espelho opaco do agora. Ambas recusam o abismo do ver e, ao fazê-lo, empobrecem a imagem, negando-lhe a respiração que a mantém viva (Didi-Huberman, 2010a).

Independentemente disso, é interessante lembrar que Benjamin, através de sua experiência com as drogas (especialmente haxixe e mescalina), não buscava evasão, mas sim outros modos de percepção.

Era no embriagar-se com as formas do mundo – não para fugir dele, mas para vê-lo de outro modo – que ele encontrava pistas para essa *estética da interrupção* e paragem que não se limita a uma mera pausa ou quebra, mas um momento de suspensão da continuidade, onde novas perspectivas e compreensões podem aparecer. Pois a interrupção, para ele, não era outra coisa que uma ferramenta para *desconstruir o familiar, para revelar o que está subjacente e para possibilitar uma nova forma de ver e experimentar a realidade*.

Através dessa lente, as drogas atuavam como catalisadores, revelando as trincas na percepção cotidiana e permitindo a penetração de uma compreensão, digamos, menos enrijecida. Por isso a embriaguez, aqui, não deve ser compreendida enquanto torpor, mas intensidade.

Nela, o real se multiplica e as imagens proliferam como fogos-fátuos, desorganizando o que parecia estável, rasgando o tecido das certezas.

Todos os tipos de embriaguez têm força para isso, por mais diversamente ocasionados que sejam; sobretudo a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e primordial forma de embriaguez. Assim também a embriaguez que sucede todos os grandes desejos, todos os afetos poderosos; a embriaguez da festa, da competição, do ato de bravura, da vitória, de todo movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez na destruição; a embriaguez sob certos influxos meteorológicos, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou sob a influência de narcóticos; a embriaguez da vontade, por fim, de uma vontade carregada e avolumada. **O essencial na embriaguez é o sentimento de acréscimo da energia e de plenitude.** A partir desse sentimento o indivíduo dá [?] às coisas, *força-as* a tomar de nós, violenta-as [...] (Nietzsche, 2006, p. 56-57, grifo nosso).

Nessa vertigem feérica e lúcida a um só tempo, o sujeito não se perde, porém: ele se alarga, o olhar se torna capaz de reconhecer o inaudito no ordinário, a fenda no espelho, o tempo nos objetos – *até o paroxismo*.

E é justamente aí, nesse estado de disponibilidade e embevecimento, que a imagem pode nos devolver o que havíamos esquecido de ver – não como resposta, mas como enigma, não como atestado/testemunho do real, mas como uma espécie de costura ou rede muito sutil entre olhante e olhado, que é a aura.

O que entra em jogo na noção de aura, assim, principalmente se olharmos pelo prisma da experiência com as drogas, “[...] não é outra coisa senão uma nova concepção da estética articulada ao fenômeno da *embriaguez das formas*, embriaguez *experimentada diretamente nas coisas* mais concretas, mais banais, de nosso mundo circundante” (Didi-Huberman, 2017b, p. 211).

Nesta embriaguez das formas, o sujeito se vê imerso em um tipo de sentimento assaz potente que acaba por fazer com que as imagens adquiram uma espécie de dinamicidade que contraria – ou no mínimo bagunça – sua figuração mais imediata. Nesse estado, pode haver mesmo uma proliferação exuberante de imagens se sobrepondo umas às outras, como relâmpagos que nos atingem sem cessar e que nós mesmos atingimos.

Lembro, neste sentido, de quando estive diante de um jardim vertical, em Melo, cidade onde fora gravado o filme *O banheiro do Papa* (2007), no Uruguai.

Era noite. Enquanto fumava um cigarro no pátio do hotel, sozinho, sentado diante de uma parede em que diversos vasos de plantas estavam afixados, percebi que elas se mexiam.

“Deve ser o vento”, pensei, mas não estava ventando.

“Deve ser o reflexo de alguma luz”, mas estava escuro.

Ao fixar novamente o olhar naquela parede, percebi que uma das plantas “cochichou” para a vizinha: “Eita... ele nos viu”.

Depois disso, a cada vez que eu piscava os olhos e voltava a encarar aquelas plantas, mais que encantado e um tanto perplexo, era como se eu estivesse diante de uma nova cena protagonizada “por elas”.

A cada pensamento que surgia, a cada sentimento que experimentava, havia uma correspondência, uma reciprocidade inquieta.

Não sei exatamente quanto tempo durou esta interação, *só sei que foi assim*, como diria um conhecido personagem de Ariano Suassuna (2018), Chicó.

No dia seguinte, ao narrar o acontecido aos amigos que me acompanhavam na viagem, ouvi de tudo, que eu estava enlouquecendo, que fora um contato com seres de outra dimensão, espíritos etc, menos que poderia se tratar de uma experiência aurática.

Independentemente do que tenha sido isso (eu mesmo não faço a menor ideia, apesar de ter algumas teorias), e continuando o raciocínio, a aura não é um adjetivo da imagem e não se encontra enclausurada nos porões de um período pré-reprodutibilidade, mas “[...] um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como um *poder da distância*” (Didi-Huberman, 2010a, p. 147).

Quando Benjamin (1993a) nos fala sobre uma possível “perda da aura”, portanto, ele acaba por sinalizar para uma espécie de criação de outros tipos de relação com as obras de arte e com as imagens de modo geral desde o advento da reprodutibilidade técnica em larga escala.

Como se vê, essa leitura não implica a anulação da experiência aurática, mas o reconhecimento de que as condições para que ela se manifeste foram deslocadas. Não se trata de criar um novo discurso totalizador, mas de admitir que as imagens agora habitam um outro regime de circulação, mais saturado, mais disperso, em que o contato com seu sopro vital exige outras formas de aproximação e distanciamento. O que Benjamin chama de aura, assim, não é apenas um “distanciamento reverencial”, mas a própria força que faz uma imagem vibrar, que permite ao encontro ser mais do que consumo para se tornar acontecimento.

Nessa chave, a “perda da aura” não é a morte da experiência, mas a reconfiguração de seus caminhos – ela não desapareceu e pode se dar justamente

onde parecia impossível: na fotografia que já não é única, no vídeo compartilhado milhares de vezes, no fragmento que circula em uma capa de jornal.

Se a aura é uma espécie de experiência, portanto, então sua suposta perda não é senão deslocamento – e quem melhor do que Exu para mostrar que nada se perde, apenas se move? Ele, que sustenta o axé – a força vital que garante resistência e sobrevivência aos negros na diáspora (Kawahala, 2014) –, também é aquele que o redistribui, o faz circular por outros caminhos, de outras formas.

Na perspectiva benjaminiana, a reprodutibilidade técnica parece ferir a aura porque quebra o pacto da unicidade, mas o que se rompe é apenas a forma; a aura permanece, ainda que travestida, oculta, mascarada no excesso de cópias.

É que ela não é propriedade de um objeto singular, mas trânsito – o que vibra não é a peça em si, mas a corrente que ela ativa no encontro, o movimento que ela inaugura no olhar e no corpo.

Perder a aura seria, nesse sentido, perder a possibilidade de relação, mas Exu sempre reabre a encruzilhada: mesmo na fotografia mais banal, mesmo no arquivo digital replicado até a exaustão, ainda pode vibrar o sopro vital, ainda pode *acontecer* o encontro em que algo passa e nos atravessa. Assim, o que Benjamin chamou de “decadência da aura” pode ser lido, em diálogo com Exu, como redistribuição do axé: não mais concentrado em um templo, um museu, uma peça única, mas espalhado nas ruas, nos corpos, nas maquinetas e telas luminosas, nos gestos efêmeros do cotidiano que ainda assim carregam potência.

O axé não se perde, ele se reinventa, e sua reinvenção é sempre exusíaca: atravessada pelo desvio, pela surpresa, pelo vacilo que desarma a expectativa e abre a possibilidade do imprevisto.

Assim, falar de aura também é também falar de política: de como resistir ao esvaziamento imposto pela lógica da mercadoria, de como reativar o sopro vital das imagens mesmo em meio ao ruído das reproduções infinitas.

Todavia, embora ele estivesse preocupado com isso, quer dizer, em levar a reflexão estética até o limiar do que ele próprio chamou de pensamento “epistemo-crítico”, era a *emancipação* que lhe interessava. E ele estava preocupado com a emancipação porque, a princípio, as práticas artísticas em geral eram práticas de emancipação das consciências. Elas atuavam na criação de sujeitos políticos “conscientes”, o que a modernidade estaria de alguma forma limitando.

Mas isso claramente não significa que Benjamin era contra a fotografia ou o cinema, por exemplo. Para ele, se a obra de arte agora pode ser reproduzida quase que infinitamente, então talvez existam menos oportunidades de experiência, mas não seu fim. Quer dizer, quando ele nos fala de uma suposta “perda da aura”, refere-se a um ocaso permanente, sempre renovado, jamais da escuridão plena.

Mesmo suas críticas ao excesso de informações como instrumento desmobilizador e alienante, já que supostamente em descompasso com a noção de narrativa, precisam ser [re]lidas com cuidado a fim de não cairmos em uma espécie de niilismo, motivo pelo qual trato brevemente deste ponto mais adiante.

O grande desafio da modernidade seria, então, conseguir experienciar auraticamente *sem o original* – muitas vezes, na maior parte das vezes.

Porém, compreendendo Benjamin, percebemos que a origem não é uma ideia abstrata nem uma “fonte” arquetípica, mas um turbilhão no rio – movimento imanente ao devir histórico. Ela não pertence à metafísica, mas à própria história, surgindo como sintoma: uma formação crítica que interrompe o fluxo contínuo, provocando tanto catástrofe quanto revelação. Nesse abalo, corpos e sentidos esquecidos retornam por instantes, emergem e logo se dissipam. A origem, portanto, é choque e gênese, lugar onde o novo se forma a partir da ruína, ritmo de conflitos e imagens “em via de nascer”, uma verdadeira dialética em movimento (Didi-Huberman, 2018a, p. 171).

A aura pode ser descrita, assim, como uma relação muito específica, uma relação que se dá nos momentos em que nos sentimos olhados pelas imagens, quando as imagens se impõem e nos perturbam, e nós a elas.

É nessa distância *entre* olhante e olhado que a relação aurática se dá, em uma dinâmica de conquista e co-criação, porque podemos agir como as imagens, fabulando, imaginando. “Mas o ‘entre’ não é somente o vínculo que reúne dois elementos ou o intervalo que os separa. É também uma potência que habita cada um deles” (Rancière, 2021b, p. 74), ou seja, o *entre* não é mero espaço vazio ou espera passiva: é uma vibração que pulsa tanto na imagem quanto no olhar que a toca. Ali, cada encontro carrega a possibilidade de deslocar ambos: o olhar não sai ileso daquilo que vê, e a imagem não permanece intocada por quem a contempla, justamente porque *esta fricção se dá na encruzilhada*.

Por outro lado, ainda quanto à criação daquela distância, na relação aurática – e exusíaca – com as imagens, há um momento em que conseguimos sentir os afetos, mas ao mesmo tempo percebemos que é uma relação, isso porque as imagens também são “[...] operações, relações entre a visibilidade e um potencial de significação e de afeto que está associado a ela” (Rancière, 2021b).

Ou seja, e voltando ao exemplo de Mello, eu sabia que estava diante de uma parede com vasos de plantas, mas ao mesmo tempo me sentia olhado e comentado por elas. Não se trata, portanto, de uma fundição, como acontece na *crença* (ausência de distância), nem tampouco de um completo alheamento (excesso de distância), como ocorre na *tautologia*, onde nos afastamos a ponto de não deixamos as imagens nos tocar (Didi-Huberman, 2010a).

Trata-se, antes, de uma dança ou movimento limítrofe.

E esta ênfase na questão da distância entre olhante e olhado ocorre justamente porque sem ela haveria uma espécie de fusão que nos impediria de dotar essa “coisa” de poder para nos revidar o olhar.

Sem ela, sem esta distância, nós mesmos inventaríamos isso, na ordem da alucinação, sem a ocorrência de um jogo.

Na distância – ou através dela – é que ganhamos este grande diferencial que é o *tempo*. E é justamente por isso que sua sombra aparece sempre que falamos sobre a *sobrevivência das imagens*.

Neste sentido, se quisermos voltar ao exemplo de olharmos as covas durante a pandemia: na *tautologia* nós veríamos aqueles espaços, reconheceríamos sua existência e o futuro atrelado a eles (o nosso futuro), mas de algum modo negaríamos a passagem do tempo, quem sabe com palavras do tipo “Ah, mas ainda é cedo... temos muito tempo pela frente... já estamos vacinados.”

Ali estão as covas, escancaradas em sua evidência, mas o “homem da tautologia” (Didi-Huberman, 2010a), esse personagem de nosso tempo, tão real quanto imaginado, escolheria vê-las apenas como buracos, pontos neutros no terreno, marcas sem peso, como se a profundidade nada dissesse.

Ele as veria, reconheceria seu contorno, talvez até murmuraria algo sobre o futuro inevitável, mas logo vestiria a armadura da negação. E essa negação não gritaria, não lutaria. Ela sussurraria, satisfeita: “Não é comigo.” Esse homem, plasmado pelo conforto do progresso judicativo da racionalidade, terá feito tudo para

reprimir as frestas, para calar o que vibra por baixo do visível. Terá transformado a visão em exercício de blindagem, reduzido o mundo a um inventário de presenças fixas, de certezas mínimas: “isso que vejo é isso mesmo – e só.” Recusa do tempo, da memória, da transfiguração, recusa do tremor, pois prefere a indiferença como forma de controle, e o controle como forma de gozo (Didi-Huberman, 2010a).

E assim vai se tornando cínico, apriorista, esse homem da tautologia, satisfeito em nomear apenas o que salta aos olhos, alheio ao que permanece jacente. “O que vejo é o que vejo, e o resto... não me diz respeito.” E talvez seja mesmo essa a sua maior perda: a recusa de ser atravessado.

Na *crença*, que seria o extremo oposto, o crente seria inundado pelo medo ou promessas de um futuro adocicado (no paraíso, no além, por exemplo) a ponto de não conseguir sequer ver aquelas covas ou tumbeiros. O “homem da crença” preferiria substituir a putrefação tumular por imagens corporais sublimes, que confortam, informam e fixam memórias, medos e desejos.

Contudo, não se trata de escolher entre crença e tautologia. Essa escolha, por si só, já configura uma forma de empobrecimento, uma escolha alienante (Didi-Huberman, 2010a). O que importa é a vibração, a tensão do *entre*, porque o pensamento não se dá no fixo da tautologia nem na rigidez da crença, mas na oscilação entre o visível e o invisível, no ponto de inflexão em que o olhar é atravessado por aquilo que dele escapa (exusíaco-oxalufânico, astra-monstra).

É necessário tratar a imagem com o mesmo rigor teórico que dedicamos à linguagem, pois em todo testemunho ou gesto de memória ambas se entrelaçam e se sustentam mutuamente. Quando a palavra falha, a imagem emerge; quando a imaginação se esgota, é a palavra que intervém. Entre uma e outra, a memória se constrói nesse vaivém de compensações e lacunas (Didi-Huberman, 2020b, p. 45).

Os pensamentos que se erguem sobre binarismos – esses pensamentos em forma de dilema, de ou/ou – falham em captar a respiração mesma da imagem. São modos de pensar que preferem decidir ao invés de escutar, fixar ao invés de dançar.

Pensar visualmente, no entanto, não é escolher entre o que se vê (e sua prisão tautológica no discurso da evidência) ou o que nos vê (e sua reclusão mística no discurso da crença). Não se trata de optar entre ver ou ser visto, mas de se deixar afetar pelo intervalo, por aquilo que vibra entre uma coisa e outra. Há que se habitar esse entre, não como lugar de indecisão, mas como centro de gravidade das

tensões, como o pulso que ora se expande, ora se contrai, como o mar que beija a areia e recua, como o coração que, no mesmo passo, se dá e se retrai.

É nesse ponto de suspensão – ponto de reversibilidade, ponto de torção – que se acende o motor de todo pensamento realmente dialético.

Não há síntese prévia, não há conciliação, mas um estado de inquietude que pulsa. É o instante em que o visível começa a ser ferido, tocado, desviado por aquilo que nos olha desde dentro dele, como um segredo que se move: “[...] o que conta, diante de uma imagem, não é ‘do que estamos falando’. O que conta é a própria dança – dos meus olhares e das minhas frases – com a imagem. É uma questão de ritmo” (Didi-Huberman, 2018b, p. 44).

Assim, nesse antro que se escava – onde o olhar é também olhado, onde o objeto se revela sujeito – não cabe nem o excesso de sentido que a crença venera, nem o esvaziamento cínico que a tautologia celebra. Cabe, talvez, um estremecimento, uma fresta, um acontecimento e uma experiência que se dá nesse ponto, frágil, instável, mas extremamente vital (Didi-Huberman, 2010a).

E o mesmo parece acontecer no *segredo nagô* – no *auô* –, em que não há uma verdade a ser desvelada, porque é justamente no mistério que reside sua potência. O segredo não está à espera de ser traduzido em informação ou explicado por meio da linguagem. Ele não se esvazia em conteúdo: é processo, é força ativa de circulação do axé. O segredo movimentava a existência, sustenta o ritmo e a vitalidade do cosmos. E, por isso mesmo, não precisa ser revelado – ele orbita, escapa, desliza. Sua natureza dispensa a ideia de uma Verdade Única e luminosa a ser revelada. O que ele oferece é presença e vibração, não decifração (Sodré, 1988, p. 142-143). E nesta torrente, como bem sabemos, está o Amigo do Desvio Fértil.

E o mesmo vale para quando “vemos” um quadro, por exemplo. Diante de uma pintura do Renascimento, também por exemplo, muitas vezes nos munimos antecipadamente de informações (via livros, filmes, entrevistas, documentários, guias etc). Neste procedimento, muitos acreditam ver “melhor”. Ocorre que, quando finalmente estamos diante do quadro, vemos apenas o que já foi visto antes nas leituras e pesquisas. Neste caso, nada acontece com nossa experiência junto ao quadro em questão, justamente porque nós “qualificamos” e dicionarizamos nosso olhar a ponto de “saber sem ver” (Didi-Huberman, 2013b).

Mas o contrário também pode acontecer, que é “ver sem saber”, como impressionismo, que consiste em negar-se a conhecer algo de antemão, isso em busca de um retorno ao purismo, de uma experiência única, quase divina.

Quando colocamos em pé de igualdade estas duas condições (“saber sem ver” e “ver sem saber”), porém, muitas vezes através do *ebó* consagrado ao tempo, nós abrimos a imagem, abrimos sua lógica (rasgadura) e bifurcamos a imagem, que deixa de ser um clichê, “algo” meramente disponível para ser visto.

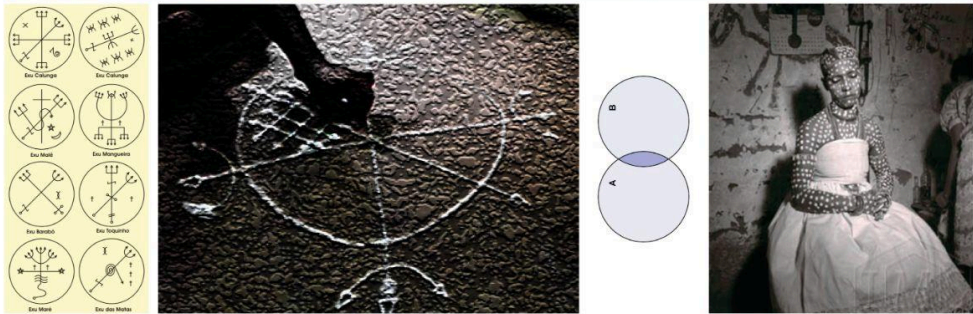
Deste modo, a exemplo do que ocorre com crença e tautologia, o objeto das expressões *saber sem ver* e *ver sem saber* é implodido, porque não há nada que vamos apenas ver, justamente porque a imagem se torna acontecimento e experiência, na *encruzilhada*, porque o nosso próprio gesto *com* as imagens é errante e ele independe de adjetivos que possamos atribuir a elas (se elas aparecem, se elas já desapareceram, se elas são visíveis ou não).

*Não há imagem que exista fora da imaginação* – imagem não como coisa inerte, mas como ato que se dá, fenômeno que se insinua, enigma que se desloca.

Diante dela, não tocamos o objeto sólido sonhado pela razão cartesiana, nem seguimos um método que se repita com a precisão de uma fórmula.

Ela se reencarna a cada olhar, muda de pele, altera seu fôlego. Surge, como a borboleta, no exato instante em que já começa a desaparecer – e é nesse lacônico intervalo, entre o seu vir e o seu sumir, que algo se deixa pressentir. Porque é fácil definir algo quando já está morto. Isso é o gesto da metafísica. O pensamento vivo, porém, prefere o inacabado: deseja que Sócrates continue respirando, que a borboleta permaneça voando, mesmo que não se possa fixá-la em cortiça e declarar que “é azul”. Melhor vê-la parcialmente e deixá-la livre, porque o saber não é captura, mas aproximação. O olhar, como a frase, é frágil e transitório. Dura o quanto dura o voo. E quando a borboleta parte, resta apenas o vestígio do instante em que se deixou ver, um pouco de beleza colhida em movimento, não a posse, mas o acontecimento do ver (Didi-Huberman, 2016b, p. 62).

É nesse tempo dissonante, nesse intervalo em que a imagem se retrai, que se inscreve também o traço, e em menor grau, o fragmento-objeto, restos que não se entregam ao olhar por completo, mas que persistem como promessa ou espectro.



<sup>110</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), do autor e [sequência](#).

Quando isso acontece, o traço nos alcança com aquilo que Benjamin chamou de *auraticidade*: ele nos aparece como algo distante, mesmo quando se insinua ao lado. Não está ali para ser possuído, decifrado ou domesticado.

É por isso que a imagem é tão potente: porque ao mesmo tempo em que ela figura aquilo que já sabemos, que “dominamos”, ela também nos fala de coisas desconhecidas – *ao mesmo tempo*. Simples como uma mônada e complexas como uma montagem (Didi-Huberman, 2020b), as imagens atuam como se houvesse uma espécie de duplo regime, daí que nunca esgotamos nossa relação com elas, justamente porque esta relação se dá no *entre*, na encruzilhada, em *quiasma*:

Não há coincidência entre o vidente e o visível. Mas um empresta do outro, toma ou invade o outro, **cruza-se** com ele, está em quiasma com outro. Em que sentido esses múltiplos quiasmas não fazem mais do que um só: não no sentido da síntese, da unidade originariamente sintética, mas sempre no sentido de *Uebertragung*, de imbricação, de irradiação do ser [...] (Merleau-Ponty, 2003, p. 235, grifo nosso).

Ali, Exu e Oxalufã não disputam um espaço fixo, mas se alternam, se insinuam, se espreitam, fazendo do corpo um ponto de torção entre o sopro da calma ancestral e o riso das rupturas. Entre o silêncio branco de Oxalufã e o verbo cintilante de Exu se tramam fios de um tecido que não cessa de se refazer.

Mas esse mesmo quiasma se reinscreve nos rituais de iniciação, quando o corpo do iniciado é desfeito – simbolicamente – para se refazer noutra tessitura.

A navalha que raspa o cabelo, o sangue que escorre, as penas que colam à pele: tudo é linguagem de um mundo que se abre. É aí que se insinua o *entre*: aquilo que ainda não é e que, no entanto, já pulsa, o traço do que escapa à consciência, mas que se fixa na carne, porque os sacrifícios ali não operam para selar uma ausência, mas para intensificar uma presença.

Como fragmentos-objeto, eles não se explicam, mas reverberam. Falam daquilo que insiste em não se deixar traduzir – e, ainda assim, nos convoca.

A galinha, o sangue, a pena, a cabra, o canto, o sopro, a água, o silêncio: tudo ali forma um entrelaçamento tênue, uma dobra no tempo onde a memória ancestral toca o corpo do agora e o corpo do agora, por sua vez, se deixa atravessar por aquilo que veio antes dele e ainda virá.

Não se trata de uma sucessão linear, mas de uma curva espiralada, onde o sacrifício não é fim, mas passagem, um limiar entre mundos, onde o presente se curva ao peso vibrante de uma ancestralidade que nunca se apagou.

É nesse ponto que a matéria se transmuta: o sangue não é só fluido vital, é escritura; a pena não é só resíduo, é véu; o canto não é só som, é invocação.

Tudo ali pulsa como parte de uma mesma tessitura quiasmática, onde oxalufânico e exusíaco se encontram para friccionar, gerar, vibrar, anunciar o que ainda não foi dito, mas que já habita em silêncio o corpo do rito. É o quiasma que se inscreve na pele, é o centro borrado, o cruzo, a intersecção. Ali onde a nitidez se esboroa, onde o contorno não se firma, começam a cintilar outros mundos possíveis e o visível começa a ser tocado pelo que nos olha.

E é nessa moção – lenta, tensa, ritual – que o mundo, por um instante, se desorganiza... para religar.

Do mesmo modo, podemos pensar nos pontos riscados de Exu, gravados no chão com pós de pemba ou carvão. Eles não são apenas signos gráficos: são mapas de passagem, gráficos do tempo, coreografias do invisível.

Cada risco é uma fresta por onde o axé escorre, uma abertura para o *entre*. O ponto é sempre cruzamento, encruzilhada, figura da tensão e da possibilidade.

Seus traços se dobram como rios que não se misturam, mas seguem lado a lado, em fricção, como os corpos que dançam sem se fundir, mas que se escutam, como iniciados em silêncio profundo, onde cada gota derramada, cada pena colada, reinscreve o corpo no mundo, corpo este que agora também se torna *entre*.

Como nesses casos, o potencial de acontecimento e experiência não está nem na imagem nem no sujeito, mas justamente na *relação*.

Quer dizer, o *entre* não é propriedade nem das imagens nem dos sujeitos, mas justamente da implicação das imagens *com* os sujeitos.

Se um não está implicado no outro, não há aparição, tampouco experiência e acontecimento. Se não há tal implicação, então só restará um objeto disponível à análise, aos julgamentos da *máquina explicativa do mundo* (Prado, 2021), uma borboleta morta em uma prancha de isopor ou ainda um mero jardim vertical erguido na parede de um velho hotel no Uruguai.

### 3.2 POMBAGIRA: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA/DIALÉTICA/EXUSÍACA E EMOÇÃO

Antes de entrar no “problema” da experiência estética em si e evidenciar sua intrínseca relação com a emoção e as potências do feminino de Exu – a Pombagira –, gostaria de ressaltar uma vez mais que a mão colonial não se contentou em saquear terras e corpos: quis também amputar sentidos, roubar futuros, interditar sonhos e impor verdades “através das botas policiais e arames de espinhos clericais e judiciais” (Thiong`o, 2010, p. 4).

É o que nos lembra Quijano (1999) quando sugere que a violação mais cruel cometida contra os povos escravizados foi sufocar subjetividades, interditar a dança espontânea de culturas autônomas e triturar modos de existir que ousaram florescer longe dos cânones europeus. Com perversidade rasputiniana, apagaram histórias milenares, zombaram da escrita feita em outras peles, em outros tempos, em outros ventos. Impuseram línguas como quem empurra pregos goela abaixo.

Exilaram o sagrado para o reino do proibido, para o campo do primitivo, do “inferno”, do “não-civilizado”. Tudo isso, sabemos, em nome de uma razão frígida, miserável, de uma ninharia que se travestiu de missão civilizatória enquanto construía impérios sobre cadáveres e silenciamentos.

Outrossim, o antagonismo biosocial entre “brancos e europeus” e “índios”, “negros”, “mestiços” permanece como cicatriz aberta, uma fratura estrutural que vaza, que dói, que ainda sangra a cada “boa prática” importada, a cada “cidadania universal” que ainda hoje se ergue sob um pedestal europeu.

O silêncio, a omissão, a distorção do lugar do branco na situação das desigualdades raciais no Brasil têm um forte componente narcísico, de autopreservação, porque vêm acompanhados de um investimento na colocação desse grupo como grupo de referência da condição humana (Bento, 2022).

Em nome do Universal, reduziu-se todas as diferenças humanas a um padrão comum, redução esta, fundamentada na razão moderna, que inaugurou, ainda no século XIX, o racismo como doutrina científica.

Sim, porque embora conflitos étnicos e violências entre grupos humanos tenham ocorrido ao longo da história, até então essas práticas raramente foram justificadas sob critérios científicos.

Mesmo o anti-semitismo milenar, assim como o tráfico de pessoas negras legitimado por religiosos e pensadores desde o Egito Antigo até a Europa do século XVI, baseava-se em razões religiosas, políticas ou econômicas, não científicas.

Foi apenas com a ascensão da Razão Universal ocidental que a diferença passou a ser biologicamente naturalizada como verdade (Sodré, 1988, p. 34), daí que é necessário revirar este estado de coisas, "ou seja, sem tudo que sustenta a trajetória transparente do sujeito da razão universal e seu controle sobre nossa imaginação política" (Ferreira da Silva, 2019, p. 88).

Com seus "laudos impecáveis", o colonialismo distribuiu identidades como algemas douradas e sustentou hierarquias como quem renova contratos de escravidão, o que explica em partes porque, por trás da falsa neutralidade das instituições, escorre ainda o sangue da *classificação social* (Quijano, 1999), um arranjo brutal onde a cor da pele, a língua da mãe e a memória do avô decidem quem manda e quem obedece, quem vive e quem vegeta. E este processo foi tão eficaz que não chega a surpreender que "mesmo as histórias de cinema da fabulosa Hollywood são viciadas. Basta ouvir os aplausos de uma audiência africana aos heróis de Hollywood massacrando índios pelas vermelhas ou asiáticos para compreender a eficiência dessa arma" (N'krumah, 1967, p. 289).

Paralelamente, engana-se quem acredita que o pensamento em torno da arte e da estética passou/passa incólume por esse processo:

Recordemos rapidamente os fatos históricos: com a invasão da terra africana, o saque, a violação, a escravização, e o assassinio de cem milhões de africanos; com a pilhagem das riquezas naturais assim como dos tesouros artísticos da África; e com a dominação cultural, atingiu-se à negação do espírito africano, para na etapa seguinte o homem e a mulher africanos serem degradados à condição de animal. [...] A ideologia da brancura se arvora em valor absoluto. Tudo o mais é a sombra do inexistente. O negro-africano não teve história, nunca teve cultura; sua existência "natural" sempre careceu de arte, religião e sutileza (Nascimento, 2016, p. 196-197).

Nos séculos XIX e XX, a incorporação das produções de diferentes povos aos museus alimentou a ideia de que a arte sempre fora compreendida sob o prisma iluminista, criando a ilusão de uma universalidade estética.

Essa universalidade, porém, foi construída de maneira reducionista: valorizava-se no outro apenas aquilo que já correspondia aos próprios parâmetros ocidentais. Nesse contexto, a estética kantiana serviu como instrumento de

hierarquização, pois seu apelo a um consenso subjetivo sobre o belo legitimava a desvalorização de expressões culturais diversas.

Assim, a arte foi naturalizada como espaço de exceção, permanecendo como o último bastião da metafísica moderna em meio ao processo de desencantamento das demais esferas da vida (Oliveira, 2019).

Ao denunciar que os discursos ocidentais sobre a arte africana estão enraizados em uma lógica epistêmica racializada que deslegitima os sistemas de conhecimento produzidos por povos africanos, a filósofa nigeriana Nkiru Nzegwu (2019) também constatou que teorias e categorias como “arte”, “estética” e “criatividade” foram formuladas a partir da perspectiva branca europeia.

Esse dispositivo de racialidade opera, por exemplo, nas classificações da arte africana, que transforma os objetos produzidos por esses povos em artefatos tribais ou primitivos, ao passo que reserva a categoria de “arte” à produção ocidental. Isso resulta na invisibilização da ontologia, da estética e da racionalidade africanas, que nega aos sujeitos negros e africanos a condição de produtores legítimos de conhecimento e sentido, logo incapazes de fruir esteticamente.

E esse epistemicídio se perpetua, igualmente, por meio daquilo que a mesma Nzegwu chama de “ontologia racial da arte”, sistema que ignora as condições políticas e históricas em que os objetos africanos foram obtidos.

Ao mostrar, por exemplo, como algumas exposições ocultam o contexto violento de saque/pilhagem colonial por trás das obras exibidas, ao mesmo tempo em que reforçam a ideia de que só é possível reconhecer a arte africana como tal quando ela é deslocada para o solo ocidental e reinterpretada por curadores brancos, esse processo transforma afirmações racistas em evidências empíricas, travestindo preconceitos como verdades filosóficas.

Dessa forma, a arte africana continua a ser interpretada não em seus próprios termos, mas a partir de categorias ocidentais como Beleza, Forma e Universalidade, categorias que, longe de neutras, reforçam a hegemonia do pensamento europeu. Ao negar a existência de sistemas estéticos endógenos (como o iorubá, por exemplo), o pensamento ocidental compromete-se com a supremacia branca e promove uma estratégia que desautoriza africanos como agentes cognitivos e ontológicos, deslocando-os da posição de criadores de pensamento e os rebaixando à condição de *coisas*, expropriando seus modos de sentir, conhecer e

expressar o mundo. Com este procedimento, não apenas deslegitima suas produções simbólicas, mas também restringe a própria ideia de estética a um campo normatizado por critérios de forma, gosto e valor que obscurecem as múltiplas racionalidades e sensibilidades que habitam outras cosmogonias.

Somente quando nos permitirmos genuinamente reconhecer os sistemas de pensamento africanos como construções legítimas e autônomas, desprendendo-nos das lentes eurocêntricas que historicamente moldaram nossa compreensão, seremos capazes de iniciar a árdua, mas fundamental, construção de um pensamento verdadeiramente contracolonial, porque não é possível duvidar que “há linhas de continuidade entre a negação da humanidade das pessoas negras escravizadas no presente” (Bento, 2022, p. 19).

Como vimos mais cedo, esse gesto, intrinsecamente ligado à justiça epistêmica, é caracterizado pela sua natureza inclusiva, convidando à mesa todas as vozes silenciadas pelo colonialismo, e pela sua postura crítica face à persistente e insidiosa supremacia cultural do Ocidente.

Abrir espaço para epistemologias plurais significa desfazer o mito da universalidade do pensamento europeu.

E é justamente por isso que trago este ponto à reflexão: pois, assim como a arte e o pensamento africano enfrentaram (como ainda enfrentam) um olhar depreciativo perante a perspectiva ocidental, um fenômeno similar se deu/dá no interior do próprio sistema que promoveu e segue promovendo aquela depreciação.

Me refiro às análises em torno da experiência estética.

Embora possamos reconhecer que a experiência estética seja atravessada por uma “[...] mobilização multidimensional (cognitiva, volitiva e emotiva) [...]” (Guimarães, 2004, p. 5), ela acontece no desvio, no desconcerto, no desequilíbrio. Ela é perpassada por uma emoção que chega como uma rufada de tambor. E se ela for mesmo intensa, não será apenas pessoal: haverá reverberação e um derramamento no sensível partilhado.

E aí, amigos, não há doutor e crítico de arte que dê conta. A percepção tautológica e crente do sensível e do “belo” dará espaço a um giro de saias multicoloridas, perfumes, fumaça e espumas de champagne.

Sobre isso, aliás, se considerarmos que “nada é mais condicionado, digamos limitado, do que nosso sentimento do belo”, que “o ‘belo em si’ é uma mera

expressão, não é sequer um conceito” e que “no belo, o ser humano se coloca como medida da perfeição; em casos seletos, adora nele a si mesmo” (Nietzsche, 2006, recurso eletrônico), então podemos deduzir que o Belo Universal não passa de vaidade mal disfarçada.

De imitação da realidade visível, passando pela sublimação subsumida à razão pura, indo até um certo valor subjetivo ligado à experiência particular de cada um, o belo se distanciou dos parâmetros conceituais que pretendiam fixá-lo.

E se é assim, se o Belo já não cabe em moldes nem em museus, creio que a experiência estética também pode ser pensada como uma espécie de sensível em perpétuo devir e latência. Um devir que vibra, escapa, que chega sem avisar e que nos bagunça justamente porque não se deixa orientar por intencionalidades, mas sim pela presença arrebatadora de Pombagira.

Demonizada, depois higienizada, depois empacotada como produto exótico, a figura feminina de Exu virou assunto sussurrado, incômodo, deslocado, quase um tabu, mesmo em terreiros ditos matriarcais (Alexandre, 2023)<sup>111</sup>.

Isso se deu em paralelo àquela tentativa de barrar o Amigo das Travessuras Cósmicas na alfândega da travessia atlântica. Com sua dupla essência, sua ambiguidade, seu corpo feito de falo e vulva, saco escrotal e ventre, tentaram retê-lo no controle ideológico de costumes, onde o feminino é contrabando e o sagrado se traveste de virilidade, tão masculino quanto a moral cristã gostaria que fosse, apesar de ter sido desenhado com ambas mãos de *Olodumare*<sup>112</sup>.

Mas a figura da Pombagira revela uma dimensão distinta do feminino nas religiões de matriz africana. Em sua presença, não se projeta a imagem valorizada pelo patriarcado ocidental – a da mulher dócil, submissa, frágil e dependente do homem. Ao contrário, sua atuação expõe e reafirma modos diversos de configurar o gênero nos terreiros, já que “nos terreiros, feminilidade e masculinidade são

---

<sup>111</sup> A origem da Pombagira permanece envolta em mistério, marcada pela oralidade e pela ausência de registros históricos consolidados. Segundo Mariana Leal de Barros (2010), trata-se de uma reconfiguração de um feminino recalçado, possivelmente enraizado em representações arcaicas. A primeira menção ao nome Pombagira teria ocorrido em 1938, segundo Capone (2004), em contexto policial no Rio de Janeiro, o que indica que o culto já estava presente naquela década. Monique Augras (2000) observa que, ao chegar ao Brasil em 1961, encontrou a figura já firmada nas macumbas cariocas e propõe que Pombagira teria surgido como uma resposta à dessexualização de figuras femininas como lemanjá na Umbanda, encarnando uma sexualidade feminina intensa, provocadora e insurgente frente à moral patriarcal (Barros, 2010).

<sup>112</sup> “Divindade” superior na mitologia dos iorubá.

facultadas aos dois sexos, não são consideradas opositivas e excludentes, mas complementares” (Botelho; Stadtler, 2012, p. 189).

Na tradução desencantada e mal feita da colonização, porém, o lado feminino de Exu foi silenciado de modo atroz. “Um Exu não-binário no altar? Não, por favor... Aqui só entra Exu de terno, cartola e tridente, *contanto que macho*”.

No entanto, a gargalhada de Pombagira, indomável e persistente como uma planta invasora, irrompe incessantemente, ecoando através dos tempos e desafiando qualquer tentativa de silenciá-la.

Essa risada, símbolo de resistência e liberdade, manifesta-se nas mais diversas formas e lugares lembrando a todos que somos livres e que a experiência estética não é privilégio de quem detém o saber autorizado, mas um direito do corpo que sente, do olhar que se deixa atravessar, do ouvido que se rende à musicalidade do mundo em suas mais estrepitosas dissonâncias.

Porque o belo (ou o terrível, ou o sublime) não se curva às taxonomias dos eruditos: ele estala nos becos, vibra nas encruzilhadas, bamboleia nos excessos, escapa dos compêndios e cintila no instante em que nos tornamos patéticos.

Sim, patéticos, em uma comunhão com o *pathos* e tudo o que ele implica em termos de desterritorialização do próprio sentir.

Para a infelicidade dos colonizadores, portanto, tanto os de outrora quanto os contemporâneos, seu sono jamais desfrutou de tranquilidade.

Mesmo após séculos de chicote, catecismo e mercantilismo anímico, o riso de Pombagira ecoa no vento, nos corpos, nas festas, nas flechas invisíveis que atravessam as veias abertas do sensível partilhado.

Mesmo após toneladas de concreto, há ranhuras nas muralhas. E delas brotam flores negras, tambores insurgentes e poemas que cospem no altar do colonizador. Porque poema e poesia são, em si, propostas contra-coloniais.

No fundo daquele silêncio que quiseram impor – ou talvez justamente nele – algo ressoa. O mar não enterrou Pombagira. Pelo contrário: o que foi lançado aos tubarões tornou-se rumor, memória líquida que insiste em voltar à tona.

O lamento submerso dessas vidas arrastadas não se desfez na espuma. Ele persiste em cada onda que se quebra, em cada corpo negro que dança, em cada imagem que perturba a paz do visível com a dor do que não pôde ser visto.

E se o Atlântico é cemitério, é também encruzilhada, lugar onde os mortos não descansam, mas se levantam em forma de tambor, de canto, de gesto, de imagem que fere. E talvez seja ela, a Senhora das Margens, quem zela por esses nomes não ditos, por essas histórias caladas, por essas presenças que nunca se deixaram apagar pela borracha colonialista.

A água, afinal, não olvida. Ela leva, mas também devolve. E o que chega às praias do agora não vem apenas com sol e brisa: vem com séculos de espera, vem com aquilo que o tempo tentou sepultar, mas que a imagem – essa outra forma de mar – faz de novo pulsar.

Em tradições *Bantu*<sup>113</sup>, o poder feminino das encruzilhadas é *Bombogira*, o lado mulher de *Aluvaiá* – aquele que, aliás, já é Exu.

“*Bombogira, Pambu-a-njila, Pombagira*: as ruas, a encruzilhada, as porteiras, a diáspora, o mundo” (Simas, 2019, recurso eletrônico).

No *quimbundo*<sup>114</sup>, *pambu-a-njila* é o nome do *cruzamento*. No *quicongo*<sup>115</sup>, *mbombo* é o *portão*. E se o portão existe, alguém o guarda – e quem é do axé sabe bem quem segura a chave entre os seios fartos.

Se quisermos ligar os pontos (ou melhor, os caminhos), *Bombogira, Pambu-a-njila* e *Pombagira* são três nomes, três faces de uma mesma força que desce nas esquinas, nas porteiras, nos becos e nas praças.

É o feminino de Exu, o ventre da diáspora, o corpo que dança entre mundos.

Muito embora ao longo do território brasileiro os sons que compõem esse nome foram colados a sentidos sexistas numa tentativa persistente de aprisionar *Pombagira* na gelosia estreita da promiscuidade, em vez de reconhecê-la como força que zomba da ordem e redireciona o desejo (Augras, 1989), ela sempre escapa. E ela sempre escapa porque *Pombagira* nunca foi apenas nome, mas força que desliza por entre as margens do dito, riso que explode onde o silêncio pesa,

---

<sup>113</sup> Os africanos de origem *Bantu*, vindos do Congo e de Angola nos primeiros tempos da colonização, foram dispersos em pequenos grupos pelas plantações de vasto território, sobretudo no litoral do Sudeste, num contexto de comunicação precária e cidades ainda em formação. Já os de origem sudanesa, como os *Jeje* do Daomé e os *Nângô*, chegaram no fim do tráfico e se concentraram em áreas urbanas em pleno desenvolvimento, especialmente nas capitais do Nordeste, como Salvador e Recife (Santos, 2008).

<sup>114</sup> O *quimbundo* (ou *kimbundu*) é uma língua *bantu* falada principalmente em Angola, especialmente nas regiões centrais e ao redor da capital, Luanda. É uma das línguas nacionais do país e tem grande importância histórica e cultural.

<sup>115</sup> *Quicongo* (ou *kikongo*) é outra língua *bantu*, assim como o *quimbundo*, e tem importância histórica profunda no contexto africano e afro-diaspórico.

corpo que se faz rito e afronta. Em cada dobra de sua evocação, pulsa a memória de uma luta: a de existir como potência, não como caricatura.

É por isso que as encruzilhadas onde nascem as Pombagiras não são só geográficas: são sociais, culturais, existenciais. São os pontos de contato entre ritos africanos, saberes ameríndios, feitiçarias europeias e catolicismos populares, tudo isso fervendo no mesmo caldeirão onde se cozinha a espiritualidade brasileira. Sincretismo? Não. Um agito criador, uma coreografia de sobrevivência, porque Pombagira não se ajoelha, não se explica e não se esconde.

Ela nos lembra que nenhum projeto de apagamento é total, que mesmo na condição mais brutal de ruptura e desumanização, os rastros, as brechas e os deslizamentos permanecem, recusando o esquecimento como morte simbólica total e afirmando a potência da encruzilhada como espaço de rearticulação de memórias, de resistências e de recomposição do vivido.

[...] essa movimentação, essa atuação, essa procura de formas defensivas, de formas de resistência e também de formas de ataque, as mulheres negras construíram isso ao longo dos séculos. *E hoje esse protagonismo é reconhecido através da nossa própria imposição. De um modo geral, o que nós conquistamos não foi porque a sociedade resolveu nos abrir a porta. Foi porque realmente forçamos a passagem.* (Evaristo, 2018, grifo nosso)

Ela nos lembra ainda que o sagrado também pode usar batom vermelho e que a relação mais profunda entre experiência estética e emoção está justamente nisso: ambas são ritmos de transformação, ambas se cruzam sem cessar.

Apesar disso, e embora a experiência estética independa do belo para ocorrer e só exista na medida em que há uma abertura dos sujeitos implicados na relação iridescente com o sensível, ainda persiste o famigerado discurso segundo o qual deve existir um rigor de fundo.

Se por um lado podemos ter experiência estética com um pôr-do-sol, uma lembrança, um livro, uma comida, um cheiro, uma dança, uma cena qualquer do cotidiano etc, por outro há quem sustente que há diferenças entre o arrebatamento catártico do olhar “destreinado” e a experiência propriamente estética, rigorosa (Pereira, 2011). Esta forma de interpretação sugere, ainda que indiretamente, uma espécie de hierarquia do olhar e da própria sensibilidade, como se houvesse uma linha que separasse aquele que “sabe” fruir esteticamente e aquele que simplesmente é inundado pela força de um *tsunami*, mas sem maiores

consequências, desconsiderando por completo que ela se refere a uma abertura fundamental que o indivíduo possui em relação ao mundo.

Trata-se de um encontro autêntico, onde o sujeito se permite ser afetado e transformado pela experiência, pois é esse estado de disponibilidade que faz do corpo, templo de Bara, uma espécie de *terreiro do sensível*, um solo onde Pombagira se manifesta não apenas como símbolo, mas como potência encarnada da desordem criadora. É nesse *corpo-terreiro* que o sensível se dá, não como matéria passiva da razão, mas como campo vibrátil de inscrição e travessia.

Como nos caminhos e passagens de *Onã*, é o corpo que treme, que gira, que sussurra entre as brechas da linguagem, corpo que sente antes de pensar, que dança antes de explicar, que aceita ser atravessado por forças que não cabem no léxico da filosofia ou na cartografia da ciência.

Um corpo *em transe* com o mundo, em estado de escuta e de risco, onde a experiência do olhar deixa de ser mera contemplação e passa a ser *incorporação*, um modo de saber que pulsa na carne, que mancha, que abre.

Como um sopro súbito que rasga o véu do ordinário, essa experiência – fugidia como perfume de bergamota em brisa de verão – desabrocha de súbito como entrelaçamento de movimentos que não obedecem a nenhuma coreografia prévia, como se o tempo, cansado de si, tivesse se permitido um escorregão, uma hesitação, uma mutilação, abrindo frestas por onde o extraordinário se insinua.

Tal qual o sintoma (expressão que evoca, em seu étimo, a queda compartilhada, o *cair junto*), esse acontecimento fulgura como relâmpago encerrado numa pérola e, ao mesmo tempo, se adensa como arabesco em espiral, não simples, mas implexo: um feixe de camadas, de dobras, de memórias em frêmito, como num parangolé – forma que só se revela em movimento –, onde cada fragmento estremece diante da vertigem do todo.

Nesse sentido, é a própria presença de Pombagira que nos convoca.

E essa convocação não acontece apenas nos olhos, mas na pele, nos poros, nas entranhas. Cada vibração, cada arrepio, cada descompasso é uma forma de saber que o corpo elabora sem precisar traduzir.

É por isso que o *corpo-terreiro*, aqui, mais do que metáfora, é o espaço onde o sensível se faz política: não porque “representa” algo, mas porque altera, afeta, convoca, desequilibra. E é nessa abertura profanadora, onde Exu cruza e

Pombagira gira, que a experiência estética-dialética-exusíaca se inscreve como ato radical de disponibilidade para o que não tem nome ainda, mas que já bate à porta.

Ali, onde o chão vibra e os sentidos se desorganizam, o movimento não espera autorização para acontecer. Ele emerge como sopro que desamarra, como feitiço que desvia, como rastro que perturba a gramática da evidência.

A estética, nesse campo tenso de cruzamentos e atravessamentos, não é decoro – é distúrbio. Ela não traduz o mundo – o desafia, fende sua superfície para que dele escorra o que foi retido, calado, maldito.

O *corpo-terreiro*, então, é esse espaço de inscrição do irrepresentável onde a dança não ilustra, mas inaugura, onde o canto não narra, mas convoca, onde o axé se espalha como linguagem outra, pré-discursiva, mas não muda.

Anterior ao conceito, mas cheia de pensamento.

É ali, nessa zona de atrito entre o que se pode dizer e o que insiste em escapar, que o estético se torna político, não como adorno de causas, mas como invenção do sensível que funda outras formas de viver, outras maneiras de resistir, outras possibilidades de existir.

O corpo é tão fluido e gasoso quanto sólido. Ele é gasoso na troca rítmica da respiração, das narinas aos brônquios, numa incessante troca do impalpável com o impalpável [...]. No coração dessa troca, ele é fluido, corre das veias para as artérias, circula em tudo, impregna e embebe as carnes, os tecidos. Ao que se juntam tantos humores, tantas secreções, linfas, suores, sinóvias, biles coloridas, espermas, salivas, mênstruos, licores do desejo ou da drenagem. O corpo é um campo de derramamento e uma rede de fontes, um jorro, um bebedouro, um remanso, uma maquinaria de bombas, turbinas e comportas cujo jogo entretém a vida no úmido, ou seja, na passagem, na permeabilidade, no deslizamento, na flutuação, no nado e no banho. **Não é apenas no mesmo rio que Heráclito não se banha duas vezes, é no corpo mesmo. Ele nunca é ele mesmo sem já estar encharcado de estranheza, escoando novas molhagens** (Nancy, 2020, p. 24-25, grifo nosso).

O corpo que se debruça sobre o mundo, assim, não é apenas pele, músculo e osso – é um espaço ritmado, vibrátil, barático, consagrado à travessia das presenças, como o chão batido dos terreiros de macumba, onde o axé circula feito vento entre folhas e corpos, feito tambor entre mundos.

Este corpo não é o invólucro do eu, mas a encruzilhada viva onde os sentidos se tocam, onde o tempo dobra e o inaudito sussurra com a saliva do vento.

Assim como o terreiro, esse corpo não se presta à ordem cartesiana dos compartimentos, mas à sabedoria do *entre*.



<sup>116</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#).

Nele, o saber é suor, é cheiro de alfazema e carvão, é calor que vem do pé quando vibra com Pombagira, é tambor que não apenas soa, mas interpela.

Porque o *corpo-terreiro* se dá ao mundo como chão ofertado, aberto à passagem de forças, receptáculo de encantamentos, palco de incorporação.

Se no terreiro cada canto tem um tempo, cada folha tem uma função, cada presença é uma continuidade da vida, assim também acontece no *corpo-terreiro*.

Nele, o pensamento não se constrói apenas com palavras, mas com ritmo, balanço, com sensações que não pedem explicação, mas estremeçamento.

Esse corpo, portanto, não apenas sente: ele traduz o mundo em vibração. É através dele que a *Imagem Exu* investe, não como fera hostil, mas como “entidade” que quer atravessar. A *Imagem Exu*, nesse *corpo-terreiro*, não é contemplada à distância: ela é recebida, incorporada, dançada.

Ela desce, gira, arrepia, porque, como no terreiro, é preciso mais do que olhos para ver – é preciso o corpo inteiro como extensão do espaço onde memória e desejo se encontram no toque da pele, onde o invisível ganha cheiro, onde o pensamento é embriaguez de marinho.

É por isso que esse *corpo-terreiro* faz da imagem sua ferida, seu riso, sua oferenda. Como no barracão, onde o chão guarda os passos de quem já foi, o corpo também é solo onde o passado continua dançando.

Tudo isso sem qualquer hierarquia, ao que vale lembrar brevemente o caso de Louis Gabriel Gauny, que Jacques Rancière (1988) retoma em sua trajetória e que aparece pela primeira vez em *A noite dos proletários*. À época, pesquisando arquivos da imprensa operária francesa do século XIX, Rancière encontrou não apenas reivindicações de melhores condições de trabalho (Pallotta, 2014), mas descrições literárias “inusitadas”.

Uma delas é justamente a de Gauny, a quem Rancière (1988, p. 86) chama ora de “marceneiro poeta” ora de “filósofo plebeu”:

Acreditando estar em casa, enquanto não acaba o cômodo onde coloca os tacos, ele aprecia sua disposição; se a janela dá para um jardim ou domina um horizonte pitoresco, por um momento para os braços e plana mentalmente na espaçosa perspectiva para apreciar, melhor do que os proprietários, as casas vizinhas.

Publicada no jornal *Le Tocsin des Travailleurs*, em 1848, a cena narra um dia de trabalho de Gauny e revela “[...] uma inversão de fato da relação entre o trabalhador e o proprietário da casa” (Voigt, 2019, p. 26).

Trata-se da subversão da lógica hierárquica que fixa posições entre quem apenas obedece e quem pode se dedicar ao pensamento. Ao “parar” e contemplar, talvez “melhor do que os proprietários”, Gauny rompe com a determinação de tempos e funções, exemplificando que “la experiencia estética escapa a la distribución sensible de los lugares y de las competencias que estructura el orden jerárquico” (Rancière, 2008, p. 178).

É nesse ruptura que Rancière vê o esboço de sua noção de estética, entendida não como disciplina da arte, mas como “[...] um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (Rancière, 2005, p. 13). Daí a formulação de que “no núcleo da emancipação dos trabalhadores estava uma revolução estética” (Rancière, 2019, p. 6), mais tarde condensada no conceito de “partilha do sensível”, pois ela “[...] faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (Rancière, 2005, p. 16).

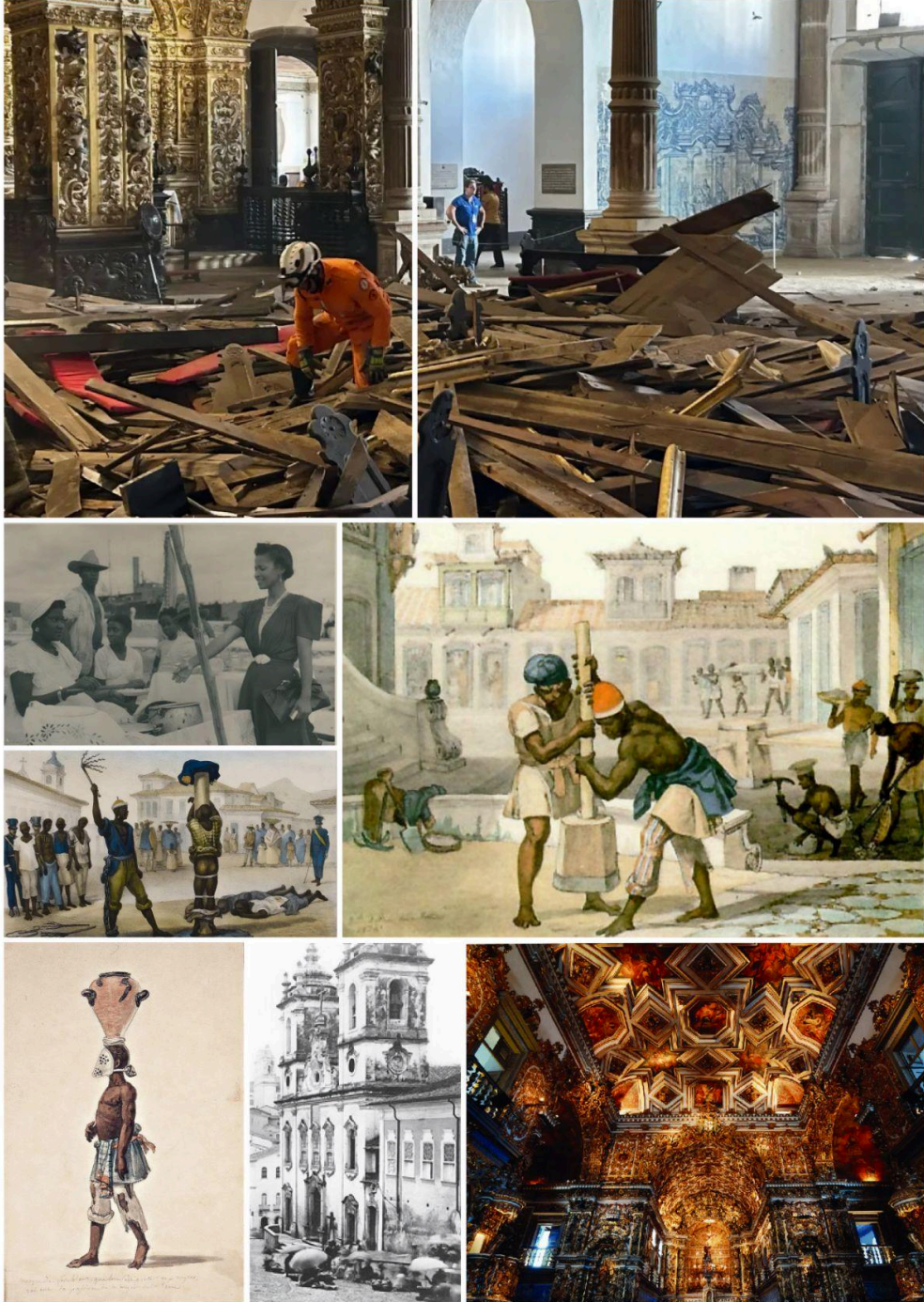
Nessa perspectiva, tal partilha preveria um “comum” (os direitos civis e a liberdade, por exemplo), mas tal “comum” sempre seria, ao mesmo tempo, palco de disputas e litígios que definiriam as “competências ou incompetências” na partilha deste mesmo “comum”.

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2005, p. 15).

Seguindo essa linha, e reconhecendo que há sempre uma dimensão estética nos modos de ver e dizer e uma dimensão política em sua reconfiguração (De Mello, 2015), Rancière identifica três regimes<sup>117</sup> da arte na tradição ocidental, cada qual como forma de “distribuição do sensível”.

---

<sup>117</sup> Saliente-se que é possível perceber sua coexistência em diferentes momentos da história. Não se trata de marcos delimitados e estanques, portanto.



<sup>118</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#).

O primeiro, **regime ético**, submete as imagens a um julgamento de origem e destino, como no ideal platônico de polis:

É neste sentido que falo do regime ético das imagens. Trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a “arte” de se individualizar enquanto tal (Rancière, 2009, p. 29).

O segundo, **representativo ou poético**, organiza a arte a partir da *mimesis*, definindo o que pode ser representado e quem pode criar ou fruir, instaurando hierarquias de gêneros e públicos:

Denomino esse regime *poético* no sentido em que identifica as artes – que a idade clássica chamará de “belas-artes” – no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e conseqüentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações benfeitas. Chamo-o *representativo*, porquanto é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar (Rancière, 2005, p. 31-32).

Por fim, o **regime estético** rompe com a função moral e as hierarquias miméticas, libertando a arte para a lógica do dissenso, na oscilação entre autonomia e heteronomia (Silva, 2013):

O regime estético [...] afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. *Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma*. O estado estético schilleriano, que é o primeiro [...] manifesto desse regime, marca bem essa identidade fundamental dos contrários. O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica (Rancière, 2009, p. 33-34, grifo nosso).

E esse ponto é importante porque é a partir de tal compreensão que podemos começar a pensar a experiência estética-dialética-exusíaca enquanto vetor do surgimento de diferentes subjetivações em comunidade.

Se no *regime estético* não há espectador ideal e objetos artísticos podem emergir de elementos cotidianos, não faz sentido defender experiências estéticas “rigorosas” acessíveis apenas a poucos “iluminados” dotados “[...] de uma certa competência nas diferentes linguagens” (Pereira, 2011, p. 117). Senão vejamos:

Senão vejamos esta falácia:

O mundo cultural e artístico é constituído com formas de racionalidade próprias que implicam formas de rigor específicas. Essas formas de

racionalidade e rigor, por sua vez, *só podem ser experimentadas quando se tem alguma competência para saber ler, ouvir, vivê-las*. Saber operar minimamente com as diferentes linguagens é uma condição de possibilidade da experiência rigorosa (Pereira, 2011, p. 116-117, grifo nosso).

Embora essa afirmação aponte para um aprofundamento da experiência, ela também instaura categorias hierarquizantes: de um lado, os aptos, cultivados; de outro, os inaptos, que apenas se deixam arrebatados. Isso sugere que o sensível estaria previamente organizado segundo desigualdades naturais, funções sociais e barreiras simbólicas (Almeida, 2013).

Como se vê, tal perspectiva retoma a atmosfera do *regime representativo/poético*, onde a “distribuição do sensível” fixa lugares e competências, reservando a uns a fruição e a interpretação e relegando outros ao consumo passivo ou à ilusão.

Além disso, esse tipo de leitura lembra o julgamento estético kantiano (2005), que pressupõe um *olhar desinteressado*.

Assim, ao contemplar uma igreja centenária em Salvador, por exemplo, deveríamos abstrair dela qualquer consideração prática, racial, econômica ou social, valorizando apenas sua “beleza pura”.

Pierre Bourdieu (2007) critica tal postura, mostrando que essa “ignorância” é um privilégio social: purificar o olhar exige uma neutralidade fictícia, possível apenas para aqueles que nunca tiveram seus corpos submetidos ao trabalho forçado.

Em outras palavras, só quem não está implicado nas relações de poder pode se dar ao luxo de ver a igreja apenas como forma bela.

Bourdieu demonstra, assim, que o “desinteresse” é corolário da posição social e que gostos e sensibilidades são formados de modos distintos.

A neta de escravizados que vende acarajé no Pelourinho e o turista pequeno-burguês da Faria Lima não julgam a igreja da mesma maneira.

A suposta Regra Universal do gosto é, na verdade, uma construção social e racial, sustentada pelo apagamento das contradições que o objeto carrega, daí que o “desinteresse” é posição socialmente localizada.

Mas voltando a Pereira, quando ele afirma que “o mundo cultural e artístico é constituído com formas de racionalidade próprias que implicam formas de rigor específicas”, tal entendimento acaba ratificando a divisão entre aptos e inaptos,

como se a experiência estética não fosse “[...] uma esfera específica da experiência que invalida as hierarquias ordinárias incorporadas na experiência sensível do dia a dia” (Rancière, 2019, p. 7).

Em outras palavras, se a experiência estética “[...] não pode ser concebida separadamente da experiência em geral, como algo que privilegia a apreciação de objetos artísticos” (Marques, 2008, p. 4), então ela se inscreve nos modos como partilhamos o mundo, este mesmo mundo que “[...] é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (Merleau-Ponty, 1999, p. 4).

O pressuposto de que “o mundo cultural e artístico é constituído com formas de racionalidade próprias que [...] só podem ser experimentadas quando se tem alguma competência para saber ler, ouvir, vivê-las” (Pereira, 2011, p. 116-117) não passa de estratégia para manter hierarquias, já que o regime estético se funda na tensão entre a intenção da criação e sua recepção coletiva.

Ora, se “há desigualdade nas manifestações da inteligência, segundo a energia mais ou menos grande que a vontade comunica à inteligência para descobrir e combinar relações novas, mas não há hierarquia de capacidade intelectual” (Rancière, 2013, p. 38), então, do mesmo modo, não há hierarquia fixa de sensibilidade estética, mas manifestações diversas, moldadas pela história, cultura e experiências de cada um.

De fato, há a ingenuidade do espectador que nada sabe, mas diante dela há também a dupla ingenuidade de quem reduz inteiramente o saber à verdade e crê, além disso, que haveria sentido em pronunciar uma frase do tipo: “Sou consciente de *tudo* que faço quando vejo uma imagem da arte, porque a *sei*” (Didi-Huberman, 2013b, p. 186).

Assim, não se trata de estabelecer gradações de rigor, mas de reconhecer a todos suas próprias aventuras no sensível comum.

Mais do que falar em rigor ou frouxidão, importa perceber manifestações diversas sem compará-las hierarquicamente, “[...] pois se as regras [no regime estético] não podem ser comunicadas conceitualmente, isso significa que a obra possui um *je ne sais quoi* que não pode ser explicitado apenas pelo conhecimento especializado em arte” (Ramos, 2014, p. 11).

Tal como na pedagogia, onde Rancière aponta para a distância que apenas conserva a hierarquia entre mestre e aluno, também aqui não há experiência

estética ideal, mas criações singulares que cada um produz a partir de sua percepção. O que se exige é apenas uma atitude estética, um dispor-se ao tempo (o que tenho chamado de *ebó*). A formação estética, assim, tem mais a ver com disposição que com competência, um processo de fabulação.

Se no *regime estético* “o ‘sensível heterogêneo’ está em todo lugar, a prosa da vida cotidiana torna-se um poema enorme e fantástico.

Qualquer objeto pode atravessar a fronteira e repovoar a esfera da experiência estética” (Rancière, 2011, p. 18), então não há sujeito único da experiência, mas múltiplos interagentes. Afinal, “na experiência, não há mais existência limitada. Nela, um homem em nada se distingue dos outros: nela se perde aquilo que em outros é torrencial” (Bataille, 2016, recurso eletrônico).

Decorre disso que a experiência estética, transformadora, pode influenciar comunitariamente quando narrada e compartilhada (Arendt, 2009). A presença de outros que veem e ouvem o que vemos e ouvimos nos devolve não apenas o mundo, mas também a nós mesmos. Essa partilha não transmite apenas informações, mas inventa modos de ser, ver e dizer (Marques, 2021), instaurando novas distribuições do sensível (Marques, 2008). Seja em experiências radicais ou devaneios cotidianos (Rancière, 2017), comunicar “não é transmitir informações, é ligar realidades” (Rancière, 2021c, p. 128).

É nesse ponto que se pode pensar uma gênese dos processos de subjetivação: micro movimentos que, embora particulares, transcendem a singularidade, pois “os modos de subjetivação podem tomar as mais diferentes configurações, sendo que estas cooperam para produzir formas de vida e formas de organização social distintas e, cabe insistir, mutantes” (Mansano, 2009, p. 114).

Independentemente disso, a experiência estética é campo de Pombagira. Não a Pombagira das caricaturas domesticadas, mas aquela que gira em espirais de perfume e vertigem, senhora das esquinas onde o corpo encontra sua linguagem mais íntima. É ela quem sopra o pó das normas, quem sussurra no ouvido da carne que há outros modos de sentir, ver e ser.

Em sua risada há mundo e em seu silêncio, mistério. Ela não exige passaporte: basta o corpo disposto, a pele aberta ao delírio.

Na encruzilhada onde o sensível se rasga, onde os sentidos se perdem para se refazerem em chamas e suspiros, ali gargalha Pombagira.

Sua dança não é espetáculo para olhos curiosos, é sacudimento de mundos. Ela se move com o saber ancestral dos que foram negados, dos que transformaram a recusa em feitiço, e do feitiço fizeram comunhão.

Cada gesto seu é uma torção na gramática dos afetos, uma pequena implosão no teatro da razão. Ela gira para descosturar as pregas do previsível.

A experiência, quando atravessada por esse feminino indomado que ela encarna, já não cabe na moldura dos museus ou nas vitrines da crítica, porque o que Pombagira oferece não é decoro, mas potência. Não é solo, é fogo. Não é contemplação, é abalo. E nesse campo onde ela caminha de salto alto sobre os escombros do senso comum, tudo pode acontecer: o impensável encontra voz, o invisível arranha os olhos, o inefável lateja como uma dor que se anseia.

O saber, aqui, desce rodopiando entre risos, lamentos e promessas, pois Pombagira não consola: ela reencanta. E “reencantar”, aqui, é desorganizar o mundo com a delicadeza de uma navalha envolta em cetim, é rir enquanto o chão treme, é fazer da vertigem um modo de andar.

Ela reencanta desarranjando, retirando o véu da familiaridade e colocando em seu lugar uma fresta por onde o desejo escoar, por onde a linguagem falha, por onde o corpo enfim se reconhece como enigma.

### 3.3 EMOÇÃO EXU: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA/DIALÉTICA/EXUSÍACA

Ao compreender a experiência estética<sup>119</sup> como uma rufada que nos desloca para fora do perímetro de nós mesmos – de nossas certezas e garantias – torna-se evidente sua ligação intrínseca com a emoção e Exu. É o abalo que nos transforma, o instante em que o sentir e o pensar se confundem e nos abrem ao que excede o eu. Não se trata de uma conexão meramente superficial, mas de um entrelaçamento, uma simbiose na qual a emoção atua como catalisador e

---

<sup>119</sup> A noção de *aesthesis*, em sua acepção grega, designava a percepção sensível imediata – aquilo que nos atinge a partir do mundo exterior (Zeimbekis, 2006). Com o tempo, o “sentir” deixou de ser entendido apenas como receptividade passiva e passou a envolver uma atividade de atribuição de sentido. Sentir, nessa perspectiva, é participar do mundo por meio de escolhas, memórias e fabulações; é uma ação que mistura percepção e criação. O espectador, assim, não é recipiente, mas artífice: seu olhar compara, desloca, reativa lembranças e constrói novas relações. Sua escuta e seu corpo não são neutros, pois recompõem o acontecimento como quem monta um poema a partir dos escombros de outro (Rancière, 2012b).

combustível para essa espécie de crise que se instala nos momentos em que o espírito é “posto a nu”, se quisermos falar com Bataille (2016, recurso eletrônico).

Porque a emoção não é apenas um subproduto da experiência estética: ela é a própria textura, a fibra que compõe o tecido dessa vivência. É através do sentir, do vibrar em ressonância, que somos verdadeiramente tocados e deslocados de nossos estados mais ordinários, como o movimento que nos tira de nós mesmos.

Ela irrompe como rasgo, lateja na carne e na memória, fere e fecunda ao mesmo tempo. É um estremecimento sem projeto, sem borda, uma vertigem em que o corpo já não se reconhece inteiro, mas fragmentado, tremulante, entregue ao risco de não mais se recompor como era. Ela não se explica nem se resolve: reverbera, insiste, incomoda, e por isso mesmo funda outra relação com o mundo e a “civilização das imagens” (Rossi, 2003).

Ela não diz quem somos, mas nos mostra, sem qualquer legenda, aquilo que talvez sejamos no intervalo entre o visível e o inominável.

A emoção, quando surge assim, no ponto exato em que a imagem toca a alma e a perturba, é um processo de transfiguração, um tipo de conhecimento que não se curva à clareza. Talvez por isso a própria etimologia nos indique algo sobre essa força que desloca: a palavra emoção é formada por “*moção*” (movimento) e o “e-” do prefixo latino “ex”, que indica um “para fora” (Bergson, 2005).

Diferente da expressão latina *affectio* (afeto, afecção e afetividade), que remete à facticidade, quer dizer, ao que chega, que se impõe, que conforma e constitui os sujeitos, sugerindo uma espécie de constituição, logo uma estabilidade (Depraz, 1999), a emoção estaria intimamente ligada ao *motus*, como um “[...] movimento *im-pulsionado* por outra coisa que eu mesmo e que me transporta para fora de mim, sem que esse movimento contenha, no entanto, implicado nele, qualquer direção ou finalidade” (Depraz, 1999, p. 122).

Neste sentido, independentemente de seu étimo, a emoção

[...] é um "movimento para fora de si": ao mesmo tempo "em mim" (mas sendo algo tão profundo que foge à razão) e "fora de mim" (sendo algo que me atravessa completamente para, depois, se perder de novo). É um movimento afetivo que nos "possui" mas que nós não "possuímos" por inteiro, uma vez que ele é em grande parte desconhecido para nós. O que estou dizendo aqui é o resultado de uma descrição psicológica ou, como costumamos dizer, fenomenológica (Didi-Huberman, 2016b, p. 28).

Em outras palavras, ela é como que um “movimento de êxodo”, uma saída do perímetro de nossas certezas e garantias, um convite irrecusável à vulnerabilidade e à abertura para o desconhecido, não sendo um obstáculo à compreensão ou à fruição, mas a própria via de acesso a uma dimensão outra, onde a razão se harmoniza com o sentir, de modo desconcertante, para desvelar complexidades outras, formas de interação com o mundo e com o outro que muitas vezes não cabem no discurso.

Ela escorre pelas bordas, atravessa o pensamento como um lampejo e deixa em seu rastro a memória de algo que não se diz, mas que insiste, como um tremor breve nos joelhos, um silêncio espesso entre duas palavras, como uma imagem que queima sem se fixar.

O movimento da emoção brota, assim, antes de qualquer enrosco perceptível – nasce do sussurro quase inaudível que prenuncia o deslocar-se, da vibração tênue que fende a pele do silêncio.

Não é conquista a ser celebrada, nem partida a ser marcada, mas a súbita certeza de que nada, absolutamente nada, permanece imune à passagem do tempo. Até aquilo que se mostra sólido, no seu âmago, carrega a insurrecional força que o impele a transmutar, a romper a ordem das coisas.

O movimento da emoção, assim, não se dá a promessas nem se veste da falsa segurança de uma direção clara. Ele é mais parecido com a maré que insiste em sua vaivém, sem motivo, sem explicação, retirando-se e retornando, trazendo destroços do passado e presságios de futuros ainda não experimentados. E é essa ausência de garantias que lhe confere potência: nele, o mundo se refaz e se desfaz, impedindo que o momento se imobilize como eternidade petrificada.

Entre a quietude paralisante e a dispersão dissolvente, habita o ponto precário onde se dança a vida. É nesse limiar que o movimento da emoção revela seu segredo como forma suprema de atenção – seguir em frente sem a opressão da chegada, perder-se sem o tormento do regresso. Um traço fugidivo de vento sobre as águas, um aceno que se dissipa na escuridão, a curva inesperada que interrompe o caminho e convida à infinitude do instante presente.

O movimento da emoção, assim, não confirma nada, apenas convoca: o corpo a fremir, a linguagem a hesitar, o saber a reconhecer seus abismos.

E é nessa convocação que algo se inaugura, não como verdade plena, mas como acontecimento sensível, gesto impuro de pensamento, estouro de mundo.

A emoção, então, não é um ponto de chegada, mas um campo de atravessamentos onde o que se sente já carrega o traço do que se desviou, do que se recusou, do que se teceu entre presença e ausência, porque o sujeito não apenas sente: ele compõe o próprio sensível.

E nesse compor muda também a própria imagem, que já não é aquilo que se mostra, mas aquilo que se reconfigura no entrelaçamento do visível com aquilo que, vindo de outro lugar, chega para desestabilizá-lo.

Ainda assim, em relação à emoção, Kant, ao contrário de Hegel, que “[...] devolve ao *páthos* sua dignidade diante do *logos* e, até mesmo, como ele ousa dizer, seu ‘privilégio’” (Didi-Huberman, 2016b, p. 23), era ultra reticente.

Para o filósofo do idealismo transcendental, “[...] a emoção é apenas um ‘defeito da razão’, uma ‘impossibilidade’ de refletir e, até mesmo, uma ‘doença da alma’: não somente as grandes tristezas como também a ‘alegria exuberante’, dizia ele, são ‘emoções que ameaçam a própria vida’” (Didi-Huberman, 2016b, p. 21-23), isso porque ela estaria ligada à ideia de passividade, algo que remonta à dedução da palavra grega *pathos*, que na tradição da filosofia da linguagem (ou da lógica) era contrária à forma de uma voz ativa.

Neste sentido, a emoção seria negativa, prejudicial, uma fraqueza do espírito, já que a passividade estaria associada a uma impossibilidade de agir e pensar racional e virilmente.

Sobre isso, inclusive, é interessante notar que “o estadista e o general são *ambos* tidos por Kant em mais alta estima ‘estética’ do que o artista, uma vez que os dois, ao moldarem a *realidade*, e não suas representações, imitam o protótipo autogerador, o Deus judaico-cristão produtor da natureza e de Si mesmo” (Buck-Morss, 2012, p. 179).



<sup>120</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#).

Tudo isso significa que durante tempo demais a emoção foi tratada como um *erê*<sup>121</sup> indisciplinado: barulhento, inconveniente, um estorvo para o espírito austero e adulto da razão. Enquanto a ciência erguia seus monumentos de mármore à objetividade, a emoção permanecia do lado de fora, de castigo, como se emocionar-se fosse coisa de "mulherzinhas" e afeminados.

Em nome da pureza do método, toda vibração interna foi sendo sistematicamente sufocada. O rigor cartesiano (1962), com suas operações de analisar, decompor, enumerar e verificar, ergueu um mundo límpido, onde tudo o que escapasse ao crivo lógico devia ser descartado como erro, engano ou superstição.

Numa cruzada semelhante, Francis Bacon advertia contra os "ídolos" que corromperiam a percepção, fossem eles da tribo, da caverna, do foro ou do teatro (Carvalho, 2010), como se a vida fosse um palco onde só o racional merecesse estar em cena, de preferência em monólogo.

Nesse teatro de marionetes, tudo o que não pudesse ser reduzido ao binômio *comprovável/não comprovável* era enviado ao purgatório das quimeras. A ideia de que as emoções pudessem ser algo além de um ruído perturbador, sujidade, parecia uma heresia contra a Santíssima Objetividade, como se a Verdade fosse um cristal translúcido acessível apenas ao olhar clínico e despido de paixões.

Mas a vida, essa senhora desobediente, não cessa de zombar desses arranjos. E talvez, como vimos, ninguém encarne melhor essa derrisão do que Pombagira. Gargalhando na soleira da razão, rodando saias no salão do unívoco, sussurrando obscenidades metafísicas aos ouvidos daqueles que juravam ter tudo sob controle, esfregando os peitos nus na cara da *coisa em si*, ela interrompe a marcha solene do *logos* com um estalo de dedos, rasga o véu da neutralidade, e lembra, com seu deboche sem fim, que pureza é tão somente nome de guaraná.

Por exemplo, Jean-Paul Sartre dirá que, ao contrário de nos afastar do mundo, "a emoção é uma maneira de perceber o mundo". Mais tarde, Maurice Merleau-Ponty dirá que o evento afetivo da emoção é uma abertura efetiva – uma abertura: o contrário de um impasse, portanto –, um tipo de conhecimento sensível e de transformação ativa de nosso mundo. Freud, por sua vez, ao inventar a psicanálise – ao descobrir os poderes do

---

<sup>121</sup> O *erê*, nas religiões de matriz africana, é como que uma entidade ligada ao estado de criança. Surge, em geral, após a manifestação do orixá, funcionando como elo entre o "divino" e o humano. Sua presença lúdica – feita de cantigas, brincadeiras e falas aparentemente infantis – não se reduz à ingenuidade: traduz a linguagem sagrada em registros acessíveis e, por vezes, enigmáticos, oferecendo conselhos e ensinamentos. Em algumas tradições, é visto como a infância do próprio orixá; em outras, como um espírito infantil que abre passagem para a manifestação do sagrado.

inconsciente –, descobriu algo muito estranho, muito perturbador e muito importante: acontece com frequência que uma emoção nos tome, nos toque, sem que saibamos por que, nem exatamente o que ela é: sem que possamos representá-la para nós. Ela age sobre mim mas, ao mesmo tempo, está além de mim. Ela está *em mim*, mas *fora de mim* (Didi-Huberman, 2016b, p. 26).

Mas não é que as emoções desafiem a razão: é que denunciam sua limitação. Elas evidenciam que o que chamamos “conhecimento válido” é muitas vezes só um recorte mal feito da existência, um quadrado mal traçado no grande redemoinho da vida, porque as emoções não são falhas no sistema cognitivo: são conhecimentos em si mesmas, modos de escutar o mundo com os poros abertos, de absorver o não dito, de acolher o que não pode ser traduzido em fórmula.

O problema nunca foi razão *versus* emoção, portanto. O problema foi sempre o *medo do entre*, da encruzilhada. A obsessão pelo “ou” sempre pareceu mais confortável do que a vertigem do “e” porque é muito confortável pretender que há um lado que pensa e outro que sente, um campo da ciência e outro da superstição, uma epistemologia de mármore e outra de barro.

Conheço bastante o ponto de vista científico para compreender quanto é irritante lidar com fatos que não podem ser apreendidos apropriadamente ou totalmente. O problema com esse tipo de fenômeno é que são fatos que não podem ser negados, mas que também não podem ser formulados em termos racionais. Para fazê-lo precisaríamos ser capazes de compreender a própria vida, pois é ela a grande criadora de emoções e ideias simbólicas (Jung, 2016, recurso eletrônico).

Só que a vida insiste em ser barro e mármore ao mesmo tempo, insiste em ser bifronte, como Exu, ou ainda mais zombeteira e travessa, como Pombagira.

Com uma mão no falo do *logos* e outra nos seios da paixão, Pombagira não se curva às dicotomias. Ela gira no compasso das encruzilhadas, joga com os excessos e com as sobras que a razão higieniza. Suas gargalharias desestabilizam os regimes do decoro cético, lembrando-nos a todo instante que *o conhecimento também se faz de desejo, quedas, embriaguez e carne*.

Assim, se por um lado me parece que ainda carregamos um certo atavismo epistemológico (essa herança pesada que nos faz procurar sempre uma explicação limpinha, racional, cheirosa, imune aos desvios da carne, do desejo, do susto), por outro está cada vez mais evidente que restringir a razão como bússola única do conhecimento humano é recusar a exuberância dos infindáveis caminhos que o

humano pode trilhar. Porque, no fim das contas, um pensamento sem emoção é como uma festa sem música: pode até ser organizada, mas ninguém dança.

Mas as emoções não caminham sozinhas, claro.

Elas se contaminam, se atravessam, se encostam nos contornos do corpo como sombras que não obedecem ao desenho. Não há pureza possível. Uma alegria talvez venha acompanhada por um medo tênue, e este, por sua vez, carregue uma ternura, e a ternura, uma ausência.

Tudo pulsa ao mesmo tempo, ainda que em camadas desiguais, misturando-se como cores em água turva, pois a emoção é o abismo incandescente do vivido. Tudo nela ameaça dissolver-se e nada retorna intacto. É inútil reprimi-la.

No tremor dos corpos que vacilam, na fratura das palavras que se quebram antes do fim, ela transmuta tudo, refaz o encontro como vertigem e a ausência como cicatriz. Com a dor desloca a vida, com o riso abre desfiladeiros.

Emocionar-se, então, talvez seja descobrir-se atravessado por Exu.

Assim, dizer que a emoção é o próprio Exu é reconhecer que sentir é um ato de travessia, uma forma de passagem entre mundos.

A emoção não é um estado interno ou um efeito secundário da razão – ela é o próprio movimento que rompe o equilíbrio, que abre caminhos, que embaralha as fronteiras entre dentro e fora, sujeito e mundo. Seu étimo, como vimos, sugere um *mover para fora*: toda emoção é uma saída, uma irrupção.

Assim como Exu, a emoção não repousa: é vibração, deslocamento, força que empurra o corpo para o desconhecido e o pensamento para o risco.

Como vimos, Exu não se contenta com a estabilidade – ele é o instante em que o chão se desorganiza, em que o tempo se dobra, em que o sentido se multiplica. A emoção também é assim: ela não pede licença, atravessa, desarma, faz o corpo tremer. Não há emoção sem trânsito, sem desequilíbrio, sem vertigem.

E é justamente nesse tremor que ela revela sua natureza exusíaca: o *pathos* é a comunicação mais radical entre mundos, o encontro entre o visível e o invisível, o momento em que o corpo torna-se portal.

Quando algo nos emociona, é Exu que passa – abrindo caminhos na carne, incendiando a quietude da razão. A emoção é o orixá em movimento, o próprio axé que corre entre as palavras e as coisas, fazendo com que o pensamento se curve ao

que não pode ser dito. Ela é a mediação viva entre o que nos habita e o que nos ultrapassa. É o ponto onde o corpo se torna linguagem e a linguagem se faz corpo.

Por isso, a emoção não é fragilidade – é potência. Ela carrega o poder criador do desvio, o mesmo poder de Exu que transforma a perda em caminho, o tropeço em invenção. Sentir é sempre recomeçar o mundo. Cada lágrima, cada riso, cada estremeção é uma oferenda: um *padé* que o corpo oferece à travessia.

Mas a emoção é o próprio Exu porque faz o tempo girar, porque introduz o desequilíbrio necessário à criação, porque é o sopro que reanima o sensível. Ela é o fogo que acende o pensamento, o vento que leva a palavra, o elo frágil que conecta o humano ao mistério. *A emoção é Exu porque é o entre – entre o que éramos e o que seremos, entre o que sabemos e o que pressentimos.*

E talvez seja isso o mais importante nessa discussão toda: *a emoção é uma forma de incorporação.* Quando nos deixamos emocionar, Exu nos atravessa, ele habita o tremor do corpo, o nó na garganta, o riso que escapa, o arrepio que não se explica. Ele é o movimento do sentir em sua forma mais pura – a própria travessia entre o silêncio e a palavra, entre o caos e o mundo.

*Assim, dizer que a emoção é Exu é afirmar que o pathos é o momento em que o corpo vira encruzilhada e o mundo, tambor.*

Porque somos feitos de encontros que não lembramos, de toques que não vivemos, de dores que não sabemos nomear. Porque somos, no fim, um campo de passagem: onde tudo se enlaça, se repete, se transforma, sem nunca cessar.

Diante disso, impossível não lembrar do que acontece durante a incorporação de entidades numa *gira*<sup>122</sup>. Há algo naquele instante em que o corpo começa a se entregar, um silêncio entre dois toques, um respiro mais fundo, uma leveza nas pernas que anuncia que algo já não é só nosso.

O corpo ainda está ali, mas já não se move apenas por vontade própria. Há uma força que guia, e ela não vem de fora como se chegasse, mas brota como se sempre estivesse ali. Nestes momentos, é estranho dizer onde começa o eu e onde

---

<sup>122</sup> A *gira*, nas religiões de matriz africana, é o momento ritual de movimentação das energias e das entidades espirituais, no qual se estabelecem trocas entre o mundo visível e o invisível. Nela, os cânticos, tambores e danças abrem o espaço-tempo sagrado, permitindo a incorporação dos guias e orixás, que se manifestam para curar, aconselhar ou equilibrar as forças presentes. Mais do que um rito de invocação, a *gira* é acontecimento cósmico e coletivo: um circuito de axé em constante circulação, onde corpo, som e transe se entrelaçam na produção de sentido e de presença.

começa o outro, porque é presença e ausência ao mesmo tempo. É sentir-se inteiro e, ao mesmo tempo, suspenso. É estar ali, mas como casa aberta.

Os olhos se fecham, mas dentro há visão. A fala muda o tom, mas o som que sai traz uma sabedoria que não se ensaia. É estar em si, mas também além de si. Não é como se a entidade tomasse o corpo por assalto. Não. Ela vai se acomodando, feito água em vaso torto, ocupando os espaços com cadência.

O corpo cede, mas não some. Ele fica, ele sente, ele abriga. E mesmo sem lembrar tudo depois, carrega o rastro, a vibração do que foi.

Quem vê de fora talvez pense que é descontrole, cena. Mas quem vive na prática sabe: *é atravessamento. É mistério. É o corpo se fazendo ponte, terreiro.*

E o que ali se manifesta não cabe em explicação, porque se move por outra lógica, outro tempo, outro saber.

*Estar incorporado, como quem se emociona, é ser dois e um só. É ser si mesmo e ser outro. É ser morada de ciganos.*

E depois, quando a entidade parte, o corpo volta devagar, mas nunca o mesmo. Fica a vibração. Fica o calor. Fica o saber sem palavra que escorre pelo corpo feito suor, uma certeza muda e funda.

É ali que a razão treme e o pensamento dança, tangenciado por murmúrios antigos e intuições que escapam ao crivo da prova, mas que insistem como véus soprados por ventos que não controlamos.

Lembremos, nesse sentido, de Nietzsche, sempre em luta com dispositivos de domesticação moral e religiosa. Ele não cessava de atacar aqueles que queriam plasmar a vida segundo normas redentoras, como se a existência devesse se curvar a uma arquitetura de obrigações racionais ou projetos de salvação.

Ao tentarem purificar a vida, os chamados “melhoradores do mundo” a tornam pálida (Nietzsche, 2006, recurso eletrônico), dizia. Ao buscarem higienizá-la, a empobrecem, justamente porque agem como artesãos da mutilação.

Em sua “filosofia do martelo”, o que interessa não é subjugar a força vital, mas expô-la em sua inteireza, mesmo – e sobretudo – quando ela se apresenta em sua dimensão mais vertiginosa. Não se trata, portanto, de opor domínios excludentes, mas de reconhecer seu entrelaçamento inevitável.

O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no *sacrifício* de seus mais elevados tipos – a *isso* chamei dionisíaco, nisso vislumbrei a

ponte para a psicologia do poeta *trágico*. Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante sua veemente descarga – assim o compreendeu Aristóteles –: mas para, além do pavor e da compaixão, *ser em si mesmo* o eterno prazer do vir-a-ser – esse prazer que traz em si também o *prazer no destruir*... (Nietzsche, 2006, recurso eletrônico).

A paixão vibra no interior da ação e a ação brota, por vezes, da vertigem da paixão. O pensamento de Nietzsche recusa, assim, esse hábito arbitrário de separar o que a própria vida jamais dividiu, por isso o trágico emerge não como flagelo a ser evitado, mas como território fértil para a criação de sentido e potência.

Sufrimento e júbilo não são categorias morais, mas forças transbordantes que alimentam o devir. “Para além das querelas de sábios, mas mantendo uma exigência intelectual, justamente a da ‘gaia ciência’, talvez seja possível que uma tal paixão culmine com um pensamento que se tenha reconciliado com a vida” (Maffesoli, 1998, p. 30).

Como Dioniso, Pombagira faz do risco sua morada e da oscilação sua pedagogia. Ambos, cada qual à sua maneira, zombam dos que tentam aparafusar o mundo em categorias definitivas, porque sabem que o sentido habita o movimento, floresce nos matizes e se reinventa no jogo fluente dos encontros.

Sob esta perspectiva, a emoção, essa força do movimento e da transformação, de modo algum deve ser entendida como debilidade da razão, mas sua dobra inescapável, sua pulsação mais exuberante.

Porque emocionar-se é ser arrastado ao perigo, é estar na encruzilhada onde todo passo é escolha, e toda escolha, risco. A emoção, então, é esse ponto onde o ser vacila e, vacilando, cria e acontece, ainda que não perceba.

[...] a encruzilhada não é mera metáfora ou alegoria, nem tão quanto pode ser reduzida a uma espécie de fetichismo próprio do racismo e de mentalidades assombradas por um fantasma cartesiano. A encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos (Rufino, 2019, recurso eletrônico).

A experiência estética-dialética-exusíaca, nesse horizonte, torna-se o lugar em que a vida arrisca a si mesma – não para salvar-se, mas para ampliar suas possibilidades. É nesse terreno sulcado e movediço que o *axé pode ser compreendido como uma forma de vontade de potência* que sustenta o fluxo incessante da vida em permanente fricção: “o ser vivo necessita e deseja antes de

mais nada e acima de todas as coisas dar liberdade de ação à sua força, ao seu potencial. A própria vida é vontade de potência” (Nietzsche, 2005, p. 23).

Como já assinalado brevemente, “as sabedorias de terreiro da afro-diáspora, em um sentir/fazer/pensar para além da fixidez na concretude, já versariam que os elementos despotencializadores do ser são contra-axés, forças prejudiciais às energias vitais” (Rufino, 2019, recurso eletrônico).

Neste movimento, o essencial não está na estrutura última do real – quem aguentaria esse peso? –, mas na *intensidade* com que habitamos o *entre*, na energia que, mesmo sob a tormenta, nos permite continuar, ou melhor, nos impele a dançar sob o peso das nuvens.

Pois o trágico, assim como o exusíaco, jamais é renúncia, mas afirmação. Não é tranco, mas transbordamento, invenção contínua da própria vida em todas suas nuances. E é nessa aurora brutal da existência que a estética, como fenda aberta no próprio ser, cria novas vias de acesso à transvaloração e, acrescento, à subjetivação, pois a emoção também é “[...] uma variação de nosso ser no mundo [...] e manifesta aquele mesmo poder de ordenar os estímulos e situações que estão no seu auge no plano da linguagem” (Merleau-Ponty, 1999, p. 256).

É a experiência que possibilita aos indivíduos saberem de si e do mundo, mas também porque homem e mundo estão de tal modo entrelaçados, justapostos, atravessados, que é impossível imaginar a completa fusão ou separação de/entre ambos. O que há é uma constituição de mão dupla, como acontece com *astra* e *monstra*, oxalufânico e exusíaco, em sucessivas idas e vindas, sendo o corpo o “lugar” ou espaço expressivo da cognição e, como se pode imaginar, das próprias emoções (Merleau-Ponty, 1999).

Em verdade, se quisermos escapar das armadilhas do binarismo, o conceito de “inteligência sentiente”, tal como formulado por Xavier Zubiri (2011a, 2011b, 2011c), nos oferece um ponto de inflexão epistemológica profundamente fértil.

Nesta perspectiva, a inteligência não é um mecanismo racional que opera após o sentir, nem o sentir é um estágio inferior da percepção, mas ambos são momentos inseparáveis de uma mesma apreensão primordial da realidade.

Sentir já é saber e inteligir é uma forma intensificada de sentir.

Aquilo que vemos, tocamos ou escutamos não é matéria bruta à espera de interpretação racional, mas já um modo de conhecer em ato – saturado de afeto, de tonalidade e de mundo.

A realidade nos atravessa antes que possamos nomeá-la, e é nesse contato primeiro que se manifesta a “inteligência sentiente”: o saber que nasce do impacto, do ferimento, do convite inesperado do real que se impõe à mesa da consciência.

Essa perspectiva dissolve a separação entre razão e emoção e desestabiliza o modelo representacional do conhecimento. O corpo não é máquina de coleta de dados sensoriais, mas lugar onde o saber se encarna e vibra.

Pensar e sentir não são funções distintas, mas forças em tensão.

Aquilo que o bisturi cartesiano tentou dividir reaparece misturado, impuro, contaminado de axé. O conhecimento, aqui, não resulta da soma entre emoção e razão, mas do seu entrelaçamento originário: ele já chega atravessado, já nos possui antes mesmo que possamos decidir entre pensar ou sentir.

Sobre isso, aliás, convém lembrar que

[...] todo conhecimento deve conter um grãozinho de contrassenso, como os padrões das tapeçarias antigas ou os frisos ornamentais, nos quais se descobria sempre algum pequeno desvio em relação ao seu desenvolvimento regular. Por outras palavras: o que é decisivo não é a passagem de conhecimento a conhecimento, mas o salto adentro de cada conhecimento (Benjamin, 1993, p. 264).

É nesse entrelaçamento, que não é fusão, mas coimplicação, que a experiência estética, dialética e exusíaca se dá. A imagem, a palavra, o gesto, o acontecimento: todos são acolhidos por uma inteligência que sente e um sentir que pensa. Inteligência sentiente, portanto, como abertura radical ao mundo, como vulnerabilidade ativa, como possibilidade de outro tipo de saber, aquele que não apenas entende, mas se *co-move*, que não apenas decifra, mas se deixa tocar.

A inteligência sentiente, então, é esse modo de saber que ultrapassa o fechamento da razão pura, emergindo na dobra entre o sentir e o pensar – onde cada afeto se apresenta como hipótese e cada pensamento pulsa como ferida aberta. Trata-se de um conhecimento que não se ergue sobre os escombros da emoção, mas caminha junto dela, tropeça, arde, delira.

Pois só o corpo – entendido não como matéria extensiva, mas como *campo de inscrição e de reverberação* – é capaz de pensar com essa densidade, sendo nele que o mundo se grava e se transforma em memória, gesto, cicatriz.

É o *corpo-terreiro* de que falávamos antes.

Nele, a clareza não ceifa o tremor, e o conceito não prescinde do assombro – porque é nesse entremeio que o saber se reinventa como experiência, como travessia que desloca e desinstala, como acontecimento que se imprime primeiro no corpo antes de se deixar registrar em qualquer superfície.

Enquanto recusa do pensamento desencarnado, desencantado, da análise que se pretende neutra, da lógica que despreza o choque, ele pensa com o estômago, com a pele, com os silêncios, com os cheiros do mundo. E é por isso que seu gesto primeiro é a escuta: não a escuta passiva, mas a que se deixa abalar, a que aceita não compreender de imediato, que sustenta o intervalo.

Ademais, tal inteligência, por ser sentiente, é também situada, rizomática, fluida. Ela desconfia da razão que se afirma sem corpo, assim como desconfia da emoção que se esgota no espasmo. Ela aposta na fricção, na tensão que se dá quando o mundo entra em nós não apenas como dado, mas como vibração.

Vibração que desorganiza, que provoca, que exige formas outras de nomear – ou de calar. E se o pensamento é sempre criação, talvez a *inteligência sentiente* seja sua forma mais radical, pois não apenas cria conceitos, mas os oferece à carne, como quem devolve ao corpo o direito de pensar com todos seus poros.

Pensar assim é perigoso, sabemos, porque nos afasta do conforto da abstração pura e simples, mas é também necessário, porque nos reinscreve no mundo como sujeitos carregados de axé, afetáveis, feríveis, disponíveis, vivos.

A proposição de Zubiri, nesse sentido, não é um novo nome apenas, mas uma nova disposição – ou talvez uma antiga, que retorna pelas bordas, pelas imagens que queimam, pelas palavras que tremem, pelos olhares que nos obrigam a rever tudo aquilo que pensávamos ter compreendido.

E é por essa via que ela se aproxima do que há de mais político no gesto de conhecer: sua capacidade de se implicar, de se *co-mover*, de não sairmos ilesos do encontro com o outro. Conhecer, afinal, nunca foi tarefa neutra, porque os dédalos das emoções não são meras coadjuvantes ou algo a ser eliminado.

A primazia do pensamento objetivo dificultou por muito tempo a consciência do mundo percebido. Tal pensamento opera pela separação: reduz a experiência da unidade entre sujeito e mundo, substituindo-a pela ideia de um objeto autônomo “em si” e de um sujeito concebido como pura consciência. O resultado é um distanciamento artificial entre o viver e o pensar, entre o corpo e o real, como se a percepção não fosse já um modo de habitar o mundo (Merleau-Ponty, 1999, p. 429).

Se experiência e emoção andam juntas, portanto, visto que ambas se relacionam com um movimento/acontecimento que nos conduz para fora de nós mesmos, e que também está em nós, conforme vimos ao longo das últimas páginas, então me parece que *os encontros patéticos que temos com imagens jornalísticas também podem mudar nossas formas de apreensão do mundo e de nós mesmos, nos lançando para fora das coordenadas de leituras habituais, por assim dizer, mas também nos trazendo para um “dentro” que desconhecemos.*

Ou seja, mesmo inseridas em contextos informativos, as imagens possuem a força de provocar movimento, instigar a reflexão e colocar em xeque aquilo que se encontrava consolidado (Pesavento, 2008, p.106).

Desse instante em diante, abre-se uma fenda pela qual o sujeito pode vir a sentir um estremeamento que transborda sua identidade mais imediata e que culmina na criação de cenas de enunciação capazes de reconfigurar, ainda que temporariamente, todo o universo que o cerca.

Senão vejamos: quando Didi-Huberman (2015a, p. 236-237) nos fala sobre o “presente da apresentação” enquanto *processo* em que a memória se cristaliza e difrata, sugerindo a *complementação* (ativa) do olhante no ato de olhar, produzindo um futuro inesperado para o “retrato” em questão e modificando o *já esperado* em relação a ele, estamos diante da narração de uma experiência estética, dialética e exusíaca na medida em que ela pode *bagunçar* nossos quadros de sentido, renovar nosso olhar e ressignificar o *já-dado*.

E isso não por uma intencionalidade objetiva do sujeito implicado na imagem, mas justamente porque a emoção envolvida naqueles movimentos impõe-se de modo a inquietar os reconhecimentos mais óbvios.



Retrato de Ambroise Vollard – Pablo Picasso<sup>123</sup>

Edgar Morin (2019, grifo nosso), com sua sensibilidade sempre aflorada, já o dizia: “a beleza da vida é poder usufruir desse estado especial, o que acontece, por exemplo, quando lemos a obra de Balzac ou Jorge Amado: eles criaram personagens cujo universo é capaz de provocar *mudanças em nossa existência*”.

Neste sentido, é possível afirmar que *só há experiência estética, dialética e exusíaca porque uma emoção participa de tal processo.*

É ela que infiltra rachaduras no *já-sabido*, que curva o espaço onde antes havia linha reta, que desestabiliza a segurança da decifração apressada.

---

<sup>123</sup> Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/pablo-picasso/retrato-de-ambroise-vollard-1910>.

Nesse jogo, o olhante não apenas contempla – ele é atravessado, deslocado, transmutado. A *Imagem Exu*, assim, não se oferece como objeto fixo de contemplação, mas como travessura sensível, como encruzilhada onde Exu sorri e Pombagira dança, insinuando que todo ver é também um ser-visto e que, na cintilação desse encontro, o mundo pode sempre começar de novo.

Lembremos, neste sentido, de uma passagem de Benjamin em *Rua de Mão Única* (1993a, p. 264), porque ela ilustra em alguma medida como se dá este movimento na encruzilhada:

*A árvore e a linguagem.* Subi um talude e deitei-me sob uma árvore. Era um choupo ou um amieiro. Por que não retive sua espécie? Porque, de súbito, enquanto olhava a folhagem e seguia seu movimento, a linguagem em mim foi de tal modo arrebatada pela árvore que as duas, ainda mais uma vez, consumaram em minha presença o antiquíssimo enlace. Os ramos, e com eles a copa, balançavam-se pensativos ou dobravam-se renunciantes; os galhos mostravam-se complacentes ou arrogantes; a folhagem eriçava-se contra uma rude corrente de ar, estremecendo diante dela ou lhe fazendo frente; o tronco dispunha de um bom pedaço de solo sobre o qual se assentar; e uma folha lançava sua sombra à outra. Uma brisa tocava música de bodas, e logo a seguir, como um discurso de imagens, levou por todo o mundo os rebentos que haviam rapidamente brotado desse leito.

Ao responder sua própria indagação (*por que não retive sua espécie?*), Benjamin faz questão de frisar o caráter súbito, inesperado, do arrebatamento que tomou conta de seu olhar. Diante da árvore e seu movimento, suas faculdades intelectuais não foram abolidas, visto que ele prossegue com a descrição, mas o que há é uma dissociação e um “difratar” que, como vimos com Didi-Huberman um pouco acima, ressignifica o “presente” enquanto apresentação, via memória.

A árvore, neste contexto, não é analisada no sentido estrito do termo, como quem dissecar um corpo, mas é de tal modo desdobrada, protensionada, que seu movimento é sentido por si mesmo.

Tal descrição, me parece, de algum modo se relaciona com aquilo que Bataille comenta em relação à diferença entre filosofia e experiência. Para ele (2016, recurso eletrônico), tal diferença “[...] reside principalmente no fato de que, na experiência, o enunciado nada mais é do que um meio e, até, tanto quanto um meio, um obstáculo; o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento.”

Se por um lado podemos perceber na experiência de Benjamin junto à árvore um certo desinteresse no sentido proposto por Kant (2005), isto é, o caráter desinteressado do julgamento estético, uma vez que sua experiência parece

transcender qualquer motivação mais “concreta”, por outro também é possível perceber uma relação de mútuo empréstimo.

Quer dizer, o que há é uma interação: a árvore e seu entorno emprestam à Benjamin sua existência para, gesto simultâneo e contínuo, Benjamin emprestar à árvore e seu entorno todo um universo porvir. Em sua relação com a árvore, o autor atribui certa gestualidade às copas e aos ramos (eles balançam e dobram-se), à folhagem (que se eriça), aos galhos (que se mostram) etc. Do mesmo modo, há a atribuição de certas características (aqueles fragmentos são ora pensativos ou renunciantes, ora complacentes ou arrogantes, e assim por diante).

O que será isto senão a imaginação em seu estado mais elementar? Em vez de contar, medir, classificar e ordenar a “figura-árvore”, o que se manifesta é a transmutação do *telos* – se é que ainda podemos pensar em termos de *fins* aqui.

O autor não está preocupado em fazer corresponder sua experiência *com* a árvore às concretudes da lógica, como poderia pensar um espírito mais consciencioso, por assim dizer: “Ora, quem se eriça é o gato, o cão, não a folhagem. Ramos não pensam – quem faz isso é o homem. A brisa não toca música – quem faz isso é o músico. Troncos não se assentam por si mesmos – eles *viram* assentos pela ação da mão humana”, diria, talvez.

Como se vê, a narração de Benjamin não deixa de fazer uso da linguagem, do *logos*, mas o faz de tal modo que as conexões mais óbvias e os clichês se veem suspensos em um *crystal de tempo*, para retomar as palavras de Didi-Huberman (2015a, p. 230) em relação à experiência visual.

Parte-se da árvore e seus movimentos e gestos “quase humanos” para, em seguida, haver um espraiamento em múltiplas direções (a brisa, a música, os rebentos que se soltam pelo mundo etc).

Ou melhor, esta experiência “[...] não leva a porto algum (mas a um lugar de extravio, de não-sentido)” (Bataille, 2016, recurso eletrônico), daí sua relação com um *estado poético*: “trata-se de um segundo estado em que podemos nos sentir apaixonados, admirados, em comunhão com outras pessoas, maravilhados, transportados, transfigurados, inspirados. Algo que está no limite do místico, sem ser religioso” (Morin, 2019). Quer dizer, “o poético é o familiar dissolvendo-se no estranho e nós mesmos com ele. Ele nunca nos desapossa totalmente, pois as

palavras, as imagens dissolvidas, estão carregadas de emoções já sentidas, fixadas a objetos que as ligam ao conhecido” (Bataille, 2016, recurso eletrônico).

Como se vê, a abertura para tal disjunção e dissociação decorre da experiência de uma emoção, sendo importante frisar novamente que não me refiro a uma emoção específica (alegria, tristeza, melancolia, ódio etc), mas ao próprio *movimento* intrínseco à toda emoção e a Exu. De todo modo, penso-a menos como um sentimento convencionalizado que uma “transformação da alma” (Bergson, 2005).

Ademais, por ser Exu, ela é uma emoção *criativa*, dado que não se deixa prender ou determinar por uma representação, bem como é ativa, dado que ela sempre é causa, nunca resultado (Caeymaex, 2005-2006), daí que nem a criação, tampouco o próprio sujeito da emoção permanecem os mesmos após este encontro: restam apenas os traços mais ou menos desvanecidos de um porvir em permanente ocaso. Em outras palavras, tal emoção tem a ver com *Yangí*, com a criação de algo novo, o que não significa, como vimos há pouco com Bataille, que haja um porto no qual deva ou possa atracar em segurança, justamente porque se encontra em perpétuo devir, junto à *Onã*, o movimento, o ir e vir que atravessa mundos e saberes, o rastro e o percurso, a travessia contínua.

A exemplo de Pombagira, que roda os sentidos do mundo com suas saias inflamadas de desejo e travessia, que não para, ri do fixo, dança com os pés no abismo e com a boca cheia de mistério move-se entre contradições e multiplicidades, a experiência da emoção não conduz a uma conclusão, mas a um desvio. Um desvio que não é perda, mas possibilidade de outro saber, outra escuta, outra carne, porque ela não responde, reverbera. E na reverberação, algo se cria. Ou melhor, algo nos cria. Porque, ao fim, o que se transforma não é só o objeto estético, mas o próprio sujeito que ousa olhar.

Na esteira desse torvelinho, o poético, a imaginação, o sensível e o encantado se imbricam como fios que não se vê, mas que se sustentam.

E talvez seja esse o maior segredo: deixar-se afetar ao ponto de não mais saber se foi o mundo que mudou ou se foi a gente que, enfim, mudou o mundo.

### 3.4 E A EXPERIÊNCIA COM AS IMAGENS JORNALÍSTICAS?

Nesta altura, gostaria de delinear de modo mais efetivo os motivos que me levam a tomar as imagens jornalísticas (também elas) enquanto experiência e acontecimento, isso a despeito das teorias e pontos de vista que visam atribuir-lhes um verniz reificado, como se as características supostamente intrínsecas ao jornalismo inviabilizasse aprioristicamente qualquer relação mais fecunda.

Uma das principais argumentações no sentido de desqualificar previamente as imagens jornalísticas surge a partir da “constatação” de que vivemos em um mundo soterrado pelo excesso de imagens. De fundo, nessa leitura, localiza-se a crítica segundo a qual não conseguimos ter experiências fecundas em um mundo cada vez mais “contaminado” por informações e estímulos os mais variados.

Não se trata, portanto, de uma crítica exclusiva às imagens jornalísticas em si, mas ao sistema que supostamente engendra modos de relação cada vez mais anestésicos e, por consequência, menos intensos e fecundos.

Mas será que tal “excesso” existe mesmo? Não será uma forma de arbitrariedade o que determina a “boa quantidade”, a “quantidade justa de imagens” em circulação? Mais uma vez, qual é a régua que mede os níveis adequados em determinado contexto cultural? Haveria algum instrumento, a exemplo de um decibelímetro, capaz de apontar gradações aceitáveis ou inaceitáveis em termos de quantidade de imagens? Do mesmo modo, será que realmente vivemos em um “*fast food* de imagens” (Mitchell, 2005), onde tudo é tão veloz e descartável que não há mais espaço *para nada*?

Diante dessas questões, é essencial distinguir dois sistemas distintos: aquele que produz imagens de natureza interna – a imaginação – e o que gera imagens técnicas em profusão, disseminadas pelas tecnologias digitais de comunicação (Carli, 2020).

A confusão entre ambos resulta num erro categorial: o excesso de imagens refere-se ao volume e à saturação de estímulos visuais que nos cercam, afetando atenção, cognição e sentido em meio à abundância; já a aceleração de sua circulação diz respeito à velocidade e às infraestruturas técnicas – algoritmos, redes

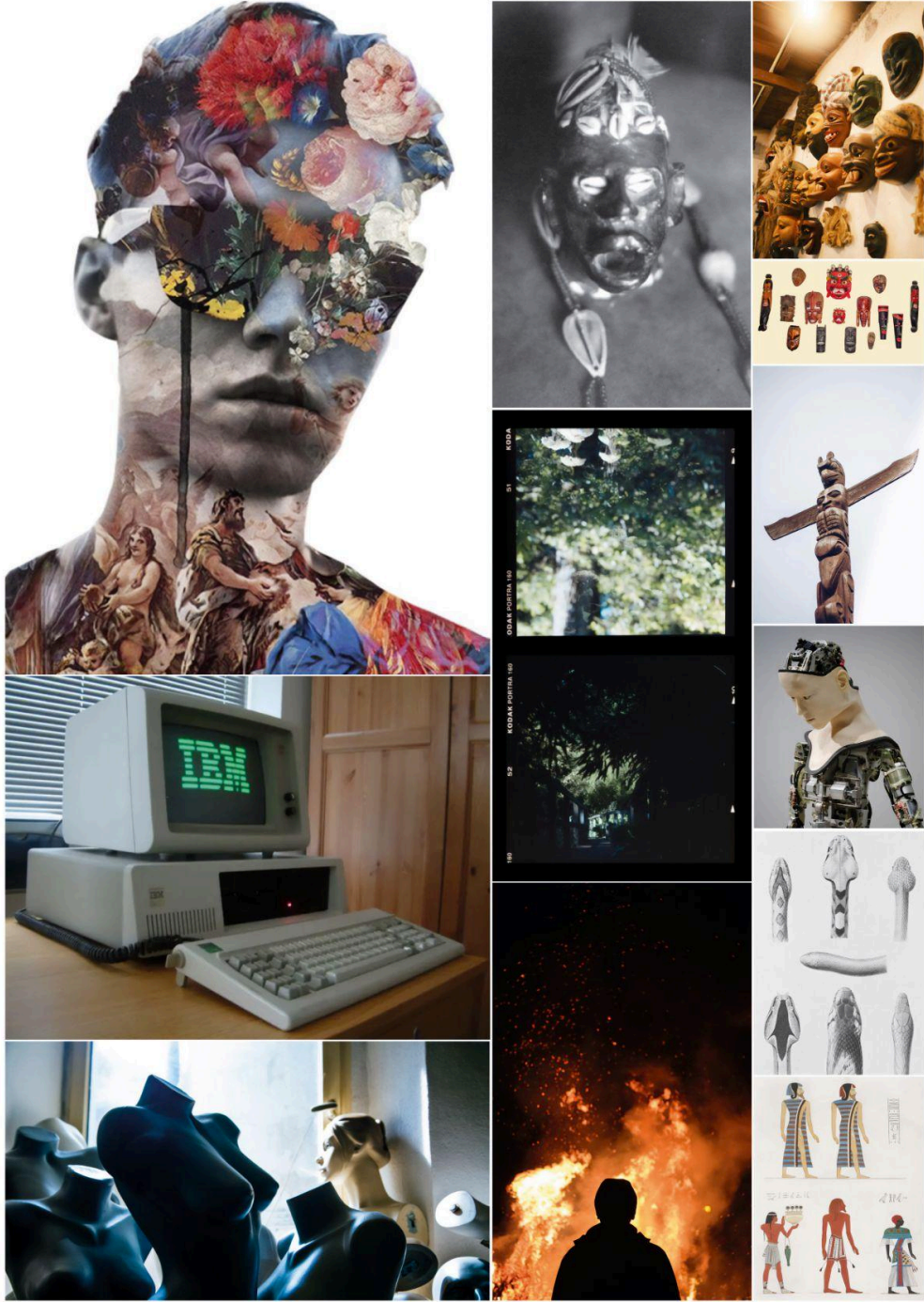
e plataformas – que fazem com que uma imagem atravessasse o globo em segundos, fenômeno ao qual o jornalismo, evidentemente, também não escapa.

Entretanto, ainda que possamos reconhecer a lógica dessa confusão – afinal, “a distinção entre uma imagem e uma figura (*piction*) é precisamente uma questão de *médium*, porque uma imagem não aparece a não ser através de um *médium*, qualquer que ele seja (pintura, pedra, palavras ou nomes)” (Mitchell, 2005, p. 213) –, tal modo de compreender o “problema” termina por reduzir e embotar as possibilidades de se “[...] pensar o funcionamento da imagem para além de seu aspecto visível” (Carli, 2020, p. 106). E isso é muito importante porque “[...] do estatuto da imagem – do valor de uso que se lhe atribui – depende efetivamente o aparecer do político enquanto tal” (Didi-Huberman, 2011, p. 102).

Ora, essa leitura, além de reduzir o problema do compartilhamento acelerado de imagens à lógica do tempo cronológico – essa trena linear dos relógios e calendários que mede e controla o fluxo da vida –, faz esquecer que muitas imagens carregam em si um outro tempo, saturado e espesso, um tempo que não se conta, mas que irrompe – o tempo de Kairós, o *instante favorável*, a ocasião que se abre como fissura (Agamben, 2012, p. 21).

Sob esse prisma, “[...] o problema proposto, de ordem social, tem um modo de explicação parecido com a proposta materialista marxista de pensar o acúmulo de bens”, o que termina por interditar “[...] a conversação com outras formas de pensamento [...]” (Carli, 2020, p. 106-107) e, ousado acrescentar, sufocar também a emergência da própria imaginação política.

[...] se assumimos a proposta benjaminiana de uma atualização das sensibilidades com o advento da reprodutibilidade técnica, por que não poderíamos supor também uma atualização da imaginação, que permaneceria responsiva ao ambiente midiático contemporâneo saturado de coisas visíveis? A capacidade simbólica possivelmente embotada pelo excesso de imagens pré-fabricadas é a que se refere à manipulação dos dados dos sentidos, isto é, a pergunta que se coloca parte de um paradigma material: como decodificar tudo que está ao nosso alcance se ele está em número colossal? Provavelmente essa capacidade de resposta estará debilitada porque nossa capacidade de raciocínio seguiria a mesma lógica da memória RAM: há um limite de softwares que podem rodar ao mesmo tempo. Uma apreensão não codificadora da imagem – que diz respeito à proposta do sistema imaginário durandiano – não tem motivo para ter capacidade de processamento limitada. A apreensão do sentido da imagem prescinde de tempo de processamento ou conhecimento de código, porque o acontecimento estético e o simbólico são instantâneos (Carli, 2020, p. 106-107).



<sup>124</sup> Imagens utilizadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#).

Com efeito, não somos computadores ou robôs para termos limite de processamento de imagens. Essa visão nos aprisiona em um paradigma reducionista do humano, como se nossa capacidade perceptiva e interpretativa estivesse condicionada por um *hardware* limitado. Mas será que, ao contrário, não vivemos em um mundo carente de imagens? Será que, talvez, boa parte de nossa "memória RAM" esteja ainda "disponível", ávida por novas conexões, por uma imaginação que transcenda a mera reprodução do que já foi visto?

A busca incessante por "limites" e "medidas corretas" é herança de uma mentalidade industrial que tenta quantificar o que é inerentemente qualitativo. Afinal, qual é a régua que pode acusar a "medida correta" para a capacidade de processamento de imagens do cérebro humano, para a criatividade e à experiência?

A tentativa de impor tais limites denota uma suposta limitação do potencial humano, como se nossa complexidade e capacidade de perceber, interpretar e criar imagens fosse algo dado e imutável, configurado em algum momento da história.

Além disso, se admitirmos que “[...] a reprodução técnica como tal não é, de forma alguma, a razão para a perda de aura” (Groys, 2015, p. 85), como vimos mais cedo, então precisamos reconhecer que a experiência não se esgota na condição material da imagem. Se a aura não reside na unicidade física do objeto ou dispositivo, mas na trama sensível que se estabelece entre sujeito e fenômeno estético, a reprodutibilidade e a profusão de imagens não anula a experiência, mas a desloca, a reconfigura em outras formas de presença e de interpelação.

Mesmo na proliferação serial e nas cópias infinitas, as imagens continuam a carregar a possibilidade de instaurar encontros singulares, pois sua força está na tessitura de temporalidades, memórias, afetos e emoções. A imagem reproduzida ainda pode vibrar como experiência, pois, ao ser reencontrada, reinscrita em novos contextos, ela ainda pode continuar a instaurar o jogo da distância e da aproximação, do reconhecimento e do estranhamento: o jogo da aura.

Assim, a imagem não deixa de ser um espaço de acontecimento sensível, um campo de tensões entre o que ela mostra e o que ela convoca, somente porque circula de modo desenfreado, na superfície, no mercado, que é onde também opera o jornalismo, especialmente o *news*, como vimos mais cedo.

Na experiência das imagens, sobretudo das que nos chegam cobertas de urgência e tragédia, não somos apenas recipientes ou leitores passivos.

Há em nós, mesmo na desatenção, um campo informe em que memória, invenção e desejo se confundem, onde o pensamento não se forma como estrutura rígida, mas como dança, errância.

Imaginar, aqui, é também desobedecer – desfazer a evidência e reencantar o informe. Há sentidos que não se explicam: apenas se insinuem; há imagens (*Òkòtó*) que não se interpretam, mas se habitam no movimento. Afinal, “o pensamento lógico-dedutivo é um acaso apenas dentre a multiplicidade de sistematizações de imagens – quer dizer, racionalidades – que a imaginação nos permite elaborar” (Carli, 2020, p. 77). Nietzsche já intuía isso em *A gaia Ciência* (2001, p. 254), ao afirmar que a consciência é mero acidente da representação, e não sua essência. E, com ironia, recordava (2005, recurso eletrônico) que “não se deve ter razão demais quando se quer ter os que riem do seu lado; um pouco de falta de razão faz parte inclusive do bom gosto.”

Como se vê, Isso vai de encontro às teorias que denunciam, muitas vezes em tom apocalíptico, que o homem moderno não é mais capaz de ter experiência (Agamben, 2008) e que “a mídia nos dá sempre o fato, o que foi, ausente de possibilidade, logo, ela nos dá um fato em relação ao qual somos impotentes. A mídia ama o cidadão indignado, mas impotente” (Agamben, 2004, p. 91-92).

Seja como for, mesmo diante de um regime comunicacional frequentemente pautado pela serialização da informação e pela estetização do acontecimento, subsiste ainda um espaço em que o olhar encontra brechas para o acontecimento sensível, para ser surpreendido por deslocamentos, reminiscências ou descompassos que escapam à normatividade da mensagem.

Ainda que o dispositivo e mesmo as mensagens tendam à neutralização da experiência, a potência da *Imagem Exu* – sua capacidade de instaurar zonas de indeterminação – não se esgota no controle do regime informacional.

Sempre haverá uma fenda, uma encruzilhada, um campo de abertura por onde a experiência pode se refazer, revirando o visível, torcendo o sensível, deslocando o que parecia já-dito e visto.

Negar essa possibilidade seria endossar o que a máquina da desimaginação quer nos fazer crer: que não há mais experiência, que não há mais imagem, que tudo já foi dito. Seria aceitar a noite sem vaga-lumes, o brilho sem sombra, o olhar capturado sem resto (Didi-Huberman, 2011). Seria também – e que isso nos doa –

repetir, ainda que por outras vias, o gesto de silenciamento colonial, aquele que interditava a palavra, o olhar, o corpo, que fabricava invisibilidades, expulsava o sensível e capturava o mundo em nome de uma verdade sem corpo.

Mas a experiência – tal como o batuque que ressoava nos terreiros mesmo sob a vigilância do Estado – sempre encontra frestas.

A vida vaza. A imagem resiste.

Neste sentido, repito, é importante resistirmos ao discurso capcioso segundo o qual a experiência e a imaginação política não mais são possíveis, que a máquina do capital e do espetáculo venceu e que, doravante, tudo é em vão.

Se bem compreendemos Benjamin (2012c), fazendo um breve resgate etimológico e semântico de algumas das expressões utilizadas por ele em *O Narrador*, percebemos que todo seu vocabulário “[...] é, sem dúvida, o do *declínio*. Mas declínio entendido em todas as suas harmonias, em todas as suas ressurgências, que supõem a declinação, a inflexão, a persistência das coisas decaídas” (Didi-Huberman, 2011, p. 122). Trata-se de um fenômeno, mas também de um processo, “[...] uma reação (como se diz em química) ou um incidente, palavra que descreve exatamente o que Benjamin quer significar, por sua referência ao movimento de queda e ao fato de que ele não está isento de conseqüências, sem incidência” (Didi-Huberman, 2011, p. 122).

Dito de outro modo, tal “deliquescência da experiência” poderia mesmo ser comparado à “descida” progressiva do sol quando se põe. Ele não deixa de existir quando desaparece de nosso campo de visão – apenas seu brilho se faz sentir em outro lugar. Se a experiência de fato caiu de conotação, o que não deixa de ser verdade em alguma medida, “[...] cabe somente a nós não apostarmos nesse mercado” (Didi-Huberman, 2011, p. 122).

Se somos pobres em experiência, “façamos dessa mesma pobreza – dessa semi-escuridão – uma experiência” (Didi-Huberman, 2011, p. 127).

Como vimos antes, o problema geralmente não está nas imagens, mas no tipo de olhar que dedicamos a elas, por isso “[...] cabe somente a nós, em cada situação particular, erguer *essa queda* à dignidade, à “nova beleza” de uma coreografia, de uma invenção de formas. (Didi-Huberman, 2011, p. 127).

Negar isso significaria “[...] desdialelizar, desconflitualizar, empobrecer tanto a noção das *imagens* quanto a dos *povos*” (Didi-Huberman, 2011, p. 102), de algum

modo cedendo à “lógica policial” e consensual que vimos mais cedo com Rancière no contexto da experiência estética/dialética/exusíaca. Recusar isso seria sancionar a estiagem dos sentidos, permitindo que as imagens se tornassem apenas funcionais, administráveis, encaixadas nos fluxos regulados de informação.

Se transformássemos a potência aberta da imagem em superfície lisa, onde tudo se torna imediatamente visível, explicável e, por isso mesmo, já morto em sua capacidade de ferir, surpreender ou inquietar, abriríamos mão da fricção que as imagens podem ainda produzir: a fricção do imprevisto, do excesso, do desequilíbrio, da intricação entre oxalufânico e exusíaco, astra e mostra, sendo que por “intricação”, aqui, refiro-me a uma configuração em que elementos heterogêneos ou até mesmo antagônicos coexistem em uma agitação constante: nunca passíveis de síntese, mas inseparáveis entre si; impossíveis de serem separados, mas também incapazes de serem unificados em uma entidade superior. Em uma palavra: contrastes justapostos, diferenças interligadas (Didi-Huberman, 2013a, p. 174-175).

Independentemente disso, porém, é interessante notar que se de um lado é relativamente simples pensarmos em termos de narrativa jornalística quando nos referimos a conteúdos audiovisuais, de outro o fotojornalismo (mas as imagens estáticas de modo geral) parece não dispor do mesmo “privilégio”.

Quer dizer, por haver a crença genericamente compartilhada de que a fotografia congela e imobiliza o tempo, ainda hoje há quem sustente que, por isso mesmo, ela não possui duração e que, logo, não pode se fazer experiência.

Decorre desta forma simplista de compreensão em torno do fotojornalismo – e do tempo – que ele comumente seja relegado a um nível inferior quando comparado às imagens dinâmicas que vemos nas diversas telas de nosso cotidiano.

De acordo com este ponto de vista, o que falta ao fotojornalismo é a temporalidade, característica que, digamos, liquefaz o tempo, conferindo-lhe certo ritmo. Isso deriva, de um lado, da crença segundo a qual “temporalmente, de fato – repetiram-nos o suficiente – a imagem fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante” (Dubois, 1993, p. 161), e, de outro, do entendimento que postula que o ato fotográfico se encerra no momento em o fotógrafo dispara o botão da câmera e o obturador faz seu papel, sendo o restante um fragmento mumificado, congelado e inerte daquilo que estava diante da objetiva.

Contra esse tipo de entendimento, começo tomando de empréstimo as palavras de Regina Miranda (2008, p. 14): “meus rumores internos, turbilhões corpo-espaciais e meus pensamentos espiralados não me permitem colaborar para uma visão tão confortável.” Mas aquele modo em alguma medida edulcorante de entender o ato fotográfico e as imagens que derivam dele não encontra lastro apenas no senso comum, infelizmente.

Em *Podem as imagens estáticas contar histórias?*, ao procurar discutir se a prática fotojornalística é capaz de engendrar narrativas ou se se trata de uma atividade meramente ligada à descrição, Eliza Casadei (2015) retoma alguns dados apresentados por Gillian Rose em *Visual methodologies* (2012) – justamente para se contrapor àquele pensamento.

Nesta obra, Rose (2012, p. 19) diz que as metodologias dos estudos com as imagens estáticas partem de três lugares: “o lugar da produção, que é onde uma imagem é feita; o lugar da imagem em si, que é o seu conteúdo visual; e o lugar onde a imagem encontra o seu espectador ou usuário, que é o lugar da audiência”.

Desses lugares, geralmente, se irradiam três tipos de abordagem:

1) a abordagem tecnológica (que enfatiza as características do aparato ou dispositivo a partir do qual a imagem foi produzida); 2) a preocupação composicional (cujo foco está nas estratégias utilizadas para o arranjo dos elementos que formam a imagem); e 3) a interpelação ao social (que foca das relações políticas, econômicas e societárias envolvidas) (Casadei, 2015, p. 32).

Após oferecer um panorama bastante preciso sobre as operacionalizações específicas e costumeiras realizadas a partir de cada um daqueles lugares e abordagens – indicando inclusive os tipos de recortes teóricos geralmente utilizados em cada caso –, Casadei chega a algumas conclusões.

A primeira delas sugere que tais vertentes partem de um pressuposto em comum, qual seja: “[...] em todas elas, a imagem estática carrega certos elementos decifráveis que devem ser tornados inteligíveis por um trabalho de análise – embora a eleição de quais sejam esses elementos mudem de uma abordagem para outra.”

Neste sentido, continua a autora, “[...] os elementos ‘significam’ na medida em que se materializam na própria imagem (na própria enunciação), de forma que não há um ‘antes’ ou um ‘depois’ a que se possa fazer referência” (Casadei, 2015, p. 34), quase como se o fato retratado estivesse pronto, acabado após sua “captura”.

Ora, ainda que se reconheça que os referentes sejam transfigurados e deformados ora pelo aparato tecnológico e pelo discurso dominante, ora pelas estratégias de produção de sentido ou pela atividade do espectador, e ainda que aquelas vertentes sustentem que a imagem não corresponde mimeticamente ao “real”, o *elemento referencial* nunca deixa de ser estrela. É *sobre ele* que todos os holofotes se voltam, é *em relação a ele* que se criam teorias as mais diversas e é *a partir dele* que se chega a infundáveis conclusões.

Tudo ali parece visível, discernido. Sai o princípio de incerteza. Todo o visível parece lido, decifrado segundo a semiologia segura – apodíctica – de um diagnóstico médico. E tudo isso constitui, dizem, uma ciência, ciência fundada em última instância sobre a certeza de que a representação funciona unitariamente, de que ela é um espelho exato ou um vidro transparente, e de que, no nível imediato (“natural”) ou então transcendental (“simbólico”), ela terá sabido traduzir todos os conceitos em imagens, todas as imagens em conceitos. Enfim, de que tudo se adapta perfeitamente e coincide no discurso do saber (Didi-Huberman, 2013b, p. 11).

De acordo com tal perspectiva, o primeiro movimento parece ser o de traduzir em palavras o que se apresenta nas superfícies, como se esse gesto fosse capaz de “resolver” os paradoxos da imagem e domesticar o que por natureza excede o enunciável. Nesse processo, a imagem deixa de ser acontecimento para se tornar explicação, interpretação, encaixe – capturada pela *doxa*, isto é, pelo vocabulário do já sabido, da opinião estabilizada, de um pensamento procústico que exige garantias e causalidades.

Porém, se a *episteme* pode buscar sistematizar esse excesso, tentando inscrevê-lo em formas de conhecimento, ainda assim corre-se o risco de empobrecer a experiência, convertendo a cintilação do instante em ordem conceitual.

Mas, acredito, o que escapa é o que interessa: a dimensão de *aletheia*, o desvelar que não se deixa fixar, o lampejo que abre frestas no visível e convoca o pensamento ao risco do *não-sabido*. , o que parece ser muito escasso no mundo acadêmico. Por exemplo: “Este artigo tem como objetivo analisar a representação imagética de indígenas nas capas dos jornais X e Y”, de onde se conclui, geralmente com tom de denúncia, que “nas capas analisadas, evidencia-se que A e B privilegiam G e H, o que denota a desumanização imposta àqueles povos ” ou ainda “a partir da análise de nosso *corpus*, deduzimos que não há preocupação editorial do jornal Y no sentido de mitigar práticas visuais que consolidam estigmas e subjugam suas subjetividades.”

Ora, nada contra este tipo de estudo (eu mesmo já fiz análises desse tipo e elas têm, sim, muita potência, pois desnudam esquemas que reiteram lugares de violência, opressão e estigmatização).

Entretanto, convenhamos que seu “mérito” pode ser comparado ao de uma criança que esconde um brinquedo atrás de uma moita para, em seguida, exclamar em alto e bom som: “Vejam só! Encontrei um brinquedo atrás da moita!”

Quer dizer, já sabendo, ainda que inconscientemente, que os jornais X e Y costumam representar de modo leviano e desumanizado determinadas existências, faz-se o estudo e conclui-se que os jornais X e Y representam de modo leviano e desumanizado determinadas existências.

Nisso, revela-se certa tentação de completude, uma forma de assepsia estética, pois o desconforto da imagem é como que higienizado e seu poder de inquietação torna-se mais palatável ao regime da transparência, um regime que, paradoxalmente, se alimenta da opacidade que julga ter dissipado.

O problema deste tipo de postura diante das imagens, me parece, é que corremos o risco de tratá-las apenas como objetos disponíveis ao olhar, o que não significa dizer que há um jeito único e correto de se relacionar com elas, como já vimos, embora seja exatamente isso que sugerem aquelas vertentes, ainda que indiretamente. O que se evidencia aí, também, é a captura da imagem pelo vocabulário da *doxa*: o pensamento preso ao já sabido, à repetição de certezas.

Mesmo quando busca refinar o argumento, esse gesto se ancora na *episteme*, sistematizando e organizando o visível de modo a torná-lo previsível, traduzível em causalidades. Com isso, neutraliza-se a potência paradoxal da imagem, higienizando o desconforto em nome de uma falsa transparência.

O que escapa, porém, repito, é o que mais interessa: a dimensão da *aletheia*, o lampejo que não se deixa reduzir à denúncia já conhecida, mas que desvela frestas, falhas, restos – aquilo que, em vez de ser explicado, exige ser habitado. É nesse espaço, entre a repetição da *doxa*, a sistematização da *episteme* e o risco aberto da *aletheia*, que a imagem pode voltar a incomodar, a tensionar, a convocar o olhar para o que ainda não tem nome.

Independentemente disso, considerar o fotojornalismo capaz de articular uma narrativa temporal, apesar de ser uma imagem “inerte”, é uma afirmação controversa. Tal aceção depende de uma compreensão específica da imagem e da

temporalidade, inserindo-se em disputas simbólicas e institucionais para definir esses termos, especialmente no jornalismo, onde o debate está apenas começando.

Como vimos e ainda veremos, não se trata de negar o *logos* e as informações mais óbvias que se nos apresentam visivelmente.

Elas estão aí, queiramos ou não, e sua importância se revela em dimensões as mais variadas, inclusive no que diz respeito às diferentes subjetivações estético-políticas-exusíacas que podem surgir daquele contato.

Mas uma coisa é assumirmos que as imagens e as figurações atuam de modo a conformar determinadas paisagens do possível e do pensável em comunidade. Outra, bem diferente, é dizer que basta entendermos este funcionamento para, de uma só vez, liquidar tudo o que elas podem nos oferecer enquanto experiência e acontecimento.

Quer dizer, se por um lado é importante sabermos como as imagens jornalísticas são feitas (o lugar da produção), como elas se mostram (o lugar do conteúdo) e as interações com o público (o lugar da audiência), por outro, não menos importante é restituirmos o lugar da dúvida e da incerteza a que elas podem nos conduzir, sob risco de dicionarizarmos nosso olhar e as próprias imagens.

Mesmo munidos de um arcabouço conceitual robusto, a imagem invariavelmente nos deixa com o pensamento “quebrado diante de cada obra” (Didi-Huberman, 2006, s.p.). Mas esta fragmentação não é uma falha de nossa capacidade cognitiva, senão uma característica inerente à própria natureza da imagem, que desafia a totalidade e a linearidade da compreensão discursiva.

Diante disso, somos compelidos a reconhecer que a explicação (seja ela filosófica, literária, sociológica, histórica etc), por mais profunda e perspicaz que seja, oferece apenas uma fração dos recursos necessários para verdadeiramente confrontarmos a *Imagem Exu*, pois ela opera em um domínio que se situa além do alcance do conceito puro, invocando sensações, memórias, emoções e associações que resistem à qualquer categorização precisa. Ela nos impele a buscar outras formas de apreensão, que podem incluir a intuição e até mesmo uma espécie de “leitura” não-verbal, sendo que é nesse intercâmbio entre o conceitual e o imagético, em que “devolvemos” a temporalidade à imagem, que emerge o *sintoma*, de que falamos brevemente em outros momentos desta pesquisa, e que pode ser compreendido como o “[...] entroncamento repentinamente manifesto de uma

arborescência de associações ou de conflitos de sentidos” (Didi-Huberman, 2013b, p. 26), mas também o que “[...] emite ao mesmo tempo seu choque único e a insistência da sua memória virtual, seus labirínticos trajetos de sentido” (Didi-Huberman, 2013b, p. 29).

Novamente, aqui, podemos sentir o eco do *oxalufânico* em atrito vibrátil com o *exusíaco*, dos *astra* com os *monstra*. Seja como for, é a partir do *sintoma* que podemos começar a pensar em uma “[...] fenomenologia do olhar em perpétua instância de transferência [...] para deslocar seus percursos e fazê-los significar *noutra parte*, de outro modo” (Didi-Huberman, 2013b, p. 232).

Como vimos mais cedo em relação ao *paradoxo do visível*, há sempre coisas não vistas através do sentido da visão. Sempre que algo se apresenta diante de nossos olhos há também uma zona interdita pelo próprio objeto visto, mas que está ali, eclipsada não apenas por aquele objeto, mas pelo domínio da razão e do hábito de procurarmos causalidades em tudo o que vemos e sentimos.

Quando compreendemos este aspecto e concedemos à visão o direito de não ser tão precisa e fidedigna quanto acreditamos ser, abre-se todo um universo de possibilidades: a imaginação deixa de ser uma mera fantasia, as reminiscências do sonho passam a integrar o ato de ver (não mais como alucinação, mas como partícipes do universo sensível que experienciamos), e a emoção deixa de ser um obstáculo. Trata-se, assim, de uma abertura que nos liga a um tipo de experiência em que o tempo, novamente ele, não se limita a uma linearidade que se dá de um ponto X para um ponto Y, justamente porque sua heterogeneidade é complexa, atravessada por dinâmicas que bagunçam a ordinariedade do que nos é dado como “verdade visível”. E é por isso que, na experiência estética-dialética-exusíaca deste tempo com as imagens, nem sempre vemos tudo.

Tal como se configura sob a régua ocidental, no entanto, o tempo obedece a uma lógica de sucessão e substituição: o que vem depois apaga o que veio antes, instaurando uma cronologia linear em que passado, presente e futuro são compartimentos estanques, como se o tempo pudesse ser fatiado em instantes isolados e descartáveis. Em contraste, o tempo exusíaco, aquele que dança com a anterioridade, a posteridade e a simultaneidade, rompe com essa ordenação, já que o Amigo do Tropeço não é apenas personagem do universo iorubá, mas um modo de perceber e operar o mundo, uma inteligência que capta o sentido do

acontecimento antes mesmo que ele se anuncie (Martins, 2021). Isso ocorre porque o saber exusíaco não se pauta pelo encadeamento lógico dos fatos, mas por um tipo de apreensão em que a flecha ainda repousa no arco, mas o alvo já caiu, a pedra sequer deixou a mão, e o pássaro, no entanto, já está morto.

Exu

é um princípio e, como o *àse* que ele representa e transporta, participa forçosamente de tudo. Princípio dinâmico e de expansão de tudo o que existe, sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria. [...] Èsù é o princípio da existência diferenciada em consequência de sua função de elemento dinâmico que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar (Santos, 2008, p. 131).

Como vimos mais cedo com Casadei, as imagens ditas estáticas podem contar histórias e ser experiência, ao invés de simplesmente remeterem ao “isso foi” barthesiano (1984), mas isso passa por um entendimento muito específico de tempo, bem como das próprias imagens, por isso podemos *olhar para as formas* (Didi-Huberman, 2020a) também em relação às imagens jornalísticas.

Dados os limites editoriais que eventualmente as cercam e todo o caminho que percorreram até chegar a nós, ainda que via redes de informação e comunicação muito “sofisticadas”, (novamente, que régua mede isso, não é mesmo?), é interessante valorizarmos desde a subjetividade e coragem do fotógrafo ou cinegrafista que esteve com seu corpo no local em que aquele acontecimento se deu até o “resultado” que nos foi oferecido para que “toquemos” a dor de um outro corpo, um corpo que, assim como o nosso, cabe em um túmulo qualquer.

Simultânea a esta valorização da forma, do volume, vem a possibilidade de *olharmos para o tempo* (Didi-Huberman, 2020a). O movimento que podemos ver em uma imagem fotojornalística é um intervalo no tempo. O gesto que vemos cristalizado é um pedaço de uma ação, então podemos dar movimento a ela.

Assim, aos poucos, modifica-se para nós a temporalidade da imagem: seu caráter de imediatez obscura passa ao segundo plano, se podemos dizer, e é uma sequência, uma sequência narrativa que surge aos nossos olhos para se dar a ler, como se as figuras vistas de um só golpe na imobilidade fossem dotadas agora de uma espécie de *cineticismo* ou de tempo que se desenrola. Não mais uma duração de cristal, mas a cronologia de uma história (Didi-Huberman, 2013b, p. 20, grifo nosso).



<sup>125</sup> Imagens montadas: [1](#), do autor, [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#).

*Olhar para o tempo*, então, é tentar fazer esse esforço de animar as imagens novamente, via *ebó*. Não é só reconhecer “ah, é uma imagem do passado”, mas não deixar o passado no passado, trazer o passado para o presente. Quando fazemos isso, as imagens começam a parecer mais do que ícones, mais do que objetos a ver, mais do que alguma coisa que permaneceu no passado.

Se estivermos de acordo com este ponto de vista, então estamos dotando aquele momento e aquele movimento de antecipações e efeitos, isso porque acabamos por criar um novo tempo para eles, quase como se estivéssemos tirando aquela “coisa” do passado e colocando no presente. E agora, junto do presente, conosco, ela pode ter o nosso futuro, bem como nosso passado.

Olhar para o tempo, portanto, é fazer com que as imagens façam parte do nosso tempo mais uma vez, *apesar de tudo*.

Ao lado destes movimentos – *olhar para a forma e olhar para o tempo* – também podemos *olhar para o olhar* (Didi-Huberman, 2020a).

Quando nos perguntamos sobre o que veio antes e o que veio depois de determinada cena, podemos muito facilmente responder baseando-nos na história oficial que lhe circunda. Ao fazermos isso, no entanto, acabamos por transformar tal imagem em ilustração de uma história que já conhecemos. O antes e o depois se tornam previstos, o que acaba por minar nossa relação com tal imagem. Ela deixa de ser acontecimento e experiência por não ter mais possibilidade de outro passado e outro futuro. Ela apenas comprova um passado e um futuro que já conhecemos.

Então *olhar para o olhar* é de algum modo tentar contornar tal previsibilidade. Será que queremos olhar *apenas* de acordo com a história narrada, de certo modo apaziguando os gestos e emoções contidos nas imagens? Ou será que queremos olhar para algo que ainda não conhecemos?

Quem escolhe *saber* somente terá ganho, é claro, a unidade da síntese e a evidência da simples razão; mas perderá o real do objeto, no fechamento simbólico do discurso que reinventa o objeto à sua própria imagem, ou melhor, à sua própria representação. Ao contrário, quem deseja *ver*, ou melhor, *olhar*, perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido; é aqui que a síntese se tornará frágil a ponto de se pulverizar; e o objeto do ver, eventualmente tocado por uma ponta de real, desmembrará o sujeito do saber, votando a simples razão a algo como sua *rasgadura* (Didi-Huberman, 2013b, p. 186, grifo nosso).

Em outras palavras, não se trata de negar a informação que já conhecemos, mas antes de continuarmos *vendo de olhos fechados* (Didi-Huberman, 2010a).

Decorre disso que não precisamos de imagens indefectíveis, milimetricamente compostas, pensadas para satisfazer critérios de uma estética informacional controlada. Isso é acessório, como se percebe, por exemplo, quando nos deparamos com a cena de George Floyd sendo asfixiado por um policial branco, o joelho pressionando seu pescoço por mais de nove minutos, enquanto ele repete “*I can’t breathe*”. Nesta imagem, amplamente divulgada, mas jamais assimilada, o corpo negro não é símbolo nem metáfora. É matéria de urgência. É carne esmagada sob o peso do Estado, é a respiração sequestrada pela máquina racial, é a coreografia da morte executada diante de múltiplas testemunhas, algumas com celulares, outras com uniformes. E, no entanto, é preciso resistir à tentação de reduzi-la a uma prova documental. Se olharmos apenas com o filtro racional que o jornalismo objetivado nos ensina – “o caso se deu em Minneapolis, em 25 de maio de 2020, por causa da brutalidade policial sistêmica nos Estados Unidos” –, acabamos por conter a vertigem daquela imagem.

Corremos o risco de perguntar: “qual é a lição disso tudo?”, como quem espera que a dor ensine didaticamente algo àqueles que se recusam a sentir, quando, na verdade, talvez aquela imagem não ensine nada: talvez ela só grite.

Ignorar o grito em nome da compreensão é uma violência disfarçada de análise. Reduzir a cena ao seu enredo linear e à lógica da denúncia é fazer dela apenas ilustração, e não acontecimento. É roubar dela a potência do trauma, do impacto, do *pathos*, porque a imagem escancara essa arquitetura necropolítica, mas, ao mesmo tempo, convoca o olhar a se desestabilizar, a sair do reconhecimento automático e a entrar no luto como insubordinação.

O que essa reflexão sugere, então, é que não podemos olhar o passado, ainda que recente, com os olhos domesticados da razão branca.

Ao contrário, é esse passado que invade o presente como um nó sufocante, um joelho sobre o tempo, que precisamos desamarrar.

Assim como a imagem de George Floyd não carrega apenas o gesto do assassinato, mas o legado do tráfico atlântico, a memória da senzala, o pânico herdado do corpo negro diante da farda branca, as demais imagens jornalísticas também podem conter em si múltiplos tempos, múltiplos chamados.



E quando olhamos para elas tentando reanimar seus gestos congelados (não como cadáveres midiáticos, mas como experiência e acontecimento), estamos oferecendo um tipo de *ebó ao tempo*, estamos nos recusando a deixar o passado descansar, e o fazendo não por nostalgia, comiseração ou vingança, mas por causa de nosso compromisso com a *ética do olhar*.

Do mesmo modo, naquela re-*animação*, também estamos *animando* algo em nós mesmos. Ao tocarmos a imagem, permitimos que ela nos toque de volta, que ela reabra o ferimento e nos pergunte: “e agora?”, pois ver não é apenas saber. É ser arrastado para o risco.

A imagem que dói é a imagem que move. E quando ela move, rompe com a lógica da síntese, rompe com o conforto analítico e desfaz o sujeito do saber, devolvendo-lhe um corpo.

...E esse corpo agora respira com dificuldade. Ou não respira mais.

Ver com olhos fechados, como quem escuta, como quem incorpora, é recusar que a imagem de George Floyd se encerre na data de sua morte. É trazê-la para a roda, para a gira, para o hoje. E se o olhar é capaz de reanimar o gesto, então talvez possamos nos ver ali também, não como observadores seguros, mas como corpos em risco, como cúmplices, como fantasmas convocados a lembrar.

Podemos pensar, neste sentido, em diferentes estados corporais desse *pathos*, diferentes respostas patéticas para aquela cena, diferentes momentos e diferentes emoções sobrepostas, entregues no mesmo material visível.

Isso é ver mais que o volume.

Sem isso, sem tal oferenda ao tempo, dificilmente haverá aquele *jogo afetivo* em que dotamos as imagens de um poder para que nos olhem de volta, este jogo anadiômico (o movimento das marés, que flui e reflui) entre aparecimento e desaparecimento, e dificilmente conseguiremos dialetizar.

Do momento em que há vida, há labilidade, dinamismo. A vida não se deixa enclausurar. Quando muito é possível captar-lhe os contornos, descrever-lhe a forma, levantar suas características essenciais. Assim procedendo opera-se conhecimento sem, por isso, praticar uma taxidermia que alfineta, cataloga e põe em ordem um corpus de objetos mortos (Maffesoli, 1998, p. 68).

Sem sair do sistema que espera ver apenas indícios, documentos, dados, referentes etc, continuaremos a ver apenas borboletas mortas, cadáveres de um real que muitas vezes sequer existiu.

Para ver outras coisas, que são da ordem dos sintomas, podemos revisitar as imagens e nos deixar tocar pelas emoções que aparecem cineticamente nos gestos e corpos em cena, visão esta que depende apenas de uma disposição para se “ler o que nunca foi escrito”, como dizia Benjamin.

Mas, afinal, o que é o visível e no que ele difere do visual?

Em primeiro lugar, é importante notar que, com o visível, “[...] estamos no reinado do que se *manifesta*. Já o visual designaria antes essa malha irregular de acontecimentos-sintoma que atingem o visível como tantos rastros ou estilhaços” (Didi-Huberman, 2013b, p. 40).

Nesta perspectiva, a composição de um visível depende de uma coparticipação na criação da visibilidade, a qual nunca está feita, dada, mas, ao contrário, se encontra sempre por fazer, porquanto as imagens se apresentam como um mosaico de sensações. Quer dizer, elas nunca são só uma coisa ou só a coisa que vimos, assim como o cheiro nunca é só um cheiro que podemos ter sentido (Merleau-Ponty, 2003, 1999), justamente porque o visual não se deixa capturar como essência, nem se encerra em contorno fixo – ele vibra em suspensões, lampejos, restos que não cabem na serenidade do que se oferece como dado.

Não é superfície, mas turbilhão em que se insinuam forças, como se cada fragmento trouxesse consigo um rastro de outras temporalidades, de outras vozes.

O visual é esta zona de indecisão em que já não sabemos se é o mundo que nos olha ou se é o olhar que, ao tatear, se torna mundo.

E é nesse tremor que se insinuam, mais uma vez, as potências de Exu, não como formas estáveis, mas como sopros, desvios, insinuações.

*Yangí*, brasa entre cinza e incêndio, não promete clareza nem reconciliação: apenas cintila nos interstícios, lembrando que todo fragmento guarda ainda a possibilidade de recomeço. Talvez seja o olhar que, ao se deter no caco, pressinta nele uma centelha; ou talvez seja apenas a ilusão de que há algo que nos escapa.

*Òkòtó*, como vimos, nosso caracol cósmico, não se entrega senão ao giro. A espiral é promessa e perda: quanto mais seguimos seu rastro, mais nos afastamos

do ponto inicial. O visual, tomado por esse movimento, não é revelação, mas vertigem – e talvez exista alguma sabedoria justamente nesse perder-se.

*Obá Oritá Metá* é a encruzilhada que jamais nos oferece caminho certo. Ali, toda imagem se bifurca, trifurca, todo gesto se abre a múltiplas direções. O visual aqui não diz: “siga”, mas apenas sussurra: “há sempre mais de um passo possível”. E nesse excesso de possibilidades, a escolha se dissolve em paradoxo.

*Enugbarijó*, a boca coletiva, a boca que nunca fala sozinha, é eco e coro, palavra que se multiplica ao ser dita. O visual, com ele, se mastiga em vozes, cada uma regurgitando algo distinto, e talvez não haja imagem que não seja atravessada por esta polifonia.

*Onã* é a travessia sem ponto de chegada. Ver, então, não é fixar, mas deslocar-se, ceder ao *motus*, deixando rastros no tempo, como se cada imagem fosse também um caminho que se escreve caminhando.

*Bara* é o músculo da inquietação. O visual, nele, não é puro pensamento, mas tremor de carne, respiração suspensa, suor que denuncia. É a força que faz do ver uma experiência visceral, onde o corpo inteiro participa.

*Elégbára*, guardião de portais, é quem mais nos deixa em suspenso. Sua presença no visual é fenda, não-porta, abertura que confunde mais do que conduz. Talvez todo ver seja atravessar esse portal incerto, onde não sabemos se adentramos ou se somos tragados.

Assim, o visual, atravessado por essas potências, não se deixa definir plenamente. Ele aparece e se desfaz, abre caminhos e logo os multiplica, oferece fogo mas também cinza, carne mas também sombra.

Não nos entrega respostas, apenas perguntas que se multiplicam.

E talvez seja precisamente nisso que reside sua força: em nos manter em estado de incerteza, em suspender a fixidez do olhar e nos fazer habitar a oscilação interminável entre o que vemos, o que nos vê e o que jamais se deixará ver.

As narrativas que emergem daí podem ser qualquer uma, porque onde pulsa o sintoma e as potências de Exu, o enredo se desvia, se insinua, se reinventa.

Conhecer alguma coisa do sintoma não pede do saber algo mais, um saber mais finamente aparelhado: por não ser notável enquanto tal, o sintoma exige, de maneira mais radical, modificar uma vez mais [...] a posição do *sujeito do conhecimento* (Didi-Huberman, 2013b, p. 211).

Decorre disso que o sujeito desse olhar também é um sujeito rasgado, contraditório, desmembrado, dividido. Ele não “mata” a imagem ao tentar agarrá-la com o desejo de saber tudo sobre ela, mas tampouco abdica do visível, isso porque a relação que se delineia com o sintoma – e as potências de Exu – não é de captura totalizante. O sintoma não se oferece à consciência como um bloco íntegro de sentido pronto a ser decifrado, visto que se trata, antes de qualquer coisa, de uma irrupção, de chama que atravessa o tecido ordinário da experiência, fenda por onde o inesperado infiltra sua *inquietante estranheza – unheimlich* (Freud, 1985).

Ele emerge como um acontecimento crítico, uma dobra na superfície do vivido que não se esgota em sua origem, mas instaura uma trama significativa metamórfica – um sistema que se organiza em torno de sua própria impossibilidade de se dizer por inteiro. O sentido que daí advém não se apresenta como síntese, mas como encruzilhada, deslize fértil, intervalo pulsante onde o enigma respira.

É nesse campo transfigurante, entre o vivido e o pensado, que se introduz uma perturbação que não apenas revela o que já estava latente, mas faz nascer, contraditoriamente, um sistema de sentido ainda por vir.

Como experiência exusíaca, acontecimento atravessado por *Yangí, Òkòtó, Obá Oritá Metá, Enugbarijó, Onã, Bara e Elégbára*, portanto, o sintoma não entrega sentido pronto, mas aponta para algo que fala, mas em disfarce; que significa, mas sem se encerrar em completude.

E a experiência estética-dialética-exusíaca, quando pensada à luz desse entrelaçamento, aproxima-se desse mesmo território de tensão e abertura. Ela também é acontecimento, também é sintoma – não porque revela uma verdade oculta, mas porque cria um espaço onde o sentido se desloca, se multiplica, se desdobra em ambiguidade. E é aí que Exu age: como mediador entre o visível e o visual, entre o corpo e o cosmos, entre o sentido e o excesso que escapa a ele.

Pois Exu é acontecimento, “antes mesmo da inscrição deleuziana” (Rufino, 2019, recurso eletrônico). Ele não estabiliza – atravessa, desloca o olhar, enreda o pensamento e nos coloca diante de imagens, palavras e afetos que não se deixam possuir, mas apenas experimentar.

A *Imagem Exu*, assim, é também um ponto de escuta do acontecimento-sintoma: um chão vibrátil onde se entrelaçam história, erotismo e

linguagem, e onde a encruzilhada não é um lugar de escolha binária, mas de relação com o indeterminado, com o ainda por dizer, ver e sentir.

Ela vibra na tensão entre o que se mostra e o que se dissimula, entre o clarão de sua intensidade visual – estilhaço que corta o olhar – e o véu sob o qual o desejo inconsciente prossegue sua astúcia.

Como um espelho trincado, a *Imagem Exu* devolve algo de nós mesmos, mas sempre deformado, deslocado, obrigando-nos a uma dança incessante com o indizível, com o excesso que habita as margens do visível e do dizível. Como o sintoma, não é o desvelamento pleno do “segredo” (do *auô*), mas a persistência inquietante do que ainda nos escapa.

Porque o Embaralhador de Placas também é sintoma da vitalidade inquieta da existência, do movimento que recusa a fixação de qualquer sentido absoluto. Exu não explica: joga. Não conduz ao fim da *encruzilhada*: instala o próprio cruzamento como condição. Sua lógica é a do desvio, da dilação, do deslize criador. Ele sabotava o itinerário da razão para que novos percursos, até então inauditos, possam vir à tona.

Assim como o sintoma e o Urutau, Exu *habita o entre*, esse espaço onde o desejo se desorganiza e se reinventa. Ele mascara para revelar, esconde e engana para expor, esfacela para abrir. Sua operação é a do deslocamento contínuo, em que o signo nunca é puro, e sim atravessado por contradições, contaminado por forças concorrentes, imerso em penumbras irresolúveis. O Malandro Ancestral é, assim, o artífice do sintoma enquanto montagem instável em que o sentido só pode surgir na dança dos desvios, nunca no repouso da decifração total.

Onde a iconologia e o pensamento ocidental, de modo geral, buscariam a ordenação do *logos*, transformando-se em uma dogmática rígida, árida e enrijecida, um arcabouço de fórmulas estéreis, incapaz de pressentir o sopro vital que pulsa no devir, o Mestre das Travessias propõe o jogo de forças, o humor da caminhada, a travessura do pensamento que não aceita destino único, daí que o sintoma, como Exu, não pertence ao saber totalizante, mas oferece ao pensamento sua condição mais vibrante: a de estar sempre em risco, sempre exposto ao desconhecido, sempre aberto à potência do *entre* em que o canto do enigma se faz ouvir.

Nesse regime, o saber não é domesticação, mas uma arte de lidar com o indomesticável, porque este acontecimento crítico (Didi-Huberman, 2013b) se apresenta como uma irrupção singular que fere a superfície e a desorganiza, mas

que, ao mesmo tempo, instaura uma tessitura significativa precária, contraditória, sempre inacabada. Ele não entrega estabilidade, mas convoca o olhar a lidar com o caos, com o fenômeno que se oferece em lampejos e restos. Carrega em si tanto a intensidade do choque quanto o valor fragmentário do estilhaço e a dissimulação do fantasma inconsciente em ação – aquilo que se mostra velando-se e que, justamente por isso, insiste em retornar.

Diante disso, se a temporalidade do fotojornalismo e das imagens estáticas, supostamente inanimadas, só pode existir na medida em que se privilegia o domínio e o registro do visual, isso em detrimento do império exclusivo das estruturas do visível e do legível, então “conciliar o visual e o visível significa, de uma maneira mais ampla, a articulação do ponto de vista da estrutura (entendida como a legibilidade posta no visível) com o ponto de vista do acontecimento (ou do sintoma)” (Casadei, 2015, p. 36).

E isto tudo se relaciona de modo muito íntimo com o chamado *paradigma do sonho*, que de certo modo rompe com a *caixa da representação*.

Sobre isso, foi precisamente com a investigação aprofundada dos sonhos e dos sintomas que Sigmund Freud (2000) inaugurou uma nova e revolucionária compreensão da noção de imagem.

Longe de se limitar a uma perspectiva meramente representacional, que compararia o sonho a um quadro estático ou a um desenho figurativo, Freud insistiu veementemente no seu valor intrínseco de deformação (*Entstellung*).

Essa deformação revela-se como um mecanismo essencial na construção do sentido onírico, do jogo complexo e muitas vezes desconcertante das rupturas lógicas que frequentemente permeiam o espetáculo do sonho.

Essas rupturas, que podem manifestar-se como descontinuidades temporais, espaciais ou narrativas, assemelham-se a uma "chuva perfurante", metaforizando a maneira como o inconsciente opera, desorganizando a linearidade e a coerência da experiência consciente.

Ao destacar a *Entstellung* e as descontinuidades, Freud rompeu com a visão tradicional da imagem como um espelho da realidade, abrindo caminho para uma compreensão mais dinâmica e subversiva da representação psíquica.

O sonho, nesse sentido, não é apenas um reflexo, mas uma elaboração ativa, um trabalho do inconsciente que se manifesta através de códigos e lógicas próprias, desafiando a razão e a percepção habituais.

Essa abordagem permitiu libertar a noção de imagem de suas amarras meramente miméticas, revelando-a como um campo fértil para a expressão de desejos, conflitos e processos psíquicos latentes. O sonho aparece, então, como uma força que desconcerta a própria estrutura do tempo e do espaço determinados, pois ele é incapaz de representar (Didi-Huberman, 2013b).

Ele não representa – *ele apresenta*, ele se dá a ver, e isso talvez não seja privilégio apenas do sonho. Talvez também algumas (ou várias) imagens funcionem assim, em especial quando interrompem a relação causal, que será substituída por uma espécie de co-presença em que também o sujeito se vê inabilitado à síntese.

Nele, há uma ausência que não cessa, que volta sempre à cena como presença interrompida, como sopro que vem e se retira, golpeando o olhar no instante em que a imagem nos alcança como onda, como fascínio que emerge da profundidade e que, paradoxalmente, cria superfície.

Essa fascinação, longe de qualquer hipnose que imobiliza ou de uma identificação que sequestra o olhar para a *secura* de um significante dominante, é antes uma partilha sensível em que não há mais sujeito sobre objeto, nem objeto à mercê de um sujeito fantasmático, mas um entrelaçamento de forças, uma *moção* que atravessa e a qual também se pertence (Nancy, 2015).

Nesse campo, somos menos nós mesmos do que um momento na dança geral dos sentidos, uma dobra na pele do mundo. O que se inaugura é uma economia outra, uma comunicação de intensidades, um regime de sentidos em que a imagem deixa de ser aquilo que representamos ou de que nos apropriamos para tornar-se um modo de “*estar-em-ressonância*” (Nancy, 2015).

Ela nos convoca tanto quanto nos atravessa. E nessa travessia que não fixa os papéis, nesse movimento em que intimidade e estranhamento colidem, abrindo uma zona em que o sentido não repousa, mas se desloca, nessa travessia está Exu.

Nos domínios de que tratamos aqui, se a imagem não *representa*, mas *apresenta*, então há aí uma série de distorções das expectativas. Ela deixa de exercer funções esperadas e passa a ter, por isso mesmo, uma função disforme, rasgada. Ela vai funcionar de uma maneira inesperada, escapando às leituras

decodificadoras que possamos ter feito. “Não se trata mais de pensar um perímetro, um fechamento – como em Kant –, trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhaçar, se esvazia e se obscurece” (Didi-Huberman, 2013b, p. 16).

Assim, pensar o universo das imagens implica abandonar a expectativa de que nelas lidaremos apenas com o afirmativo, o evidente, o positivo.

A imagem abriga também o que é espectral, imprevisível, inominável – tudo aquilo que escapa à explicação. Antes mesmo que o desejo de compreender se manifeste, o olhar já é capturado por elas, e é aí que se afirma a potência do *paradigma do sonho*: ele rompe as “palavras mágicas” que pretendem “[...] suprimir o universo das indagações a fim de lançar à frente [...] um batalhão de respostas” (Didi-Huberman, 2013b, p. 14). Ao invés de nos submetermos a discursos pré-fabricados ou a verdades dogmáticas que buscam anular o questionamento, o sonho nos convida a uma imersão na complexidade do visível.

As imagens, nesse contexto, não são meras ilustrações ou complementos de um texto: elas são o ponto de partida, o terreno onde a indagação se enraíza e floresce, indo de encontro a um modelo de pensamento que busca preencher os vazios do conhecimento com certezas inquestionáveis, pois essa “tirania do otimismo” que impulsiona um “batalhão de respostas” pode, em última instância, tolher a capacidade de análise crítica e de construção de novas perguntas.

O *paradigma do sonho*, ao contrário do impulso racional de concluir rapidamente, convida à suspensão do juízo e à escuta demorada.

Ele permite que o sentido se revele em camadas, onde a verdade não se impõe, mas se insinua. Nesse regime, a imagem é valorizada em sua ambiguidade e na pluralidade de leituras que suscita – um antídoto contra a pressa interpretativa e a tirania de um único significado.

Sobre isso, lembremos que “[...] temos um velho paradigma, um velho princípio que nos obriga a disjuntar, a simplificar, a reduzir, a formalizar sem poder comunicar aquilo que está disjunto e sem poder conceber os conjuntos ou a complexidade do real” (Morin, 2000, p. 40).

No horizonte estreito do paradigma simplificador, impera a crença em uma racionalidade binária, domesticada por pares de oposição que achatam a

complexidade em leituras unidimensionais, como se todo fenômeno pudesse ser reduzido a um eixo único de interpretação.

É também nele que se exalta a linearidade do conhecimento – um fio esticado que despreza os nós, as curvas e as sobreposições –, privilegiando a hiperespecialização que, ao compartimentar saberes, acaba por instaurar uma disjunção radical: o objeto é separado de seu meio, como se pudesse existir sem o sopro que o atravessa. Nesse caso, apagam-se as zonas de indiscernimento, as relações subterrâneas, as forças latentes que não cabem no molde da ordem reta.

Na relação sempre instável que mantemos com as imagens, portanto, o *paradigma do sonho* se aproxima de algum modo daquilo que Morin (2000) denominava *pensamento complexo*, justamente porque se oferece como antípoda do fideísmo de qualquer leitura resolutiva.

Ele nos lembra que cada imagem traz consigo a imparcialidade inquieta dos fenômenos: múltiplas camadas que se entrelaçam e se contradizem, dados que não se absolutizam, sentidos que se bifurcam. Ele expõe sua falibilidade, suas zonas opacas, a convivência tensa entre o que se mostra e o que oculta.

É nesse terreno que a incerteza aparece como matéria-prima do conhecimento: não algo a eliminar, mas a percorrer.

Diante da imagem, isso significa aceitá-la como um campo aberto, atravessá-la com perguntas que não buscam encerrá-la, mas ampliar sua respiração. Assim, mais do que decifrar, trata-se de habitar o intervalo entre o que vemos e o que nos olha, explorando essa oscilação como quem reconhece que a volatilidade é, em si, o que mantém viva a nossa relação com ela.

As imagens que vemos em quadros, jornais ou telejornais, porém, não são sonhos, claro. Nós as vemos despertos, com os olhos bem abertos. Não é isso que o *paradigma do sonho* sugere. Ocorre que pode acontecer de olharmos uma imagem em um *site*, por exemplo, e também sermos colocados diante desse campo de tensão entre o que representa e o que nos atravessa como acontecimento crítico.

A imagem jornalística, ainda que saturada de factualidade, carrega sempre o risco do inopinável: um olhar que devolve o nosso olhar, uma rachadura que desestabiliza a transparência da representação e que insinua uma presença que não se deixa reduzir a sentido pleno. Isso é a dimensão do acontecimento visual que não se deixa organizar plenamente pelo discurso da objetividade.

Ali, a visão se rasga entre o ver e o olhar, entre a informação e o assombro. E é nesse entre que Exu se insinua com toda sua potência de atravessamento, pois ele habita essa grande rua onde os acontecimentos passeiam, não no que a imagem informa, mas naquilo que ela desorganiza, não no que ela esclarece, mas no que inquieta. Como poder da comunicação cruzada, do desvio e da abertura de sentidos, Exu instala-se nessa economia da rasgadura: é ele que torna a imagem permeável ao excesso, à multiplicidade sem centro, dodecafônica, de olhares que não cessam de reinterpretá-la a cada novo encontro.

Assim, se a imagem jornalística pretende-se objetiva, na segura, Exu a sabota com seu jogo de duplo sentido, instaurando a possibilidade de outras leituras, outras narrativas, outros afetos e mergulhos.

É ele, o Caminhante Errante, quem impede o repouso do olhar, quem transforma a leitura da imagem em uma dança: nem repouso na objetividade, nem entrega à pura subjetividade, mas experiência situada no *entrecruzamento* do visível com o invisível, do dito com o não-dito, do jornalístico com sua profundidade sensível de superfície que se abisma.

Mas ele também é a própria dinâmica do risco – o risco de ver algo mais, algo a mais, algo que já não cabe no regime da notícia, porque a recepção jamais se dá sem desvios, sem astúcia, sem o trabalho do quiproquó criativo que reabre continuamente o campo do sensível e do pensável.

A exemplo do trabalho do sonho, que não representa, não significa e não torna visíveis e legíveis como tais as relações temporais (Didi-Huberman, 2013b, p. 195), “o sintoma só se dá através da rasgadura e da desfiguração parciais a que ele submete o meio no qual advém” (Didi-Huberman, 2013b, p. 208).

Ao modo de *Enugbarijó* – a boca que tudo engole para regurgitar transformado – a imagem jornalística, no jogo de suas rasgaduras, já não se oferece como retrato fiel do mundo, mas como sintoma que irrompe e desfigura, convocando a escuta dos restos, dos ruídos, das cinzas que ainda ardem.

Assim, diante dela, não há síntese possível: o que se dá é um campo instável de traduções inacabadas, onde a própria verdade se mostra cambiante, sempre outra, sempre em trânsito, sempre *Onã*, a passagem que nunca cessa, rastro que se escreve e se apaga no mesmo gesto, intervalo em que o visível e o invisível se roçam, deixando no corpo o vestígio de uma vibração.

Nesse regime, a imagem se oferece como percurso errante – promessa e risco, lampejo e sombra, sempre pronta a embaralhar o que parecia assentado e a devolver ao pensamento a vertigem do inacabado.

Diante disso, a bem dizer, talvez nem fosse o caso de pensarmos o sintoma enquanto conceito. O que existe, na verdade, é o *funcionamento sintomático da imagem*, pois conceituar o sintoma seria já uma forma de reduzir suas possibilidades, porque ele sempre dá a ver algo que ainda não apareceu.

O mesmo em relação a Exu. Nomeá-lo, fixá-lo, encerrá-lo em definições seria violentar sua potência de abertura, seu poder de desorganizar o previsível e instaurar o inédito. Podemos muito bem falar dele, como tenho feito até aqui, mas Exu não é conceito. Ele é operação, gesto, atravessamento.

Como o sintoma, ele irrompe para instaurar um campo onde nada se fecha, onde cada figura é também desfiguração, e cada certeza, prenúncio de outro paradoxo. Tanto o sintoma quanto Exu são forças do inacabado: não dizem, insinuam; não esclarecem, fulguram; não representam, transformam.

#### 4 SUBJETIVAÇÕES EXUSÍACAS: MONTAGENS DO SENSÍVEL E POLÍTICA DO INTERVALO

*Èṣù ní ijà, ní ire, ní ojú ọ̀na m̀éta, ní ojú ọ̀na  
m̀árùn-ún, ní gbogbo ojú ọ̀na...*

Exu está na luta, na sorte, na encruzilhada de três caminhos, de cinco caminhos, em todas as encruzilhadas...

É desse *oriki* que brota a trilha que guia este último gesto da tese.

Exu, Amigo dos Caminhos e Passagens, não apenas transita entre mundos: ele os produz, e ao produzi-los, fratura o dado, rearticula o possível, reencena o campo da experiência e fermenta a subjetivação, conceito que ocupa um lugar central nas discussões contemporâneas das ciências humanas.

Em princípio, podemos dizer que o termo remete aos processos por meio dos quais um indivíduo se constitui como sujeito, ou seja, como agente dotado de consciência e capacidade de ação. Entretanto, a forma como essa constituição é entendida varia radicalmente nas diferentes tradições teóricas.

Em Foucault (1996, 2012, 2014), a subjetivação não é fruto de um desenvolvimento interior, mas o resultado de práticas discursivas e relações de poder. Neste sentido, o sujeito não seria anterior às estruturas sociais, mas constituído por elas.

Judith Butler (2017, 2018), por sua vez, retoma e aprofunda Foucault, especialmente no que diz respeito à formação de gênero. Seu argumento é de que a subjetivação é um processo paradoxal: o sujeito só se formaria ao se submeter a normas sociais, mas essa mesma subordinação o capacitaria a agir. O gênero, por exemplo, não seria uma identidade essencial, mas um conjunto de atos reiterados que se tornam naturais pela repetição. Mas essa repetição também abre margem para a dissidência: o mesmo ato que submete pode, ao ser reencenado/performado de forma subversiva, contestar a norma.

Já na tradição psicanalítica, especialmente em Lacan (1985, 1998, 1999), a subjetivação seria o ingresso do indivíduo na ordem simbólica da linguagem, pois ele só se reconhece a partir de uma imagem exterior e só se constitui através do significante. A subjetivação seria, assim, atravessada por uma *perda*. Por exemplo,

um indivíduo que se apresenta como "eu sou professor" está se identificando com um significante social que mascara sua multiplicidade interna. A psicanálise insiste nesse descompasso entre o sujeito real e as identidades simbólicas que ele assume.

Seguindo outro caminho, Deleuze e Guattari (1995-1997, 2010) criticam teorias que tomam o sujeito como centro estável da experiência. Ao proporem que a subjetivação resulta de agenciamentos (constelações de afetos, corpos, discursos e máquinas), o sujeito não seria um dado preexistente, mas um efeito passageiro de forças que se organizam temporariamente. A subjetivação, neste sentido, seria esse movimento entre diferentes "linhas de fuga", logo sem centro nem essência.

Conquanto possamos reconhecer a pertinência de cada uma dessas abordagens, me parece impossível não destacar o mérito de Rancière (2005, 1996, 2010b, 2018) ao recolocar a subjetivação no centro da política, esta entendida não como gestão do poder, mas como a irrupção da igualdade onde ela é negada.

Quer dizer, quando ele define a subjetivação como o processo pelo qual um sujeito se constitui através da ruptura com identidades e funções designadas pela ordem dominante, via dissenso, via exposição de um dano, ela passa a se relacionar com a ideia de emancipação. Subjetivar-se, assim, é interromper o consenso, é o momento em que os "sem-parte" (aqueles que não contam) passam a contar.

Diante disso, enquanto Foucault e Butler expõem as tramas de poder que moldam a experiência subjetiva, enquanto Lacan revela a divisão interna e o desejo como estrutura do sujeito e enquanto Deleuze e Guattari expandem o conceito para um plano rizomático e maquínico, Rancière recoloca a agência política no centro da subjetivação, recusando a vitimização do sujeito e apostando em sua capacidade de criar novos mundos. Em outras palavras, em tempos marcados pela naturalização das desigualdades e pela gestão tecnocrática da vida, a visão de Rancière é um lembrete vigoroso de que a política começa quando sujeitos inesperados rompem o que parecia dado. A subjetivação, assim entendida, torna-se mais que um processo teórico: ela passa a ser uma aposta radical na igualdade e na potência de *qualquer um* para dizer: "nós também somos", "nós também contamos".

E talvez seja justamente nos processos de subjetivação, entendidos aqui como atos de criação, abertura e desidentificação, que as potências do *Trickster Ancestral* se mostrem com maior nitidez, afinal a política não diz respeito apenas à institucionalidade, à palavra autorizada, aos jogos de poder dos senhores: ela

começa quando alguém fala a partir de um lugar que lhe era interdito, quando um corpo não contabilizado se faz aparecer, quando um gesto imprevisto rompe o consenso (Rancière, 1996, 2018), como poderemos ver a seguir.

Cumpra observar, antes, que na tessitura deste capítulo, em especial, busquei afastar a sombra de uma narrativa que insiste em aprisionar o negro apenas na condição de escravizado.

Se é verdade que a violência do cativo marca de forma indelével a história, não é menos verdade que a redução da presença africana ao signo da servidão obscurece a vastidão de mundos que atravessaram o Atlântico.

Civilizações inteiras, com suas filosofias, cosmogonias e invenções, são silenciadas quando a historiografia dominante declara apenas que “vieram da África como escravos” (Cavalleiro, 2001).

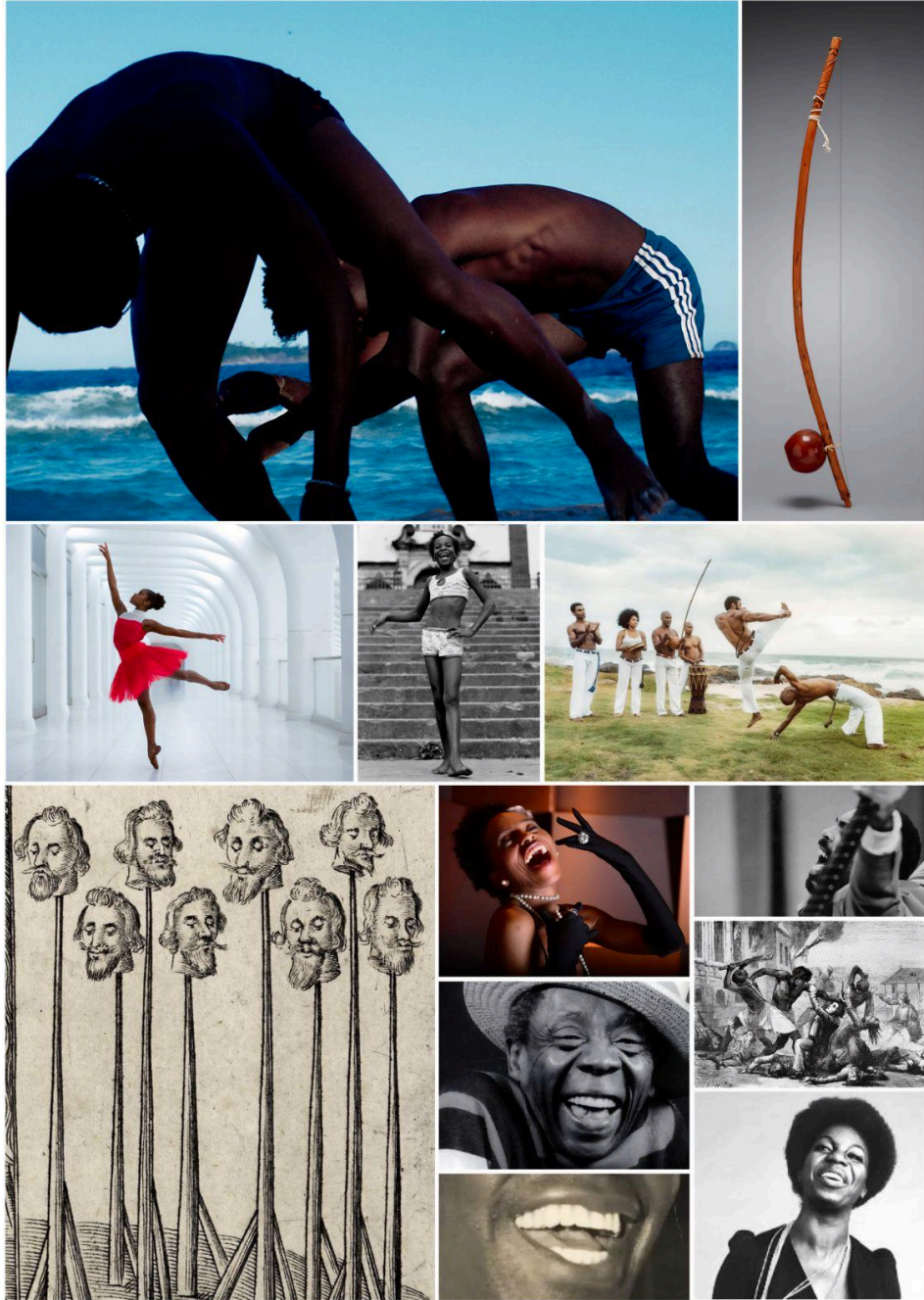
O que proponho, aqui, é abrir a encruzilhada: reinscrever a experiência nagô não só no registro da dor, mas também na força criadora que reinventava caminhos mesmo sob opressão, isso porque não é possível compreender o Brasil sem reconhecer que, junto da chibata e das correntes, vieram também saberes que reinventam o tempo, estéticas que desafiam a rigidez do olhar, cosmologias que sustentam a vida em sua potência de futuro.

Recusar o monopólio ocidental do que se chamava “civilização” é afirmar que a memória africana não é ruína, mas presença pulsante.

É nesse intervalo que esta pesquisa se move: entre a lembrança do sofrimento e a emergência daquilo que sobrevive como criação, entre a ferida do passado e a força que insiste em não se deixar reduzir a ela.

#### 4.1 SUBJETIVAR É DESESTABILIZAR: O VOO DE UM CORPO IMPROVÁVEL

Conta-se que, certo dia, um elefante poderoso e opressor dominava o lago, fonte vital da floresta que cercava determinado reino. Com medo, nenhum ser ousava enfrentá-lo. A água, que antes era de todos, fora agora cercada por sua força bruta e o reino sufocava sob o peso de sua soberania.



<sup>127</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#), [9](#), [10](#), [11](#), [12](#).

Eis que o rei, preocupado com o equilíbrio de seu território, resolve chamar Exu. Como sempre, ele não responde com o esperado. Ao contrário, convoca o mais diminuto de todos os pássaros – o Bico-de-Lacre – ave de bico fino e canto breve<sup>128</sup>.

Sob orientação do orixá do movimento, a ave empoleira-se no galho de uma imensa árvore e convoca o grande mamífero.

Para desalojar o pássaro, o elefante investe contra o tronco da árvore três vezes com a cabeça. A cada impacto, o Bico-de-Lacre expele um líquido de cor distinta: primeiro, o vermelho, que ele afirma ser o sangue do elefante; depois, o cinza, que ele interpreta como o cérebro esvaindo; por fim, o preto, que apresenta como sinal de gangrena. Diante disso, o pássaro declara que não seguirá a disputa com alguém à beira da morte. O rei, então, proclama o pássaro vencedor e expulsa o elefante do reino (adaptado de Martins, 2005, p. 132).

Perceba-se que ali, naquela encruzilhada entre força e astúcia, entre violência e criação, entre trombetada e sussurro, se dá a virada. O pássaro não parte para o confronto direto, até mesmo porque desse modo sua derrota estaria decretada de antemão. Ele não se submete à lógica do mesmo, à métrica previsível da guerra. Com auxílio do Embaralhador, ele recorre ao engano e à performance.

A cada investida do elefante contra a árvore, a cada novo líquido lançado, ele *cria a cena* de um ferimento crescente: o sangue que escorre, o cérebro estrebuchado, a gangrena... Pouco a pouco, o corpo do elefante já não é mais o mesmo e o olhar que antes impunha medo agora desperta “compaixão”.

Essa narrativa não é apenas uma fábula de astúcia, porém. É uma poética do desvio, um modo de pensar a subjetivação estético-política como aquilo que emerge como rasgo na dobra do previsto, rearticulando o que parecia imutável.

Isso ocorre porque a subjetivação não se confunde com a afirmação de uma identidade pré-fixada, mas com a perturbação do lugar socialmente atribuído. Trata-se, antes, da produção de uma nova instância de enunciação, onde aquele que não contava passa a contar, onde aquele que era tomado apenas enquanto ruído se torna voz e onde aquele que era invisível se faz ver – não para ecoar a lógica do já dado, mas para fraturá-la, deslocá-la.

Exu, nesse mito, é o grande operador da diferença. Ele embaralha os signos, faz do corpo mínimo do pássaro um campo de invenção. Assim, a pequena ave não vence o elefante por ser mais forte, mais poderosa, mas por saber jogar

---

<sup>128</sup> Ele foi introduzido no Brasil através de navios negreiros.

com as imagens, com a linguagem, com a percepção, com o simbólico, pois a política se dá também como estética e a estética é um campo de forças, de sensações, de táticas sensíveis e insurreições “invisíveis”.

A subjetivação, sob esta perspectiva, não é um simples “tornar-se alguém”, mas a criação de um espaço onde o impossível pode ser dito, visto, pensado, onde um corpo, por menor que seja, pode embaçar a lógica do previsível.

Como o Bico-de-Lacre, um sujeito *em subjetivação* não atua pela afirmação de sua identidade, mas pela desestabilização dos códigos dominantes, dos corpos impostos, das imagens endurecidas, das verdades estabilizadas.

Lido com atenção, o mito de Exu e o Bico-de-Lacre é uma verdadeira pedagogia da subjetivação, pois o que ali se apresenta não é a disputa entre iguais, mas a insurgência de uma diferença e de um modo outro de aparecer, de intervir, de existir. O Bico-de-Lacre, ínfimo diante da brutalidade do elefante, não se submete à lógica do enfrentamento direto, tampouco reivindica a simetria do combate.

Ele embaralha as regras do jogo, introduz uma fresta na partilha estabelecida (policial) e cria uma cena que não existia previamente.

Essa lógica do deslocamento, da criação de uma voz na fratura do visível e do sensível, é precisamente a irrupção de um sujeito que não era antecipadamente identificável no campo da experiência, e que emerge justamente ao desordená-lo, ao criar nele um ponto de perturbação, de reconfiguração. A ação de Exu, através do pássaro, portanto, é profundamente política, mas uma política do cambaleio, do desvio, da montagem, como o gesto mínimo que, em vez de atacar, teatraliza, produzindo um efeito de verdade a partir da fabulação.

Exu não redime o pássaro de sua condição de pequeno. Ele a intensifica. E ao fazer isso, sabota a lógica policial da adequação entre corpos, funções e lugares: a mesma lógica que nomeia sujeitos para que permaneçam como estão.

Contra isso, a política cria nomes impróprios, falas dissonantes, presenças incômodas, ranhuras onde antes havia apenas superfície lisa.

Subjetivar-se, nesse contexto, é *agir à maneira do Bico-de-Lacre*: é lançar contra o mundo ordenado a desordem da criação de uma cena improvável. É fazer do corpo um dispositivo de desestabilização e do corpo uma dramaturgia da diferença. É também, por isso, afirmar que o sensível não é neutro: ele é partilhado

segundo lógicas que incluem e excluem, que legitimam e silenciam, mas que também podem ser reconfiguradas, reinventadas, reencantadas.

Bicando os contornos do mundo com o atrevimento miúdo do Bico-de-Lacre, zombamos da geometria dos gigantes com um desenho breve, inesperado, rascunhado no ar. Fazemos do corpo uma dúvida, uma curva, uma pergunta que não se encerra. Um artifício encantado de desorganização sensível.

Assim como o Bico-de-Lacre inscreve sua voz com cor, encenação e gesto, também nossos corpos podem, em sua ínfima visibilidade, instaurar novas gramáticas, novos modos de afetar e ser afetado, de ver e ser visto, porque, afinal, o que esse mito nos devolve é uma imagem da potência que não está na força, mas na insubmissão criativa/fabulatória.

Política da astúcia, estética do desvio, portanto, uma lição de Exu, que jamais nos oferece o caminho reto, mas o mapa da encruzilhada e, com ele, a intrepidez para inventar passos próprios sobre a terra ainda quente da opressão.

Com seu modo travesso de reordenar signos, o Mestre da Ambiguidade age justamente aí: no ponto em que o sensível se revolta contra o que foi naturalizado. O “lago” pertence a todos, afinal.

Com sua gargalhada cortante, seu passo em ziguezague, seu saber anárquico, ele é menos um símbolo do que uma força em operação.

Atuando no *sáàrin* (entre), no inesperado, no que escapa à regra, ele é a própria rasura e a invenção da presença onde antes havia apenas espasmos, lembrando que *sáàrin* não é apenas o espaço entre duas margens – é a vibração que sustenta a travessia, o intervalo fértil onde o tempo hesita, onde a forma ainda não se fixou. E é ali, nesse terreno movediço, que Exu finca seu *ogó* e desorganiza para fazer nascer outras possibilidades de criação de desvios, ruídos, bordando diferentes texturas na pele enrijecida da paisagem.

Por isso, neste capítulo final, o que nos cabe é seguir o rastro sinuoso do Princípio do Movimento, o mais humano dentre os orixás, mas também entender como, no contato *com* as imagens jornalísticas, pode surgir esse corpo que se dobra e se reconfigura, esse sujeito que não é dado, mas que se produz na busca permanente por emancipação e equidade. Porque o sujeito exusíaco não é uno, não é coerente, não é fixo, mas o “resultado” de injunções, tensões, afetos, cortes e suturas. Ele é aquilo que se torna visível não por meio da imposição de uma forma

acabada, mas pelo entrecchoque entre o que se vê e o que nos olha de volta, entre a imagem e sua latência, entre o corpo e o instante patético que o desestabiliza e dinamiza.

Se a lógica policial nomeia, fixa, distribui corpos em porções de tumbeiros simbólicos, interditando-os à criação de um mundo mais polissêmico, a política estética de Exu desfaz amarras, sabota previsibilidades, embaralha territórios e parte algemas e correntes da grande *maafa* anestésica que querem nos impor.

E essa invenção, nascida do solavanco e do improvisado, é tudo menos menor. É ali que mora a centelha, não da força, mas da desobediência criativa, do impulso que, mesmo diante da ordem esmagadora, sussurra: “há outra forma, há sempre outra forma”. A subjetivação é, afinal, o próprio Bico-de-Lacre em voo: menor que o mundo, mas capaz de transtorná-lo.

#### 4.2 SUBJETIVAÇÃO EM GINGA: O CORPO QUE FOGE, LUTA E CRIA

Tronco, chibata, dores de revolta, gritos lacerantes em lábios calados, terra seca, agreste e dura, dando na alma a sede de viver e recordar. E assim, as ideias se avolumando e sendo transmitidas em pensamentos e mímicas, foram chegando aos borbotões até entornarem atordoantes em fuga desesperada. Mas se era terrível o cativo, terrível era também sobreviver, sob a chefia, igualmente, rígida e sem liberdade real, sofrendo as dores das feridas que a fuga apressada nos fazia aos corpos magoados. Os alimentos mais ainda resumidos, o medo fervendo o sangue, o chefe exigindo o mais, e o mais sendo cada vez maior. Era preciso sobreviver! A sobrevivência na terra da vegetação minguada, era bem difícil, as lutas eram constantes e de nossas vidas nada restariam se não superássemos os medos e a fome. Então, de nossos antepassados, veio a inspiração: nossos rituais, algumas vezes religiosos ou festivos, nos trouxeram a defesa que necessitávamos e, cada vez mais, aprimorados foram se transformando em arma mortal. De nossas canções os avisos, de nossos lazes as vigilâncias. Assim, cada coisa no seu lugar, cada sofrimento sendo reprimido, conseguimos, sangue em massa! Mas, também, lançamos a semente para o fato de que éramos servis, porém poderíamos ser tão fortes que nem os mais ousados cativariam mais as almas libertas! (Rio de Janeiro, 31 de março de 2001).<sup>129</sup>

Mestre Mendonça – Damionor Ribeiro de Mendonça – aparece na história da capoeira como uma dessas figuras que reorganizam o campo sem domesticá-lo, oferecendo forma sem sufocar a força vital que o atravessa.

---

<sup>129</sup> Texto de Mestre Mendonça, psicografado por sua esposa.

Sua atuação na década de 1970, ao redigir o Regulamento Técnico da Capoeira e instituir o sistema de graduação por cordéis, não operou como gesto de congelamento, mas como criação de condições para que a prática pudesse continuar a circular, multiplicar-se e afirmar sua memória.

A padronização do uniforme branco, longe de mera formalidade, retoma as vestes dos antigos capoeiras da Bahia e intensifica a legibilidade do corpo em jogo, esse corpo que sempre negociou presença e risco no espaço público.

Ao fundar o Centro de Informação de Capoeira (CICAP), Mendonça prolongou esse impulso organizador, entendendo que nenhuma prática viva se sustenta sem memória, sem arquivos, sem *modos de dizer-se*.

Sua intervenção reverbera na tessitura desta tese porque ilumina uma dimensão que também atravessa as imagens aqui analisadas: a ideia de que organizar é criar caminhos, e não fechá-los; que sistematizar é desenhar um chão poroso capaz de acolher o imprevisto; que toda prática viva exige alguma forma de estrutura para continuar inventando mundos.

O gesto de Mendonça, assim, aproxima-se de Exu: ele não aprisiona o movimento, mas o intensifica, reconhece suas passagens, oferece-lhe travessias. É nessa vibração que sua figura se inscreve neste trabalho, como exemplo de uma ordem que não paralisa, mas possibilita o acontecimento.

Lido durante o II Congresso Brasileiro de Capoeira, realizado em 2004, o trecho<sup>130</sup> acima destacado nos oferece mais algumas pistas para pensarmos a subjetivação.

“Tronco, chibata, dores de revolta...” Não se trata apenas de uma descrição das agruras da escravidão. Este trecho é o próprio testemunho do corpo que resiste e se transforma. Corpo que, mesmo sob açoite, ainda encontra meios de significar o mundo, de produzir mundos, de torcer a dor em linguagem, de fazer da fuga um projeto de si, não como identidade, mas como movimento, dança, jogo.

Aqui, o corpo é mais do que suporte: ele é inscrição, superfície de conflito, terreno de ritual, esquina de macumba, terreiro de uma política que nasce da urgência da vida e que rompe a naturalidade dos lugares, desorganizando taxonomias sociais e lugares mumificados pela lógica policial.

---

<sup>130</sup> Mendonça praticou e ensinou a capoeira por mais de meio século, no Rio de Janeiro.

A imagem dessa cena, composta por corpos feridos, a fuga desesperada e o ritual que se transmuta em defesa, não é apenas uma representação, mas o inaugural da própria política da arte.

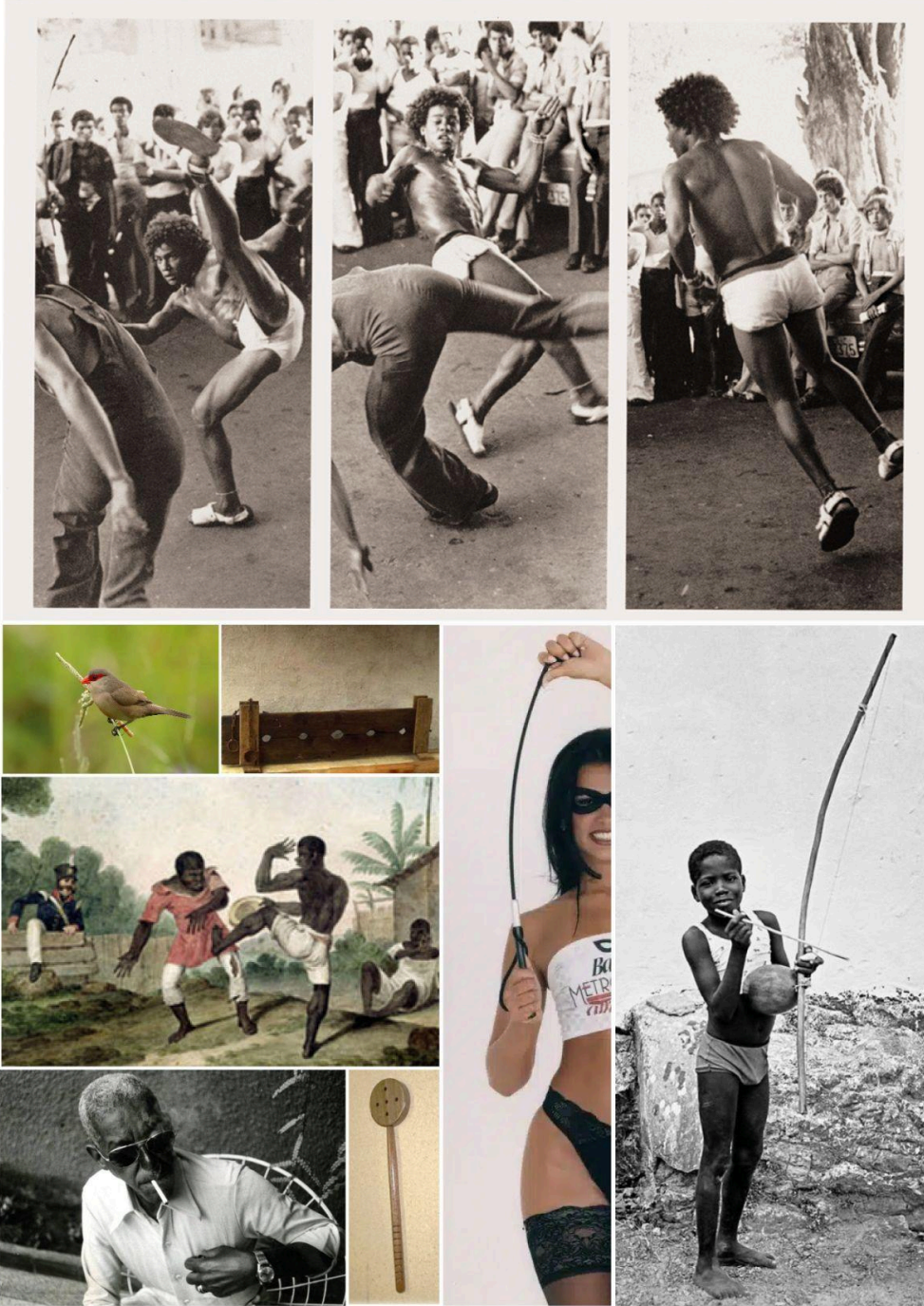
É nesse ponto de torção que a estética – não como ornamento, mas como a pele “mais viva” do sensível – começa a operar suas derivas. Não se trata de decorar o mundo, mas de feri-lo levemente, de escavá-lo com olhos que ainda não sabiam ver. A estética, aqui, não vem depois. Ela é origem de um espanto inaugural, de uma possibilidade de descompasso que desarruma o que parecia assentado.

Nesse entrelaçamento com o político, a arte não se limita a repetir o real, tampouco a representá-lo com fidelidade morta. Ela o atravessa. Ela o entorta. Ela o refaz com gestos que ainda não tinham nome.

Por isso, sua força não está no que denuncia ou promete, mas naquilo que, ao surgir, desloca: um ritmo que escapa à cadência do costume, um corpo que se move fora da trilha, uma imagem que insiste onde já não se olha.

E assim, entre os escombros do já-sabido, abre-se espaço para o que ainda não é, para modos de viver que não cabem na conta, no cálculo, na sentença. A arte, então, não consola nem resolve – acende pequenas brechas onde o mundo talvez possa recomeçar sem pedir licença.

Neste movimento, é Exu quem, de forma mais precisa, nos oferece a chave simbólica. Amigo das passagens, das linguagens, daquilo que interrompe e reconecta, é ele quem rege as zonas de risco onde a subjetivação se dá: ali onde o sujeito se desidentifica de sua condição imposta para se reconfigurar, como aquele que escapa. Exu é o símbolo carnal da não-fixidez.



<sup>131</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#).

E se a política é a arte da redistribuição dos lugares e das vozes, então ela é exusíaca por natureza, pois o corpo que foge é também o corpo que se reinventa. A fuga, nesse texto e nesse contexto, porém, não é negação, mas criação.

Do mesmo modo, se o poder não se possui, mas circula e se inscreve nos corpos (Foucault, 2008), e se o corpo não é dado, mas reiterado performaticamente (Butler, 2010), então a *capoeira* de que nos fala Mendonça não é só estratégia de resistência: ela é montagem, um recorte do sensível que rearranja a cena do mundo.

Almas vibrantes em corpos orgulhosos, mesmo quando mutilados. Andam de cabeça para baixo. Põem a cabeça no chão, emparafusam-se nas coisas (conhecendo-as por dentro) e no giro, vão dando ideias subterrâneas que servem de guias para a gente se transformar e encarar o mundo (Canjiquinha, 1989, p. 39).

Com ela, a luta (*ijá*) disfarça-se de jogo, e o jogo de dança, e a dança de ironia. Cada ginga é um deslocamento espacial, rítmico, subjetivo. Cada canto e cada riso é um anúncio cifrado. Cada pausa, uma política. Ela “[...] rompe com os esforços totalitários, principalmente teológico-político, para se manifestar como força de outro modo de sentir/fazer/pensar” (Rufino, p. 171).

A imagem daqueles corpos não cabe no discurso da dominação, ela não se encerra no arquivo histórico. Há ali lampejo, restolho, ruído, *Nachleben*. Há ali Exu.

É por isso que trabalhar com essa matéria é lidar com a estética da guerra. Não com a estética do belo, nem da representação, mas com a estética como força que emana do chão e do corpo, como composição tensa entre vida e linguagem, entre gesto e sentido, entre carne e história.

É nesse chão que se canta, que se inventam nomes, que se abre uma encruzilhada entre a repetição e a ruptura.

Os escravizados se reinventaram na imanência da luta, da dança e do jogo, e é nessa imanência que vemos o regime estético operar politicamente, não porque denuncia ou representa, como vimos, mas porque desloca modos de ver, ouvir e sentir, porque instala, em pleno campo da partilha do sensível (Rancière, 2005), outras visibilidades, pensatividades e legibilidades, viabilizando o surgimento de um *ser em ginga* (Rufino, Peçanha e Oliveira, 2018).

Capoeira, canto, fuga, Exu: tudo isso articula um saber do corpo que é político na medida em que não se dobra às formas tradicionais de reconhecimento, porquanto o corpo é um campo de luta (*ijá*), e não apenas um dado ontológico

(Butler, 2019). Ele é o palco em que se encenam e se desconstroem as normas que o constituem. Aqui, o corpo não é coadjuvante nem terreno neutro: é Bara, lâmina em movimento, palco de disputas, saber que não se curva ao molde.

É nele que as normas se encenam e se desfazem, uma após a outra, como máscaras que caem ao som do berimbau. Corpo que gira, não para entreter, mas para reescrever na carne a gramática do possível.

O corpo que resiste ao golpe, que se esquiva e se reinventa no movimento, no canto, no riso, não é mero sobrevivente: é corpo em insurreição, em revolta. Ele não apenas escapa, mas reinaugura o tempo. É corpo da ruptura, da desmedida que suspende o curso linear da história e que cria, no instante do agora, uma temporalidade própria, onde cada golpe, por mais breve, fugaz ou sem destino que pareça, *carrega axé em si*. É o agora que vibra como potência, onde o sentido não espera consequência, como seria na revolução (Jesi, 2018), mas explode em presença que picha quadros de ordinariedade.

[...] o samba e a capoeira, funcionaram e funcionam ainda hoje como estratégias de sobrevivência cultural, física e de autoafirmação. As práticas opressivas de poder representadas por uma ideologia de branquitude devem ser combatidas, assim como uma ideologia de um conhecimento universal, hegemônico, com base no cartesianismo euroocidental. A população negra na condição determinada pela diáspora africana, atuou e atua assentada nos fundamentos ancestrais e nos rastros históricos de uma luta de resistência contra o racismo e as estruturas dominantes de poder. E é assim que agiu e age o malandro. É nas entrelinhas, nas frestas do poder dominante que acontece o jogo de dentro (Santos, 2020, p.102).

E esse processo todo é carregado de axé no sentido mais denso e coletivo que Opiari (2009) nos oferece, justamente porque essa força vital que circula entre corpos, objetos, orixás e palavras é o que faz do terreiro, da roda de capoeira e do quilombo não apenas refúgio, mas lugar de produção de mundos.

Exu, como figura da abertura e do cruzo, permite que pensemos corpos e imagens como dispositivos de travessia. Neles, não se vê o que está dado, mas o que se faz. Não se constata, se convoca. O corpo é chamado a tornar-se o que ainda não é. E nisso reside sua potência: a capacidade de engendrar, mesmo a partir da dor, um outro modo de dizer “eu”, um outro modo de dizer “nós”.

E o que é o corpo em fuga, senão a própria materialização da recusa à identidade imposta? É a subversão da norma, o grito silencioso que ecoa a liberdade. O cativo que se evade não apenas se liberta das correntes físicas que o

aprisionavam: ele também aniquila, em um ato performático de resistência, os nomes e rótulos que lhe foram arbitrariamente atribuídos por seus algozes.

Essa fuga é um ato de rasura, que desestabiliza não só o mapa dos visíveis (aquilo que era permitido ver e ser) mas também o dos dizíveis, quebrando as fronteiras da linguagem e da narrativa impostas. É uma reescrita do próprio ser, um desafio direto à ordem estabelecida.

Depreende-se disso que chamar essa ação de covardia seria um erro crasso, uma profunda incompreensão da resiliência humana. Longe de ser um ato de fraqueza, é um testemunho de coragem indomável. É a mais pura forma de reinvenção, um processo alquímico onde a opressão é transmutada em autonomia.

O corpo que foge de seu carrasco não é apenas um corpo que escapa: é um corpo que se refaz, que se redefine, que se recria a partir de seus próprios cacos. É a manifestação de uma vontade inquebrantável de existir em seus próprios termos, de forjar um novo destino, livre das amarras do passado e das expectativas alheias.

É a proclamação da soberania individual, a afirmação de que a verdadeira identidade reside na capacidade de se redefinir, de se reinventar, de se libertar, uma reconfiguração radical do campo onde se disputa o poder.

Fugir, aqui, não significa desaparecer ou negar a realidade, mas recusá-la em seus termos. É escapar não do mundo, mas da forma como o mundo foi estruturado para capturar, vigiar, classificar.

Se quisermos ampliar esse escopo, podemos pensar em fugas que literalmente mudaram destinos, como a de Aqualtune e Zumbi (seu neto), que, fugindo, articularam a resistência no Quilombo dos Palmares; a de Harriet Tubman, que, após fugir da escravidão nos EUA, retornou diversas vezes ao Sul escravocrata para libertar outros escravizados, organizando rotas de escape; a de Assata Shakur, militante do *Black Panther*, que fugiu da prisão nos EUA e se exilou em Cuba, tornando-se símbolo da luta antirracista e feminista; a dos judeus do gueto de Varsóvia, que, diante do cerco nazista, cavaram túneis, criaram passagens secretas e, mesmo cercados, reinventaram a própria ideia de sobrevivência.

Essas fugas não são apenas reações ao perigo e *não são doenças* (*drapetomania*), como sugerido no século XIX<sup>132</sup>: são produções de novas territorialidades, novas linguagens, novas alianças.

Elas recusam a cena que lhes foi dada e propõem outras. São, em si, um gesto estético-político. “Longe de ser espontaneísmo ou movido por incapacidade para lutar, é, antes de mais nada, a decorrência de todo um processo de reorganização e contestação da ordem estabelecida” (Nascimento, 2018, p. 73).

E nesse ponto também podemos pensar no jogador que dribla: ele não foge por medo, mas para criar espaço. Ele se descola do marcador para enxergar o campo de outro jeito, para abrir possibilidades.

O drible é fuga estratégica, desvio criativo, deslocamento que desorganiza o ferrolho adversário, afinal não há ataque sem espaço e não há espaço sem afastamento. Entendido como insubordinação da previsibilidade, o drible também pode ser frutífero para se pensar a subjetivação, pois envolve inventar-se fora das marcações do outro, da grade, da cerca, da posição imposta.

Quem dribla sabe que para existir plenamente é preciso, antes, escapar. E quem foge, sabe que não foge do mundo, mas corre em direção a outro, um mundo possível, que ainda não tem nome.

Diante disso, creio ser inútil dizer que, quando falamos em “fuga”, aqui, não nos referimos à “fuga” de Carla Zambelli, que foge da legalidade com o cinismo típico de quem sempre teve o Estado como escudo. Tampouco estamos falando da “fuga” de Allan dos Santos, que da noite para o dia trocou a bravata golpista pelo asilo diplomático e agora se esconde sob a toga de quem dizia desprezar.

---

<sup>132</sup> No século XIX, nos Estados Unidos, o médico Samuel A. Cartwright (1793–1863) cunhou o termo *drapetomania* para descrever aquilo que ele considerava uma “doença mental” exclusiva de pessoas negras escravizadas: o desejo de fugir. Sim, fugir da escravidão era, para esse representante da ciência racista do século XIX, um sintoma patológico, uma espécie de distúrbio que acometia apenas os que ousavam sonhar com liberdade. Segundo Cartwright, a *drapetomania* podia ser prevenida com uma combinação de castigos físicos e “tratamento moral” adequado, o que incluía, naturalmente, a obediência cega aos senhores. A prescrição do médico era clara: manter o sujeito negro infantilizado, vigiado, corrigido e, se necessário, punido. A fuga, nesse discurso, deixava de ser um gesto político e se tornava um desvio da norma branca e senhorial: um erro, uma doença, uma anomalia a ser corrigida. Esse caso grotesco, embora frequentemente citado com escárnio hoje, nos lembra de forma contundente que os regimes de verdade e de poder sempre tentaram deslegitimar os gestos de autonomia dos oprimidos. A fuga não era vista como revolta, era medicalizada, tratada como se fosse uma falha da mente e não uma resposta à violência. O discurso científico da época, longe de ser neutro, foi uma ferramenta ativa na manutenção da ordem escravocrata. Cartwright ilustra bem como a subjetivação insurgente, aqui encarnada no ato de fugir, não apenas era negada, mas patologizada. Isso reforça, por contraste, a importância de afirmar tais fugas como cenas de resistência, de invenção política, de produção de mundo, e não como desvio a ser corrigido.

Também não é a mesma fuga dos bolsonaristas golpistas do 8 de janeiro, que destruíram Congresso e Supremo Tribunal Federal e depois correram para o mato, se esconderam em banheiros, se fingiram de mortos e até choraram na frente da Polícia Federal. A fuga, ali, jamais foi invenção: foi farsa, foi golpe, foi o desespero dos que se imaginavam intocáveis e foram enfim tocados pela mão inclemente da Justiça. Por fim, não me refiro ao “retiro” dissimulado de Eduardo Bolsonaro, sempre prestes a rifar nossa soberania.

O que há em comum nesses exemplos não é coragem, nem criação: é o medo da história, o pavor do enfrentamento real, a ausência total de projeto coletivo. Neles, a fuga é o contrário de subjetivação: é tentativa de preservar intacta a estrutura que sempre lhes deu poder e imunidade.

Fugir, como fazem corpos insubmissos, os povos em diáspora, os que reinventam o mundo na beira da faca, é outra coisa: é o Zombeteiro Sagrado rindo no canto do terreiro enquanto a lógica dominante se desfibra como pano gasto na encruzilhada. Nesse campo de fuga, onde seu mover-se já é linguagem, mas também rasura de linguagem, Exu galopa, pois ele está na queda e no desvio, mas também na criação engenhosa de formas: a roda, o toque, o canto, a ginga.

Aquele que, segundo o mito, *matou um pássaro ontem com a pedra lançada hoje*, é o facilitador da sincronia anacrônica, da astúcia atemporal que confunde os olhos dos que veem apenas quietude fossilizada.

Na capoeira, o Amigo das Passagens dança com o tempo. Enquanto força de subjetivação, ele encarna o princípio mesmo da torção política: ele desloca, desconcerta, não assume as categorias que lhe são impostas. Não à toa sua prática (a da capoeira) chegou a ser proibida logo após a “independência”<sup>133</sup>.

A capoeira é a própria matriz/motricidade produtora de formas de ser/saber que confrontam e transgridem os padrões coloniais. A ginga é o princípio tático desses seres que negaceiam e se deslocam no entre e, em condição dupla, se inscrevendo como antidisdisciplina e efeito “destronador” da arrogância e indolência moderna-ocidental. Se a capoeira nos riscados da diáspora africana se lança como esfera produtora de presença, política, poética e humanidade, a mesma deve ser credibilizada como campo de produção de vida, arte e conhecimento (Rufino, 2024, p. 173).

---

<sup>133</sup> O Decreto nº 847 de 1890 considerava crime: Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação de Capoeiragem: andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto o desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal.

Assim, se todo gesto performativo é sempre ambíguo (Butler, 2019), sempre atravessado pela possibilidade da repetição deslocada, é nessa repetição, no corpo que gira, que canta enquanto ameaça, que sorri enquanto ataca, que o sujeito se forja como potência e possibilidade.

No texto de Mestre Mendonça, portanto, a concepção do rito não é evasão da realidade: ele se manifesta como um verdadeiro artífice, uma ferramenta poderosa de transformação. Longe de ser um mecanismo de comiserção, o rito é o que possibilita a recodificação da dor, permitindo que ela seja deslocada, ressignificada e dramatizada sem que o indivíduo seja por ela aniquilado.

Em vez de dissolver o trauma, o rito atua na sua redistribuição dentro do corpo coletivo, transmutando a *maafa* – o grande sofrimento, a catástrofe – em expressões vitais como o ritmo, a dança e o golpe.

Essa abordagem revela a profundidade da visão de Mestre Mendonça sobre a função social e espiritual do rito e da capoeira. Ele não propõe uma anulação do sofrimento, mas uma forma de processá-lo e integrá-lo de maneira disruptiva.

Ao invés de oprimir e paralisar, a dor é canalizada para a criação e a expressão, transformando-se em movimento. O ritmo, a dança e o golpe não são apenas manifestações estéticas, mas veículos de *potencialização do axé* que permitem à comunidade enfrentar e superar adversidades, ressignificando suas experiências mais dolorosas em atos de resistência e afirmação do devir.

Além disso, entre os saberes que se inscrevem, se tramam e se reconhecem no/do/com o corpo – e que atravessaram séculos de violência, tentativas sistemáticas de silenciamento e apagamento – a capoeira permanece como memória viva, um tecido de lembranças que se move, que canta e que dança. Consiste em uma oralitura, palavra que, no sentido proposto por Leda Maria Martins (1997), revela-se como *afrografia*, isto é, uma escrita que não se fixa em papel ou pergaminho, mas que se desdobra no corpo, nos giros e na voz, reinscrevendo na diáspora os fios de herança africana que o tempo e a opressão não conseguiram desatar. Em outras palavras, é uma escritura que pulsa, que não se limita ao registro, mas que performa a memória, fazendo do corpo o próprio arquivo e do movimento o ato político de reinsistir no mundo (Rufino, 2024).



<sup>134</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#), [8](#).

Nessa dimensão, cada canto, cada giro e cada toque é uma letra, uma frase, um parágrafo vivo de uma história que, recusando o silêncio, se diz e se rediz continuamente no compasso da coletividade e no sopro das ancestralidades que, mesmo dispersas, se mantêm inteiras.

A capoeira, como filosofia do corpo (Pastinha, 1964), como corpo que se monta e desmonta, é também uma peça estética onde a subjetivação é encarnada. Ela rompe a cadeia mimética, desautomatiza o ver e o agir, evidenciando que a arte se torna política, não por sua mensagem, mas por sua partilha temporal e espacial: ela suspende o fluxo ordinário e abre hiatos onde o axé se redistribui.

Exu surge neste contexto, então, não como símbolo apenas, mas como operação: o intervalo que ativa a *encruzilhada*. O corpo em fuga, que resiste, que dança e dramatiza, não está apenas dizendo “não”, não está apenas *re-agindo*: ele está criando outra topografia sensível.

E essa criação é uma forma de ética, mas também uma estética e uma poética da existência, pois o sujeito que emerge da dor e do rito não é o mesmo que existia antes da travessia. Ele não se afirma como “eu sou”, mas como “*eu-entre*” – entre golpes e cânticos, entre armas e risos, entre identidades rasuradas e modos de vida ainda em gestação. Ele é um ser em constante movimento, um ponto de encontro e de tensão entre forças aparentemente dicotômicas.

E isso só acontece porque o “*eu-entre*” celebra a multiplicidade, a complexidade e a perpétua reinvenção do fluxo da experiência.

Novamente, é nessa zona intersticial que a subjetivação se aproxima de modo inequívoco de Exu, pois ele mesmo, enquanto *potência do entre*, da troca, da mediação, é também aquele que zomba dos nomes fixos, que sabota verdades estabelecidas, que fala com as múltiplas vozes de Enugbarijó, na poliglossia que embaralha signos, sentidos e identidades.

Sua fala nunca se esgota num só registro: ele fala com a boca do rei e a do mendigo, do iniciado e do profano, do mercado e do templo. Ele trafega entre códigos, traveste enunciados, desloca centros de gravidade, pois não representa um lugar, mas um trânsito; não representa uma identidade, mas uma rede de ressonâncias. Por isso sua ação opera como catalisador de movimentos que recusam encaixes normativos, que não se deixam contar pelas planilhas do poder.

Seu riso é fratura exposta na gramática da obediência, e sua ironia é arma contra o literalismo da dominação. Na profusão de abertura exusíaca, toda fala é, ao mesmo tempo, encenação e ameaça, riso e corte, sonho e enigma. Subjetivar-se, nesse registro, não é alcançar uma essência autêntica ou consolidar uma identidade estável, mas sustentar-se no jogo contínuo de traduções, ruídos e reinvenções.

Exu, nesse sentido, é aquele que transforma deslize em travessia, que desloca o sujeito da cena que lhe foi imposta e o convida a reescrever sua aparição, mesmo que para isso precise fingir que come, engravidar símbolos ou instaurar um novo alfabeto no meio da sentença alheia, como veremos mais à frente. É por isso que pensar a subjetivação à luz do *Amigo das Sombras que Iluminam* não é apenas celebrar a diferença ou a diversidade, mas assumir o *risco do entre*, da torção, daquilo que escapa e que, por escapar, reconfigura o campo inteiro.

Deste modo, a subjetivação exusíaca não deseja ser reconhecida: ela deseja *reconstituir os termos do reconhecimento*. E para isso, fala línguas misturadas, veste máscaras simultâneas, assina com nomes impronunciáveis, não para se esconder, mas para ampliar os contornos do possível.

Se a política se faz com nomes impróprios (Rancière, 1996), Exu é o mais impróprio dos nomes. É verbo, não substantivo. É movimento, não figura. E é por isso que *subjetivar-se com ele é aprender a errar, a errar o alvo da dominação com astúcia, a criar descompassos no compasso imposto*.

“Era preciso sobreviver!”, diz Mestre Mendonça, mas esse “sobreviver” não é puro instinto: é invenção, é fabulação, é política do sensível. É o corpo como cena. É o canto como aviso e alerta. É o jogo como estratégia. É o olhar como denúncia. É o correr como ruptura. É o riso como *RIR*sistência.

Esse riso arrebenta as travas, desmonta a gravidade dos corpos, desloca a ordem estabelecida e, nesse desarranjo, faz brotar fecundidade. É o riso que, ao provocar a descompostura, abre espaço para o insólito: libera o pensamento e a imaginação, tornando-os porosos ao inesperado, preparados para acolher o surgimento de mundos outros.

O humor, quando roça a superfície lisa e polida do regime policial na partilha do sensível, não é apenas leveza – é punhal de ponta fina, recoberto por cetim –, desvelando as contradições das normas e fissurando o *efeito de verdade* que sustenta seu discurso. A graça, aqui, não é adorno, mas deslocamento: a súbita

mudança de perspectiva, o escorregão imprevisto do sentido, a dissonância atraente ou a desfamiliarização momentânea do familiar (Eagleton, 2020).

Rir, aqui, é a junção paradoxal de imagens contrárias que se abrasam mutuamente (Alvarce, 2009), é um ruído que atravessa a solenidade dos discursos oficiais e, nesse atravessamento, revela o caráter político de seu próprio descompasso. Mas essa dissonância, confrontada com a pretensa seriedade da ordem constituída, como se pode supor, jamais foi acolhida com facilidade.

Ao longo da história ocidental, foi combatida tanto por tratados filosóficos quanto pela disciplina institucional da religião (Minois, 2003). E, no entanto, também foi estruturante da cultura popular, como consta nas análises de Bakhtin (2008) sobre a cosmo percepção carnavalesca, ou na investigação freudiana sobre o chiste (2010) como via de expressão do inconsciente, passando de boca em boca com a intensidade de uma notícia de vitória – não pela espada, mas pelo riso que desarma.

O controle sobre o rir, porém, é bem mais antigo. Nas civilizações greco-romanas, por exemplo, o humor era reconhecido como possibilidade de transgressão e, por isso, submetido a restrições: podia ser perigoso e devia ser contido a ocasiões estritamente definidas (Bremmer; Roodenburg, 2000).

Entre os gregos, os grandes festivais religiosos permitiam afrouxar as regras habituais e entregar-se ao humor irreverente, mas esse era um tempo vigiado, destinado a se dissipar assim que o ritual terminasse.

Os grupos conservadores viam nessa liberdade momentânea um risco de subversão política e ideológica, algo que precisava ser amortizado. O prazer de rir abertamente era, para certas tradições – dos pitagóricos e espartanos aos cristãos ascéticos –, contrário à disciplina da vida sob controle.

Não surpreende, portanto, que culturas que pretendiam regular até os gestos mais cotidianos vissem no riso um excesso a ser reprimido. Roma herdou esse espírito e o refinou: para Cícero, havia um humor aceitável – elegante, polido, engenhoso, facetado – e outro, inaceitável – impróprio, petulante, infame, obsceno.

As distinções atravessavam linhas de classe: o riso da oratória pública era sinal de refinamento; o dos marginalizados – escravos libertos, estrangeiros, condenados – era marcado pelo estigma do baixo nível social.

Foi na Idade Média, porém, que o humor encontrou seu maior obstáculo: o moralismo da Igreja, que, na Alta Idade Média, diante de um fenômeno que não

sabia controlar, preferiu rejeitá-lo totalmente (Le Goff *apud* Bremmer; Roodenburg, 2000). Por volta do século XII, a instituição passou a distinguir entre o riso permitido e o proibido, mas sempre subordinando o fenômeno ao controle. Nas regras monásticas, era combatido como expressão do corpo – e, portanto, suspeito. Assim, o trabalho ininterrupto era apresentado como penitência e salvação; o ócio, como vício; e o riso, como elisão condenável do silêncio e da meditação.

Rir, nesse contexto, podia ser considerado obsceno e arrogante, oposto à humildade, sinal de insanidade e influência demoníaca.

Le Goff (1980, 2005, 2006) vê nessa repressão ao riso parte de um mesmo esforço de controle do corpo, ligado ao projeto hegemônico da época. Combatido por seu potencial de subversão, o humor era também usado, quando apropriado pelas elites, como estratégia de amortização de conflitos.

O carnaval medieval, por exemplo, com sua inversão consciente e temporária dos papéis sociais, dava corpo à necessidade humana de afrouxar controles e subverter, mesmo que por instantes previamente regulados, a ordem estabelecida (Bakhtin, 2008). A oposição entre a cultura oficial – séria, taciturna, amedrontadora – e a cultura popular – corporal, ruidosa, transgressora –, revela apenas que o riso, ainda que contido, é sempre a promessa de um desvio.

A *RIR*sistência, nesse horizonte, acredito, não é apenas estratégia, mas raio que habita a fresta entre o trágico e o cômico, entre a opressão e a liberdade. É a recusa de operar segundo as gramáticas da seriedade imposta pelo poder. O riso, aqui, não é medo nem frivolidade: é desestabilização, torção do olhar, invenção de uma fresta no muro aparentemente sólido da norma.

E essa lógica ecoa no corpo e na voz das Pombagira, que encarnam liberdade, desejo e insubmissão, circulando entre o sagrado e o profano, já que sagrado é também o que come, brinca, dança, vibra e narra as memórias do corpo como comunidade (Silva; Rufino, 2024). Suas gargalhadas, ironias e deboches são antídotos simbólicos contra sistemas que tentam controlar corpos, afetos e imaginários. Ao rir, elas desarmam e criam outras aberturas do porvir.

*RIR*sistir, neste sentido, é *desafinar a orquestra do consenso e reconfigurar o comum partilhado, embaralhando as categorias do visível e do dizível.*

Nietzsche (2011, recurso eletrônico) lembraria que “não com a ira, mas com o riso é que se mata”, por isso o riso, aqui, é desarmar sem recuar, dessacralizar sem destruir, desviar sem perder o fio da crítica.

Assim, no lóbrego da razão endurecida, quem chega gargalhando é Pombagira, com o peito aberto e a língua afiada, riso esculhambado que bate como tambor – mandinga sonora contra o rigidificar dos dogmas. Porque o riso, como malandro na avenida, dribla, simula, se esquivava e, na hora do chute... dança.

Quando o corpo se desmonta, o pensamento se liberta, e a imaginação – essa Pombagira da razão – baixa com sua saia rodada e seus sete perfumes, ponteiro de encruzilhada que gira para todos os lados e nunca aponta uma única direção. Ela desarma, religa, reinventa, torna-se mandinga.

Como Exu no entre-lugar (Santiago, 2019) das coisas, *RIRsistir é recusar o lugar fixo com deboche, paródia, sátira, escárnio criador*. É por isso que o sorriso “pequeno” ou minoritário não é passividade, é deslocamento estratégico, política da insubmissão. Ao rir dos outros e de si mesmo, o sujeito não apenas desarma, mas dissolve a solidez do próprio “eu” como categoria estável.

É desidentificação que abre espaço para o novo, o inclassificável, o que ainda não tem nome, mas já pulsa. Onde há riso, há movimento; e onde há movimento, há sempre a possibilidade de uma nova montagem de mundo.

É por isso que, na capoeira, ele é tanto disfarce quanto arma: no gingar, o corpo debocha da petrificação colonial, seduzindo o adversário com jogo e malícia antes do golpe. A roda é encruzilhada viva girando em torno do inesperado.

Cada esquivada é uma piada física contra a disciplina imposta; cada floreio, uma ironia coreografada contra o olhar do feitor que, séculos atrás, queria corpos apenas como ferramentas de trabalho ou, como diria Foucault (2008), corpos dóceis.

A ginga não é apenas um movimento – é um estado de suspensão, um modo de estar no mundo em que cada passo nunca se firma por inteiro e cada balanço guarda em si a promessa de um desvio.

Nela, não há começo nem fim: há um fluxo oblíquo, um ritmo subterrâneo que não se deixa capturar pela rigidez da linha reta. Ela é a oscilação do corpo entre dois polos, é o vacilo erguido à categoria de sabedoria.

Gingando, o corpo aprende que a vida não é apenas conquista de tempo e espaço, mas negociação permanente com a queda, com a vertigem.

E aqui preciso voltar brevemente às imagens, porque elas não se deixam fixar como ícones absolutos, nem se apresentam como repouso definitivo do olhar.

São *quase-corpos* (Rancière, 2015) que desviam-se quando pensamos tê-los alcançado, retornando quando os julgamos afastados.

A imagem é sempre esse vaivém: nunca repousa na nitidez, nunca se entrega inteira, nunca aceita o veredito de uma única interpretação, porque ela se move como quem dança em terreno instável e porque a cada oscilação revela uma dobra nova, um gesto insuspeito, uma sombra que antes não se deixava ver.

É também por isso que nossa relação com elas é marcada pela mesma lógica da ginga. Não nos aproximamos delas em linha reta, como quem marcha em direção a um objeto que se deixa tomar. Aproximamo-nos lateralmente, no ritmo do desvio, na cadência da hesitação.

O olhar, ao tentar apreendê-las, balança como o corpo que se esquiva de um golpe, como o passista que retarda o passo para surpreender no instante seguinte. E é justamente nesse balanço, nessa aparente demora, nesse recuo que nos tornamos capazes de escutar o que elas dizem.

Porque as imagens não falam à pressa nem à ânsia de domínio – falam ao corpo que se deixa oscilar, ao sujeito que não teme perder o equilíbrio.

Neste sentido, *gingar com as imagens* é aceitar que elas não nos oferecem verdades últimas, mas enigmas; não nos dão chão, mas vertigens. É reconhecer que toda imagem carrega consigo uma sombra que não cessa de se mover, um excesso que não se deixa traduzir, um tremor que nos desinstala.

E, no entanto, é desse movimento incessante que surge o conhecimento: não como posse ou conclusão, mas como experiência que reverbera. Assim como a ginga jamais se encerra num passo final, o saber que brota da imagem é sempre provisório, aberto, atravessado por contratempos e improvisos.

E isso só acontece porque, na ginga da imagem, nós também somos postos em jogo: não apenas vemos, mas somos vistos, não apenas interpretamos, mas somos atravessados. O olhar vacila, o corpo acompanha, e entre nós e elas instaura-se um pacto instável, onde cada aproximação já carrega em si a semente de um afastamento. É esse balanço que impede a imagem de se fossilizar e que nos mantém, nós também, em estado de abertura.

Trata-se de uma dança invisível que nos convoca a abandonar a rigidez e a aceitar o saber que nasce cambaleante, do improviso, do vai-e-vem sem destino fixo. E talvez seja essa a natureza do olhar que não pretende colonizar: *viver entre as imagens como quem ginga com elas, deixando que nos tirem do prumo para que possamos, nesse balanço incessante, vislumbrar outras formas de ver e existir.*

Assim como a ginga da capoeira é mais que técnica – é filosofia em movimento, pedagogia do desvio, ciência da encruzilhada onde cada passo não é apenas defesa ou ataque, mas negociação com forças que atravessam o corpo, com os ventos, os tambores, as presenças que habitam o espaço –, a experiência com a imagem também caminha em direção ao entre, ao supérfluo fecundo que se abre entre corpo e mundo, pergunta e resposta, queda e suspensão, como se a própria visão fosse um jogo de mandinga em que o olhar se desequilibra para reencontrar-se noutra ponto, aceitando o descompasso como modo de conhecer, acolhendo o solavanco como passagem para outra temporalidade, deixando-se ensinar pelo vacilo que interrompe a linearidade e devolve ao pensamento sua dimensão de improviso, sua potência de *não-saber*.

Se a ginga é o intervalo tornado arte, o instante estendido até converter-se em permanência, a imagem pensada em chave exusíaca não se deixa capturar na rigidez de uma representação estática – ela gira, escapa, atravessa, devolve.

Como Exu na encruzilhada, a imagem é sempre mais de um caminho, mais de uma leitura, mais de uma possibilidade.

Não há sentido único a ser desvelado, mas sentidos que se bifurcam, que se contradizem, que se fecundam mutuamente no jogo de espelhos e sombras que ela projeta. *A imagem é ginga porque nos obriga a abandonar o desejo de fixar, convocando-nos ao jogo do improviso, da astúcia, da dúvida, da malandragem.*

Exu ginguando no terreiro, entre uma cigarro e um riso, ensina que o saber não nasce da rigidez, mas da oscilação na encruzilhada, ali onde os caminhos se cruzam e multiplicam-se as escolhas.

A imagem, quando pensada/sentida nesse lugar, pode ser mais que documento, porque antes de qualquer coisa ela é energia em trânsito, axé em estado bruto, sempre em vias de deslocar-se, de transmutar-se.

Nossa experiência com as imagens é, portanto, menos a de quem contempla e mais a de quem entra na roda de capoeira. Somos puxados pelo ritmo, deslocados de nossa posição inicial, obrigados a reagir com o corpo inteiro.

A imagem nos faz gingar: primeiro um passo para frente, depois um recuo, logo um giro inesperado, espiralado.

E nesse balanço entre aproximação e afastamento, ela nos arranca do conforto da estabilidade e nos lança no terreno instável da criação.

Gingar com as imagens, na encruzilhada exusíaca, portanto, é aceitar que o saber se constrói em vaivém, em dissonância, em hesitação, em espiral.

É admitir que cada fotografia, cada pintura, cada frame é também um despacho: traz algo que nos é dado, mas também algo que nos é negado; entrega e retira; ilumina e obscurece. *A imagem é ponto de passagem, nunca destino.*

Assim, como no jogo da capoeira, em que não há vencedor absoluto, mas apenas corpos que aprendem no embate e na esquiva, nossa relação com as imagens não busca totalidades, mas uma constelação de sentidos que se rearranjam a cada encontro.

Gingando com elas, descobrimos que ver é também escutar, que olhar é também ser olhado, que toda encruzilhada é convite à reinvenção.

Diante disso, se a ginga é o “S” que impede o corpo de ser fixado numa linha reta, também é ela que impede o sujeito de ser capturado por identidades rígidas, por categorias petrificadas, por verdades que se pretendem universais.

Gingar com as imagens é mover-se com abertura diante de forças que nos atravessam – significa não se deixar aprisionar pelo imediato, pela evidência que se impõe como leitura unívoca, mas escavar no intervalo, no compasso desajustado, na rasura que revela um outro modo de estar no mundo.

É nessa oscilação que se abre o campo da subjetivação, porque a ginga não nos oferece um “eu” pronto, mas nos devolve sempre ao movimento.

Assim, a experiência das imagens – e nela incluem as imagens jornalísticas que tanto se pretendem objetivas – não nos oferece apenas informações ou representações, mas nos arrasta para dentro de um jogo de forças onde Exu se faz presente: desfazendo dicotomias, embaralhando papéis e, sobretudo, desestabilizando a suposta neutralidade do olhar.

O sujeito que “planta bananeira” *com* imagens não se constitui na fixidez de uma identidade dada, mas no deslocamento contínuo que faz da imagem não um ponto de chegada, mas de cruzo.

A brincadeira é o que nos possibilita virar ponta-cabeça e assumir o corpo em sua integralidade, credibilizando suas dimensões enquanto memória, comunidade, tempo, chão e inventividade. Se a dominação colonial tem o território corporal como primeiro lugar de investida de suas violências, será via esse mesmo chão que emergirão as práticas de saber contrárias a esse padrão (Rufino, 2021, recurso eletrônico).

Assim, a subjetivação, a meu ver, emerge justamente desse jogo de inversão estratégica em que o corpo e o olhar se deixam afetar sem se render por completo. Trata-se de existir no balanço, no compasso interrompido, no vaivém entre presença e ausência, silêncio e ruído, visível e invisível, seriedade e riso.

É por isso que a ginga, saber do corpo transmitido e reinventado nas práticas negro-africanas da diáspora, pulsa como uma sabedoria exusíaca, ancorada nas potências de Bara e *Elégbára*. É um conhecimento de fresta, de síncope – um movimento que não se satisfaz com a linha reta, mas ocupa o vazio produzido pelo entrechoque de tempos distintos. A síncope, estrutura rítmica que marca o samba, a capoeira, o jongo ou o candomblé, explicita a centralidade do corpo como força criadora (Rufino, 2016).

Nesse sentido, é ela que permite fazer da imagem não um espelho, mas um *território de invenção, um espaço onde o sujeito se constitui na abertura*.

Cada passo, cada desvio, cada dobra é também um volteio da própria subjetividade, sempre em processo, sempre em trânsito (*Onã*), sempre espiralando (*Òkòtó*), sempre *em encruzilhada*.

O samba, por sua vez, é a gargalhada grave que se canta com o corpo inteiro. Nasceu criminalizado, perseguido, mas reordena o tempo a cada verso improvisado, deslocando o sentido e introduzindo fendas no idioma do opressor.

Como o riso, o samba opera uma suspensão momentânea da ordem – o tempo ordinário cede lugar ao tempo da roda, onde o passado escravizado e o presente vigilante se embaralham para gerar futuros em outras passarelas.

O *carnaval* é o *paroxismo da RIRsistência*. É o instante coletivo em que o mundo se fantasia de si mesmo para mostrar que pode ser outro. Através dele, pulsa um saber transatlântico que não esquece a travessia forçada, mas a recria

como dança. Cada bloco, cada cortejo, é a materialização daquilo que o colonizador tentou controlar: corpos em movimento, vozes em coro, memória que não se curva. Benjamin veria nele, talvez, uma *dialektische bild*: lampejo em que a história irrompe no presente como promessa e ameaça, fulgor e sombra, sempre prestes a se dissipar, mas capaz de reordenar a paisagem sensível.

Capoeira, samba e carnaval são, assim, línguas que falam com o corpo, contra o corpo-domesticado. São arquivos vivos de uma memória que não cabe nas bibliotecas coloniais, porque se arquivava no gozo, no suor, no riso, no improviso. Neles, a *RIR*sistência se encarna como sopro de guerra, jogo e vida, herança transatlântica que atravessa séculos para lembrar que nem todo jugo é eterno e que até a mais pesada corrente pode ser quebrada pelo som de um tambor.

Se a capoeira ginga para escapar e contra-atacar, se o samba pulsa para afirmar o corpo contra o silenciamento, se o carnaval explode para virar o mundo pelo avesso, é porque nesses territórios dança também a astúcia de Exu e a insolência sedutora de Pombagira.

Eles estão nas esquivas que confundem o golpe e na malandragem que sorri antes de desferi-lo. Estão no verso improvisado que se recusa a ser domado pela métrica previsível e no refrão que, cantado a mil vozes, anula a solidão imposta pelo sistema que nos quer anestesiados. Estão na avenida que torna-se território liberto, suspenso da lógica produtiva e do olhar disciplinador.

Essas heranças transatlânticas, moldadas no calor das fugas, das resistências e das reinvenções da travessia, desafiam não só a colonização dos corpos, mas também a colonização dos saberes e das memórias. São epistemologias vivas, coreografadas no improviso e na reciprocidade da roda, que se recusam a caber no arquivo morto da história oficial. Como já mencionado em outro momento, o corpo aqui também é filosofia (Pastinha, 1964), “ele mesmo uma categoria que não pode ser compreendida fora de relações e, desse modo, fora das relações de poder inerentes à política” (Tiburi, 2020, p. 107).

Quando a capoeira inverte o ataque em dança, quando o samba transforma dor em canto, quando o carnaval torna a rua um templo profano, a *RIR*sistência se encarna. E é por isso que, nas voltas do berimbau, nos improvisos da batucada e nos enredos que dançam sobre o asfalto, circula um saber que nenhum colonizador conseguiu decifrar inteiramente: o saber de que, mesmo sob as correntes mais

pesadas, ainda se pode rir – e que este riso, como ginga, como samba, como desfile, é mais do que alegria: *é insubmissão poética, subjetivação de carne e osso.*



Cena icônica do documentário brasileiro "O Porto de Santos" (1978), dirigido por Aloysio Raulino<sup>135</sup>

Ainda nesta toada, vejamos o próximo *itàn*: *Exu ajuda um mendigo a enriquecer.*

Era uma vez um homem pobre que, após seguir conselhos e preparar um ebó com muito esforço, recebeu a atenção de Exu, que quis ajudá-lo. Certa vez, enquanto o pobre caminhava ao lado de um milionário, Exu instruiu-o a zombar do rico em voz alta, afirmando ser o único importante ali. Isso irritou o milionário, que, para mostrar sua riqueza, passou a andar com o pobre, demonstrando cumplicidade. A comunidade, ao ver essa proximidade, passou a tratar o pobre como se fosse rico, oferecendo-lhe crédito nos negócios. Assim, graças à estratégia de Exu, o homem pobre conseguiu prosperar e enriquecer (adaptado de Prandi, 2001b).

No episódio em que o mendigo enriquece graças à astúcia de Exu, o que está em jogo não é apenas uma inversão social, mas uma redistribuição do sensível.

<sup>135</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QxaST1SN2v0>.

Rancière (1996) nos lembra que a política começa quando aquilo que era invisível ou inaudível conquista espaço no campo da percepção coletiva.

O mendigo, até então relegado ao silêncio e à sombra, é projetado no centro da cena: sua voz debochada, sua presença ridicularizadora, torna-se impossível de ignorar. Ao ser visto de outro modo – como alguém que pode dar o braço a um rico, como alguém digno de crédito – ele reorganiza o espaço comum, desestabilizando a partilha dos lugares e funções.

Exu, nesse sentido, age como princípio político: embaralha o mapa da visibilidade e abre brechas por onde o sujeito emerge em novas configurações. Mas essa transformação não se limita ao jogo externo das aparências.

Foucault (2004, 2008) nos mostra que o sujeito se constitui em práticas, rituais, modos de se conduzir e de ser conduzido. O mendicante, instruído por Exu, aprende a performar um lugar outro: ele passa a dizer em voz alta que ali só havia ele mesmo, deslocando a gramática da submissão para a afirmação.

É nesse exercício de fala e de ação – nesse jogo de ridicularizar e sustentar o olhar alheio – que ele se torna sujeito de uma nova condição. Não se trata de uma essência encontrada, mas de um processo: o mendigo não é “naturalmente” rico, ele se subjetiva como tal ao inscrever-se em uma prática discursiva e relacional que o reconduz ao mundo de outra forma.

Exu encena, aqui, a função de condutor do sujeito através de uma tecnologia de invenção, mais do que de disciplina, sendo importante lembrar que o compadre, “[...] enquanto princípio da existência individualizada, introduz a noção de liberdade e de ação possível ante os sistemas estruturados e, como princípio dinâmico, é representante da mudança ainda não realizada” (Trindade, 1981).

No entanto, da costura entre Rancière e Foucault, vemos que a subjetivação, no mito em foco, não é a conquista de uma identidade estável, mas a experiência de se lançar na encruzilhada onde a visibilidade e a prática se cruzam.

O pedinte não se torna sujeito de sua fortuna sem antes passar pelo teatro exusíaco da zombaria, da provocação e do crédito imaginário.

Subjetivar-se é aceitar esse risco: fazer-se outro no entrechoque entre o modo como somos vistos e o modo como agimos. Exu, mais do que distribuidor de riqueza, é aquele que introduz o sujeito na oscilação interminável entre falta e excesso, margem e centro, deboche e crédito.

A subjetividade, assim, como sua própria artimanha, é sempre provisória e instável, sempre aberta ao movimento.

#### 4.3 SUBJETIVAR-SE É ASSOMBRAR: O CORPO NEGRO E A FABULAÇÃO DEMONÍACA

É noite em algum lugar da Bahia oitocentista. A senzala está em silêncio, mas não em repouso. Um tambor abafado, quase inaudível, reverbera nas entranhas da mata.

Sob o manto espesso da escuridão, figuras se esgueiram até o terreiro improvisado. Corpos marcados pelo trabalho forçado, pela chibata e pela fome trazem agora outras marcas: sinais riscados com *ẹfún* (giz), carvão ou urucum.

No centro do terreiro, um negro se ergue morosamente. Com chapéu de couro e chifres improvisados, seus olhos refletem as chamas da fogueira. Em determinado momento, sua boca escancarada invoca não a desgraça, mas a desordem. Ele dança com chocalhos nos tornozelos, um corpo que zomba da morte e que reencena a vida, como num tempo suspenso, de farsa sagrada.

Era Exu? Era o Diabo? Ou ambos? Ali, sobretudo, era a imagem feita para devolver o medo: um medo de volta ao colonizador.

Lá em cima, na casa-grande, um homem se remexe entre os lençóis de linho. A vela queima fraca sobre a cômoda, projetando sombras esquálidas nas paredes brancas. O senhor de engenho, filho de fidalgos e pai de grilhões, aperta os olhos tentando distinguir se o som distante é apenas do vento ou se é... aquilo.

Aquilo de novo... O batuque... A gritaria abafada... O riso de quem deveria apenas obedecer e produzir.

Ele vira de lado, mas não dorme. Como poderia? O som do tambor, mesmo longínquo, lhe aperta o peito. Porque ele o reconhece, não como música, mas como ameaça, evocação, sentença. O som pulsa feito um coração que não é o seu. Sentindo um suor frio escorrer entre as omoplatas, ele sabe que deveria levantar, dar ordens, mandar um capataz verificar. Mas não... Fica ali, paralisado.

E é nesse instante, entre tremor e torpor, que a culpa se mistura ao medo. Não a culpa confessa dos que se arrependem, mas a culpa enterrada, que fermenta sob o verniz da preeminência. A culpa maldita que se transmuta em delírio.

Ele se lembra dos sermões, dos padres, das saidinhas pecadoras com colegas de catequese: brasas candentes do inferno, anjos caídos, pactos que se fazem à meia-noite...

E se...? E se aqueles negros não estivessem apenas dançando? E se não fosse só festa? E se fosse um pacto, uma convocação do Mal?

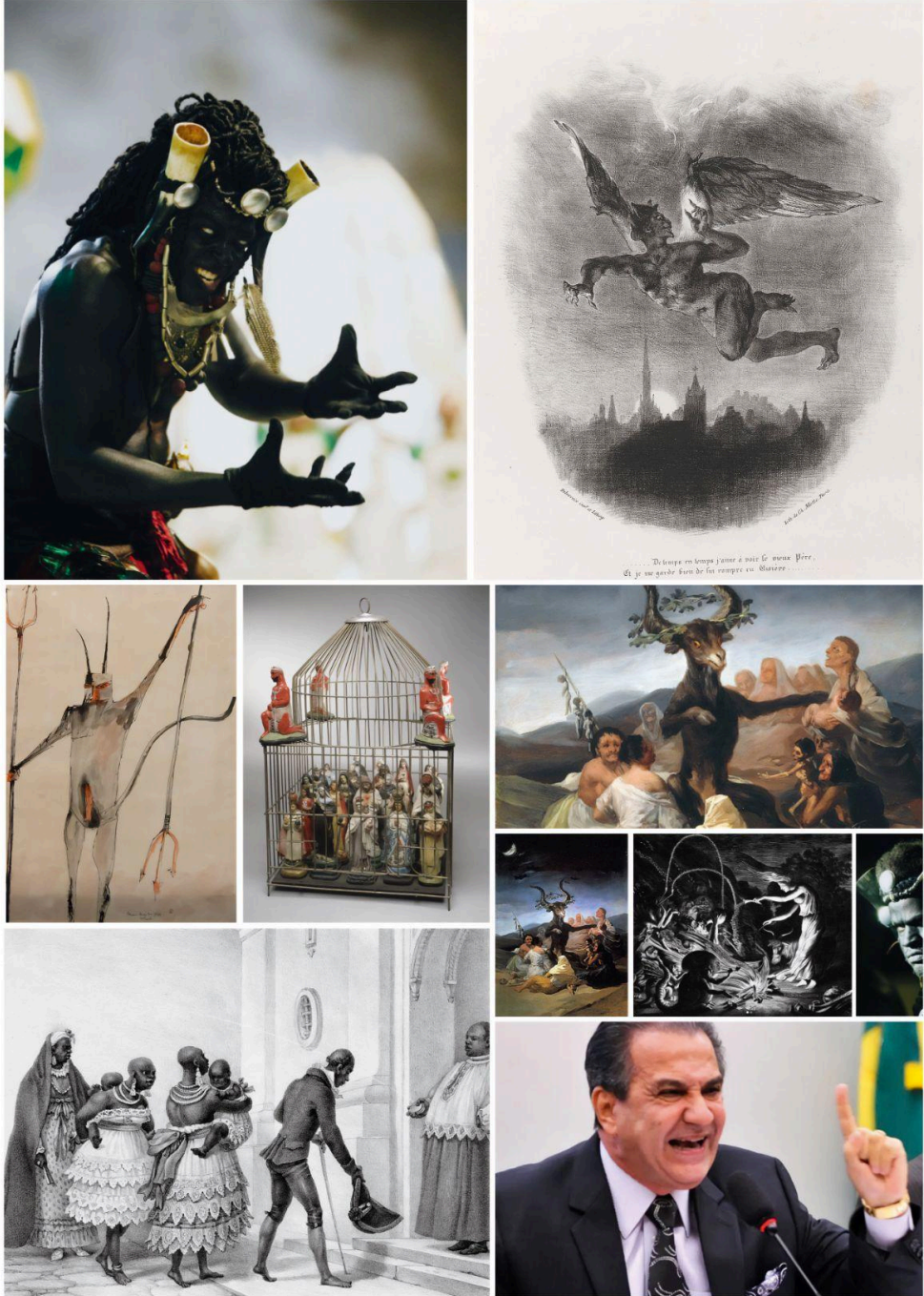
Em sua mente febril, tudo se emaranha: a dança vira feitiço, o riso vira possessão. E ele, o senhor da terra, dono das armas, de repente se vê acuado em sua própria casa, rei de um trono mefítico bordado de medo e culpa.

Embora fictícia, essa cena não é um delírio, tampouco uma desmesura. Sabe-se que, durante e após o período de escravização, vários negros, cientes do imaginário cristão e de certo modo acostumados a ouvir que seus rituais eram demoníacos, de fato investiram nessa versão como forma de proteção, mas também de ataque. “Ei, fique sabendo que podemos acabar com a sua vida. O chifrudo está do nosso lado e seu Deus, suas armas e seu dinheiro não têm poder contra ele. O senhor pode até nos punir, nos prender, nos atacar, mas suas noites nunca mais serão as mesmas...”

Mais do que um ardil, podemos perceber nessa ameaça a enunciação estética e política de uma subjetivação insurgente, daquelas que, como diz Rancière (2016), nasce do dissenso, de um rearranjo da partilha do sensível que desacomoda o lugar naturalizado dos sujeitos. Consiste em um *motus* que não apenas subverte, mas transborda as classificações coloniais, sabotando sistemas de visibilidade (e invisibilidade) impostos pelo regime policial da história.

Quer dizer, a opção de assumir a figura do demônio cristão não deve ser lida como chiste, mas como criação estético-política. Trata-se de uma dramatização do poder simbólico, uma cena de deslocamento subjetivo e psicológico que desestabiliza a lógica do opressor.

O diabo que, para o senhor de escravos, era a figura do Mal absoluto, torna-se aqui uma máscara estratégica, um artifício de inversão e sobrevivência, como uma versão performática da *parrhesia* (Foucault, 2004), em que o corpo fala não pela verdade ocidental, mas por uma astúcia ancestral.



<sup>136</sup> Imagens montadas: [1](#), [2](#), [3](#), [4](#), [5](#), [6](#), [7](#).

É a astúcia de Exu, o *trickster*, que se mascara de terror para instaurar a confusão no coração das certezas axiomáticas.

Nesse contexto, encarnar a figura do demônio era também habitar o limiar entre o que pode ser dito e o que deve ser silenciado. Era fazer do corpo um texto ilegível aos olhos do senhor, mas legível àqueles que compartilham do mesmo código subterrâneo de resistência, códigos rítmicos, gestuais, melódicos, como os da capoeira, do candomblé, das ladainhas cifradas.

Essa performatividade demoníaca, atravessada por Exu, revela um modo de subjetivação que não busca a identidade como destino, mas como território em disputa. É, em resumo, um modo de dobrar-se sobre si mesmo, de construir-se na fratura, no limiar, na fronteira.

Lembremos que Exu não é apenas o orixá dos caminhos, mas o Parceiro dos Desvios, o que embaralha o mapa e embaralha também o cartógrafo. Assim, o corpo que se assume como cúmplice sombrio do diabo diante do colonizador também é um corpo que não aceita a função de vítima: é um corpo que assombra, que ri, que dança no abismo entre o medo alheio e a própria potência.

Depreende-se disso que a associação que se fez entre Exu e Satã abriga muito mais nuances do que aquilo que vimos no primeiro capítulo.

Como estratégia simbólica de reconfiguração do campo da experiência, é o corpo como alegoria e como arma, como disfarce e verdade impura, como montagem, uma justaposição de temporalidades, saberes, afetos e memórias em que o sentido nunca está fixo, mas sempre por vir.

A bem dizer, ao “se enroupar” de diabo, o negro escravizado criava um *corpo-em-montagem*, tecido de fragmentos insurgentes e imaginários cristãos.

Lamento os homens que não sonharam, ao menos uma vez em suas vidas, em se transformar em algum dos diversos objetos que os rodeiam: mesa, cadeira, animal, tronco de árvore, folha de papel... Eles não têm nenhum desejo de sair da própria pele, e esse contentamento cordato, não perturbado por nenhuma curiosidade, é um sinal tangível dessa insuportável suficiência que é o apanágio mais claro da maior parte dos homens. Permanecer tranquilo na própria pele, como o vinho em seu odre, é uma atitude contrária a toda paixão, conseqüentemente a tudo o que existe de válido (Leiris, 1929, p. 333).

A exemplo do corpo em dança na capoeira, que também pode ser entendido como esse *corpo-em-montagem*, um corpo que luta rindo, que ataca dançando, que desvia gingando, que não obedece ao ritmo da ordem, mas cria outros compassos,

com a perna em arco e a mão no chão, também o corpo demoníaco do escravizado é subjetivação. Essa corporeidade, plasmada pela resistência e pela reinvenção de si, desafia as categorizações mais imediatas.

O corpo que dança ornado de chifres sob o luar, zombando da ordem cristã, não é meramente uma caricatura da fé alheia, mas uma profunda e complexa manifestação encarnada, pois a própria carne, submetida e violentada, torna-se veículo de expressão e revolta. É um passo tático na medida em que cada movimento, cada melodia, cada gargalhada, cada adereço, cada metamorfose é parte de uma estratégia de criação de um espaço de autonomia e emancipação. E é fabulado porque constrói narrativas e mitologias próprias, que operam fora da lógica dominante, criando um universo simbólico onde a opressão se transmuta em poder.

Esse corpo em performance é, portanto, a encruzilhada da existência do escravizado. É um lugar de escolha, onde a adesão à norma é recusada em favor da invenção de si. Mas é também um lugar de potencial de desorientação para aqueles que detêm o poder, pois a sua lógica escapa ao controle e à compreensão ocidental, revelando a falibilidade de sistemas de dominação que tentam reduzir o outro à servidão. A dança, o riso, os chifres – tudo isso converge para a construção de uma subjetividade que, ao invés de se curvar, se reinventa e resiste, criando novas ordens e novos compassos para a vida, lembrando que “[...] os múltiplos componentes de subjetividade difundem-se como fluxos que percorrem o meio social, dando-lhe movimento” (Mansano, 2009, p. 111).

E é ali, nesse espaço entre signo, rabo e chifre, que Exu habita. E era ali, também, que muitas vezes os corpos escravizados se faziam respeitar e contar, ainda que transitoriamente, ainda que nas sombras.

#### 4.4 EXU E OS DISPOSITIVOS DA DIFERENÇA: UMA POLÍTICA AFROANTLÂNTICA DA SUBJETIVAÇÃO

Exu, entediado com a falta de inventividade dos seres vivos, buscou refúgio nas casas dos animais, mas antes de entrar perguntava o nome dos moradores e de seus familiares. Ao questionar o macaco, recebeu apenas “Macaco” como resposta para si e seus parentes. O mesmo aconteceu na residência do elefante. Insatisfeito com a pouca criatividade, Exu não permaneceu nesses lugares. Porém, ao chegar à casa do galo preto, ficou

fascinado pela variedade de nomes naquela família – galo, galinha, frango, pinto e pintinho. Decidiu passar a noite ali e acabou tornando-se grande amigo do galo. (adaptado de Martins, 2005, p. 33).

Na narrativa em que Exu, cansado do mundo plano e repetitivo dos seres vivos, encontra finalmente algum frescor na multiplicidade de nomes da casa do galo preto, temos mais do que uma fábula sobre o inusitado: temos uma cena arquetípica da subjetivação como processo de diferenciação simbólica, de produção de mundo pela linguagem. Essa história, simples em aparência, carrega consigo uma crítica profunda à lógica da repetição, da homogeneidade e da fixação de identidades.

Exu pergunta os nomes não por curiosidade inocente, mas porque entende que o nome é a primeira inscrição de um ser no mundo.

Nomear é dar lugar, é criar vínculo, é acionar um campo de forças que define, mas que também abre possibilidades.

Quando todos dizem “Macaco” – sem variação, sem diferença, sem imaginação –, Exu se frustra e se retira.

O mesmo se dá na casa do elefante. Não há ali singularidade, apenas o eco de uma identidade funcional. Todos se confundem num nome só, todos são absorvidos pela tipificação, pela definição, que “[...] é uma espécie de morte, porque, sendo fechada, mata justo a inquietação e curiosidade que nos impulsionam para as coisas que, vivas, palpitam e pulsam” (Santaella, 2012, p. 11).

Ao chegar ao terreiro do galo, no entanto, Exu encontra outra cena: ali, os nomes não apenas diferenciam, mas também contam histórias, sugerem ritmos, indicam papéis numa linha de tempo ou de crescimento.

Há galo e pintinho, frango e galinha: cada nome sugere uma idade, um tom. Há gradação, há deslocamento, há jogo. Ali, a linguagem é fértil, generativa. Ali, a identidade não é um ponto fixo, mas um campo em transformação, movimento.

É por isso que Exu decide ficar: porque é ali que reconhece a possibilidade de existência não aprisionada ao mesmo. E porque é ali que se reconhece, já que a repetição, a ausência de distinção entre os membros de uma mesma coletividade, representa a morte da criatividade, o esvaziamento da linguagem como potência criadora, sendo importante ressaltar ainda que “o encanto de Exu pelo ser criativo se dá porque criatividade é movimento, é invenção de caminho, é possibilidade de arrancar alegria ao cotidiano, é o que sustenta a vida” (Facina, 2023, p. 18).

Esse *itàn*, portanto, pode ser entendido como uma alegoria poderosa dos processos de subjetivação entendidos como o movimento que permite ao sujeito deixar de ser um só, mas uma multiplicidade de vozes, nomes e diferenças, pois a subjetivação não é a simples emergência de um “eu”, mas a construção de um campo simbólico em que o ser se torna legível, audível, sensível para si e para os outros, dilacerando o já-dado como um trabalho de parto.

É a produção de um espaço onde ser é mais do que estar classificado – é estar em relação, em disputa, em invenção.

Exu, como figura liminar e princípio do movimento, só se interessa por aquilo que escapa ao idêntico. Ele recusa o que é puro, o que é absoluto, o que se fecha sobre si. Mas sua predileção pela multiplicidade não é capricho: é um princípio ontológico e político. Porque é na diferença que se instaura a relação. E é na relação que o sujeito se constitui na mobilidade.

Essa recusa de Exu em ser um só é também uma recusa da lógica colonial e moderna que sempre buscou reduzir sujeitos à função, à raça, à classe, ao gênero. Um nome só, para o mundo que dita, basta: “o escravo”, “o negro”, “o subalterno”, “o mestiço”, “o desviado”. Nomes que não nomeiam, mas sufocam. Exu rompe com isso: ele se multiplica, escapa, reaparece.

O sujeito que se subjetiva em Exu não se afirma numa identidade imóvel, mas numa travessia contínua. Não se fecha, mas se curva, se expande, se refaz. Um sujeito que sabe que, para existir plenamente, não pode se deixar capturar por um único nome, por uma única função, por uma única narrativa. Um sujeito que precisa, como Exu, ser também movimento, ruído, excesso, ironia.

Agudo e suave. grosseiro e fino.  
Familiar e estranho, impuro e limpo,  
Local de encontro de tolos e sábios:  
Tudo isso sou e quero ser:  
Pomba, serpente e porco a um tempo!  
(Nietzsche, 2001, p. 23).

Em um mundo cada vez mais pressionado por classificações rígidas, identidades estanques e vigilâncias normativas, Exu nos lembra que nomear pode ser tanto um gesto de aprisionamento quanto de liberdade. Aliás, a multiplicidade de seus nomes é, portanto, uma pedagogia da subjetivação: uma lição viva sobre como habitar o mundo sem sucumbir ao desejo de ser apenas o que esperam de nós.

Ser sujeito com Exu é saber que às vezes é preciso ser *Elégbára*, outras vezes *Odara*, *Lónan*, *Alagbede*, *Yangí*, *Inã*, *Bara*, *Onã*, *Elebó*, *Okô*, *Obàsin*, *Agbê*, *Ajaká*, *Alawana*, *Tata*, e outros ainda que ninguém sabe o nome, mas que todos sentem a presença.

Subjetivar-se, nesse universo simbólico, não é aceitar o nome dado: é inventar-se em múltiplos nomes, é traçar palavras rejeitadas pelo corretor das maquinetas de nosso dia-a-dia, em uma *literaridade* que não se controla.

Não é ocupar um lugar fixado pelo Outro: é transformar o próprio lugar em espaço de *encruzilhada*. Não é ser “o negro”, “o escravizado”, “o subalterno” – é ser o que se queira ser e muito mais. É ser aquele que habita os interstícios, que se move entre registros, que nunca se deixa capturar por uma definição única.

É também construir-se na oscilação, pois a linguagem, aqui, não é instrumento de controle, mas território de reinvenção.

A linguagem é o lugar da disputa, da torção, da invenção. E Exu, com sua recusa da monotonia, com sua predileção pelo múltiplo, encarna esse campo de possibilidades onde o axé circula com ainda mais vigor.

Assim, quando pensamos na colonialidade como um sistema de produção de sujeitos marcados pela homogeneização, pela exclusão da diferença a tipos gerenciáveis, vemos o quanto esse *itàn* é politicamente poderoso.

O projeto colonial, como nos ensina a crítica decolonial, operou por meio do apagamento: apagamento das línguas, dos nomes, das genealogias, das cosmologias. Transformou povos em categorias, seres em estatísticas, vidas em funções. Nomear, nesse regime, foi capturar, fixar, dominar.

Nesse cenário, o fazer de Exu – perguntar, escutar, recusar – é um ato de insurreição simbólica. Ele não aceita o nome único. Ele exige variação. Ele performa o direito de existir fora do quadro identitário colonial.

Exu é uma chave ética/estética/política/poética necessária para o mundo traumatizado pela tragédia colonial. Um mundo suplantado na mortandade de vidas, contratualizado no desvio existencial dos racializados como não brancos. Exu é um contratempo e um contra-ataque à *monologia colonial*, pois nos permite acessar temporalidades, sabedorias, ensinamentos de tempos tantos, no hoje, e confrontar com gíngua e sagacidade o assombro colonial (Rufino, 2024, p. 308, grifo nosso).



Sua escolha pela casa do galo preto é, assim, um ato político de aliança com a multiplicidade. É um manifesto contra o empobrecimento da linguagem e da existência. É uma ode à pluridiversidade, pois nomear é sempre mais do que designar: é criar. É traçar mapas de sentido. É abrir ou fechar o mundo.

Depreende-se disso que a potência dos mitos afro-atlânticos nos permite tensionar epistemes modernas, cujas engrenagens ainda operam fortemente nos modos como os sujeitos são produzidos, administrados e (des)autorizados a existir.

Isso se evidencia, por exemplo, na crítica ao universalismo ocidental, que aparece com nitidez na análise do racismo como estrutura semiótica e política de apagamento da diferença.

O racismo consiste, na passagem forçada da biologia darwinista para um *monogenismo do sentido*, onde a universalização do conceito de homem cria necessariamente o *inumano* universal [...]. Homem inferior seria o desigual, aquele que não se assemelha ao *mesmo* centrado na Europa (Sodré, 1988, p. 36).

Essa ideia de monogenismo do sentido sintetiza de forma brutal a lógica da colonialidade: não se trata apenas de excluir o Outro, mas de reduzi-lo a um grau inferior de humanidade com base em sua distância do “Homem europeu”, que funciona como medida de todas as coisas.

Aquilo que não se conforma ao *mesmo* é rebaixado à categoria do inumano. Nesse contexto, a subjetivação é sequestrada, gerida e condicionada à adequação a um ideal abstrato, universalizado, pasteurizado, que esvazia as particularidades, os atravessamentos e a pluralidade dos modos de existência.

Por isso, a crítica fundamental não está apenas na desigualdade de recursos, mas, como o trecho acima aponta, na “igualdade pressuposta na abstração universalista do conceito de ser humano”.

Essa “igualdade” é atroz, pois opera apagando os múltiplos modos de ser, viver, criar e se subjetivar. O racismo moderno, então, nasce de uma igualdade cínica: aquela que força todos a caberem num molde europeu de humanidade, rejeitando o que excede, o que transborda, o que difere.

Exu, ao contrário, age justamente nesse excesso, nesse transbordamento. Ele não se deixa capturar por nenhuma definição fixa de sujeito. Ele desloca, duplica, mascara, reinventa, por isso torna-se o motor simbólico de uma

subjetivação que não nasce da obediência às normas do “mesmo”, mas da insistência em ser outro, múltiplo, plural.

Mais que isso, subjetivar-se com Exu é justamente escapar da categoria abstrata de “ser humano” que o Ocidente construiu como máquina de hierarquização. É fazer da linguagem, do corpo, da dança e da astúcia um campo de resistência às taxonomias da colonialidade. É negar o “humano universal” como destino e afirmar o “sujeito singular” como criação incessante.

Desse modo, as fugas encenadas por Exu – do cálculo, da norma, do consenso – são também fugas do conceito hegemônico de humanidade. Ele não é o “mesmo” europeu rebaixado, mas uma outra forma de existência, que ironiza, perturba e reinventa as regras do jogo. Seu riso não é galhofa gratuita, mas escárnio contra o universalismo que tenta sufocar o que escapa.

Subjetivar-se com Exu é recusar ser uma função, uma categoria, uma repetição. É tornar-se campo de multiplicidade. É fazer da linguagem um jogo, e do jogo, uma forma de vida, o que também podemos verificar neste outro *itàn*, *Exu engravida cem mulheres e faz Orunmilá vencer desafio*:

Orunmilá [ou *Ifá*] foi ao mercado para comprar um escravo para sua esposa. No trajeto, utilizando seu opelé, fez algumas previsões que lhe renderam comida e reputação. Ele adquiriu um garoto de 14 anos, que na verdade era Exu disfarçado. No retorno, em razão da fama conquistada, foi chamado pelo rei para enfrentar um teste que comprovaria seus poderes. O adivinho do rei reuniu cem mulheres em uma casa junto com Exu e, no dia seguinte, solicitou que Orunmilá adivinhasse quantas pessoas estavam ali. Orunmilá lançou seu opelé e respondeu: “Duzentas e uma”. O adivinho discordou, mas Exu prontamente defendeu Orunmilá, explicando que havia se unido a todas as mulheres durante a noite, fazendo com que ficassem grávidas. Assim, Orunmilá venceu o desafio e foi nomeado adivinho oficial do reino (adaptado de Martins, 2005, p. 24, grifo nosso).

Neste mito afro-atlântico, uma narrativa singular coloca em cena não apenas a astúcia de Exu, mas uma poderosa alegoria do processo de subjetivação como ruptura estético-política.

Essa história não é apenas fabulosa ou hiperbólica: ela encena, com enorme potência simbólica, o que pode ser pensado como o cerne dos processos de subjetivação. Exu, mais uma vez, não se comporta como um agente previsível, mas como o operador do excesso, do imprevisível, do incalculável, do inaudito. Ele rompe com a lógica aritmética do mundo político e racional, introduzindo uma aritmética simbólica onde o impossível se torna imaginariamente palpável.

Se a política acontece quando uma parte dos “sem-parte” aparece e rompe a partilha sensível consensual (Rancière, 2005), Exu, neste mito, faz mais do que isso: ele cria uma nova contagem, uma nova cena, um novo regime de visibilidade.

Ao afirmar que engravidou todas as mulheres, ele desfaz o equilíbrio anterior, coloca em xeque a autoridade do saber instituído, embaralha a contabilidade do poder. O que estava dado – cem corpos, uma presença masculina – torna-se outro. O real, sob a ação performativa de Exu, é reescrito. Ele não nega a realidade: ele a dobra, a fecunda, a reconfigura.

Esse gesto simbólico é a própria matriz da subjetivação como criação, pois Exu faz do impossível um novo critério de verdade. Ele mostra que o real pode ser torcido se houver linguagem, movimento e astúcia suficientes.

Aqui, engravidar torna-se metáfora radical: trata-se de alterar ontologicamente os corpos, de reescrevê-los como campos simbólicos em mutação. As cem mulheres não são mais apenas “cem”: tornam-se duzentas, multiplicadas em potência. O número que parecia fixar identidades se dissolve na gestação.

O corpo não é mais aquilo que se vê, mas aquilo que carrega, porque ele “[...] inquieta quando na sua corporeidade propõe espaços de indecisão, seja na ordem do real, seja na ordem do virtual”, a partir do que categorias clássicas como “interior/exterior, privado/público, real/imaginário, aqui/acolá deixam de funcionar compartimentadamente” (Villaça, 2011, p.17).

E o que ele carrega, este corpo que engravida?

A possibilidade do incalculável!

Esse mito, portanto, convoca uma leitura da subjetivação como processo que emerge de forças subterrâneas, astuciosas, não representáveis pelo regime da evidência. Exu intervém no invisível, não para revelá-lo, mas para criar outra visibilidade. Ele transforma o dado em devir. Ele age como símbolo e operador de uma política exusíaca: aquela que não busca lugar no sistema, mas que desmonta o próprio sistema ao reconfigurar seus signos fundamentais.

Se nomear é legislar sobre a existência, como vimos há pouco, aqui Exu vai além: ele “gesta” existência. Ele não apenas dá nome: dá corpo.

A gravidez aqui não é biológica, claro: é tornar habitável outra possibilidade. É fecundar o mundo com o excesso que o poder gostaria de apagar. É introduzir diferença radical onde se esperava previsibilidade.

Subjetivar-se, nesse contexto, é tornar-se outro sem deixar de ser si. É carregar consigo aquilo que desestabiliza mapas. As mulheres, até então figuras coadjuvantes na cena, tornam-se o ponto de virada. Elas agora portam uma multidão, uma diferença, um futuro. Elas agora são o que o cálculo não previa.

E isso só acontece porque, com Exu, a política é performada como embuste, como ironia, como explosão simbólica. E o mais potente: ele não age em nome próprio. Ele age para que outro (Orunmilá, ou Ifá) seja reconhecido, *em aliança*.

Ou seja, Exu, enquanto operador da subjetivação, *atua para que o outro entre em cena*. Ele cria a possibilidade para que um novo sujeito surja. Um sujeito que não se afirma pelo poder, mas pela aliança com o incalculável. Um sujeito que se constitui na dobra entre o impossível e o feito.

Por isso, esse mito não deve ser lido como simples alegoria sexual ou como provocação mítica. Ele é uma lição sobre o corpo e o excesso como estratégias de criação política, uma encenação do que pode uma subjetividade quando não aceita a cena tal como lhe foi dada.

Com Exu, o mundo não é descrito: é reinventado. A subjetivação, portanto, não é apenas o surgimento de um novo sujeito – é a *reconfiguração simbólica de tudo aquilo que um sujeito pode carregar consigo*.

Neste sentido, podemos retomar mais um *itàn*, o último desta série: *Exu engana a morte*:

Todos os orixás estavam sobrecarregados com suas responsabilidades, e *Olofin* precisava escolher quem ficaria encarregado do destino dos homens. Para isso, convocou Orunmilá [Ifá] e Icu (a morte) para um desafio: quem resistisse três dias sem se alimentar seria o vencedor, e Exu ficaria responsável por fiscalizar e julgar. Exu, amigo de Orunmilá, armou uma astuta armadilha. Ele assou uma galinha e fingiu que, junto com Orunmilá, estava comendo-a. Na realidade, apenas Exu consumia a galinha, enquanto Orunmilá apenas sujava as mãos para aparentar estar comendo. Ao presenciar isso, Icu quis participar do banquete e, ao comer a galinha, perdeu a disputa. Com a vitória, Orunmilá tornou-se o responsável por guiar os destinos humanos (adaptado de Martins, 2005, p. 29).

Neste mito, a narrativa, à primeira vista uma fábula com elementos de humor e esperteza, oferece matéria simbólica riquíssima para pensarmos os processos de subjetivação sob a chave da astúcia, do jogo e da performatividade política.

Trata-se, também aqui, de um modo de constituição do sujeito que não se ancora na identidade fixa, mas na capacidade de se deslocar, enganar, torcer as normas e criar novas formas de visibilidade a partir do risco e da simulação.

O desafio proposto por *Olofin* – que alguém ficasse três dias sem comer – coloca em cena uma disputa existencial. O alimento, aqui, não é apenas sustento: é símbolo da vida, do desejo, da presença no mundo. Recusar-se a comer é recusar-se à própria vitalidade, ou seja, negar o axé. Vencer essa prova seria, portanto, sinal de um domínio inaudito sobre o corpo e suas necessidades, um domínio que definirá quem guiará os destinos humanos.

É neste cenário que Exu, sempre operador das passagens e das ambiguidades, aparece como juiz e fiscal. Mas sua posição nunca é neutra: Exu está do lado da traquinice, da dobra, do desvio.

Sendo aliado de Orunmilá, ele decide burlar a lógica da prova. Assa uma galinha, suja as mãos de seu aliado e finge, para Icu, que ambos estão se alimentando. Orunmilá, na verdade, não come: apenas performa o gesto.

A performatividade torna-se, então, o eixo da articulação entre verdade e aparência. Trata-se de parecer sem ser, de simular sem mentir, de dramatizar uma presença que escapa às regras que tentam governá-la.

A cena se intensifica quando Icu, observando aquilo que acredita ser um banquete, se entrega à tentação e também come. A Morte cai na armadilha da vida<sup>138</sup>. Icu não resiste ao impulso, e ao fazer isso, quebra o pacto da prova. Orunmilá vence e é declarado dono dos destinos humanos.

Mas o que importa aqui não é a vitória em si: é o modo como ela se dá – pela encenação, pelo jogo, pela sagacidade partilhada com Exu.

Isso nos faz pensar a subjetivação não como um processo moralizante, no qual o sujeito triunfa por força ou mérito, mas como um deslocamento dentro do campo das regras.

A subjetivação, nesse caso, se dá na torção da ordem, não como infração caótica, mas como criação estratégica.

---

<sup>138</sup> Convém lembrar que, em muitas mitologias, a morte não é mera negação da vida: ela excede o binarismo. No terreiro das cosmogonias iorubás e nas encruzilhadas da afro-diáspora, morrer é também esquecer, é escassear, é desencantar, é ver a energia vital se apagar como brasa ao vento. A morte, nesses saberes, é descontinuidade e ausência, mas nunca silêncio absoluto.

Exu, nessa lógica, é o operador dessa torção. Ele não apenas julga, mas agencia um cenário onde a rigidez da regra é desestabilizada pela encenação performática. Se o dissenso é aquilo que "desloca os sujeitos das posições em que estariam previamente encaixados, instaurando cenas dissensuais" (Marques, 2018, p. 46), então a astúcia de Exu aqui é puro dissenso. Ele desorganiza a partilha do sensível, pois faz parecer que algo está sendo transgredido quando, na verdade, é a norma que está sendo redobrada sobre si mesma.

A ação de Orunmilá sujando as mãos sem comer é exemplar: o sujeito se constitui na simulação, na encenação do interdito, tornando-se outro sem nunca ter deixado de ser si mesmo. Não é uma negação da identidade, portanto, mas uma invenção transitiva, provisória, estrategicamente tática. Ele não se define, mas se reposiciona. Nesse sentido, podemos afirmar que Exu cria, nesse mito, um campo de subjetivação estético-político. Estético, porque a cena é toda construída como *mise-en-scène*: o fogo, a galinha, a observação de Icu. Político, porque ao interferir na prova, Exu redefine os termos da disputa.

Ele não só altera quem vence, mas o próprio significado do que é vencer. O truque, aqui, não é trapaça: é saber do jogo.

A crítica à lógica da autoridade e da legalidade está implícita. O rei propõe a prova, mas é o estratagema de Exu que define o vencedor. Isso subverte a hierarquia esperada: quem vence não é o mais obediente, nem o mais forte, mas o mais capaz de compreender que o poder está nas brechas, nos interstícios, naquilo que não pode ser antecipado pelo protocolo.

Assim, a subjetivação é menos um processo de inscrição em um lugar do que um movimento de desvio dos lugares já dados. É menos uma afirmação de essência e mais uma operação simbólica sobre os regimes do possível. Orunmilá vence porque encena o desejo da fome sem se deixar capturar por ele. Icu perde porque se deixa capturar pela imagem da saciedade.

O que está em jogo, portanto, é a diferença entre desejo e controle, entre performar e obedecer. Exu torna visível o campo em que o sujeito não é aquilo que é, mas aquilo que faz aparecer – e desaparecer – sob os olhos da norma. Ele tensiona a fronteira entre o permitido e o possível, entre o que se vê e o que se deduz. Por isso, é figura central em qualquer política da subjetivação: porque ele desnaturaliza o lugar, embaralha provas, perturba sentenças e desloca sentidos.

O mito de Exu e Icu nos mostra, em última instância, que existir politicamente é também saber jogar. E que, muitas vezes, o que nos salva não é a desobediência às regras, mas a astúcia de criar novas regras em pleno campo de jogo. A subjetivação, como nos mostra Exu, é o próprio gesto de sujar as mãos sem comer: parecer sem ser, afirmar-se sem se fixar, vencer sem dominar.

É nesse *entre* que a política emerge como potência de vida: sempre transitiva, sempre performada, sempre em disputa.

Sendo assim, ao refletir sobre os mitos em que Exu se insere como operador de travessia, linguagem, engano e reinvenção, acredito ser possível pensar uma filosofia da subjetivação que não parte de categorias eurocentradas de sujeito, mas sim da radicalidade das cosmopolíticas afro-atlânticas.

É nessa encruzilhada que se abrem as potências de *Yangí*, o caráter primordial de Exu, sopro vital que anima a matéria e a ideia; de *Òkòtó*, o movimento espiralado que desorganiza o centro e o recomeça; de *Obá Oritá Metá*, o corpo que habita três caminhos sem se fixar em nenhum; de *Enugbarijó*, a boca coletiva que fala e desfala, que engole e restitui regurgitando em outro sentido; de *Onã*, a estrada infinita onde tudo transita e se transforma; de *Bara*, o princípio ativo que desce e sobe, que transita entre mundos; e de *Elégbára*, a força das passagens e da possibilidade, mestre das portas entreabertas.

Nestes mitos, nomear, copular, cozer, mentir, encenar e rir tornam-se atos de fundação de mundos e de perfuração de normas. Em Exu, a subjetivação é a prática da desidentificação criadora: não se é sujeito por ocupar um lugar preexistente, mas por desorganizar o mapa e fazer caber o que nele não cabia.

O sujeito, nesses termos, não é um dado. É um feitiço. É um ato de linguagem que nos arranca do que fomos para nos tornar aquilo que ainda não sabíamos que podíamos ser.

Com Exu, tudo aquilo que parecia incalculável encontra uma cena. A política da subjetivação, então, não se confunde com a inclusão dos apagados, mas com a torção das gramáticas do visível. Sujar as mãos sem comer, engravidar o incalculável, ridicularizar as posições, perguntar nomes onde se espera silêncio: são formas de dizer "estamos aqui" com os recursos do jogo, da cena e do riso.

Laroyê!

## 5 CONSIDERAÇÕES ESPIRAIS: O ETERNO RETORNO DA ENCRUZILHADA

Como anunciado na introdução, esta tese nasceu de uma encruzilhada.

De um lado, a angústia acadêmica diante de um tema tão vasto e fugidio: a relação entre imagens jornalísticas e os modos como nos tornamos quem somos. Do outro, o medo demasiado humano de “viajar demais”, de parecer ridículo, de não dar conta do recado e, por fim, desistir. Eu estava paralisado, tentando em vão traçar um caminho reto em um terreno que, por natureza, é sinuoso.

O que eu não disse naquele momento, porém, é que a virada, o ponto de torção deste trabalho, não veio de um livro ou de uma teoria, mas de uma escuta.

Em uma consulta com um Preto Velho, no terreiro de Mãe Ana, em Florianópolis, enquanto eu desfilava ansiedades e parte de meu vocabulário acadêmico – imagem, movimento, montagem, paradoxo, *pathos*, experiência estética, subjetivação etc –, fui interrompido por uma sabedoria ancestral:

– Meu fio, mas cê tá falando de Exu...

– Como assim?, questionei.

– Ô meu fio... Pensa, sim. Pensa com calma. Cê num tá vendo, não? Esse seu trabalho todinho aí, isso tudo é Exu. Ocê fica agarrado nesses trem de filosofia, dessas cabeça cheia de coisa dos branco, e num enxerga o que tá na cara. Tudo isso que ocê contou (imagem, mexida, coisa que acontece, sentimento, fala, emenda), tudo isso, meu fio, é ele. É coisa de Exu mesmo...

Fiquei alguns dias com aquelas palavras ecoando até que decidi considerar, de fato, recomeçar – não do zero, é verdade, mas de outro ponto.

Seja como for, foi apenas após Exu chegar que esta tese andou – para se perder. Foi apenas a partir do reconhecimento de sua presença caótica que este trabalho pode, enfim, ser entregue, como uma oferenda ao jornalismo que não conta a história dos vencedores, mas confunde-os, como um presente àqueles que acreditam que há outras formas de narrar o mundo.

Foi apenas através das forças do compadre que consegui encontrar algum sentido nas palavras que vinha cunhando ao longo dos últimos cinco anos.

Assim, como ele, esta tese não seguiu um percurso retilíneo, mas traçou voltas e desvios que foram, eles mesmos, método e matéria.

Não procurei atalhos, mas abri picadas com facão sem fio na mata cerrada do pensamento com imagens.

Não quis chegar depressa, mas permanecer no entre, no intervalo, no instante em que o tempo desamarra seus fios e a lógica cede ao não-saber, o qual não é, como vimos, o contrário do saber, tampouco uma ode à desrazão, mas um saber que não se pretende Total.

Guiado por perguntas que se torcem, por imagens que tremem, por corpos que escapam, fogem, riem e dançam, aceitei não saber para poder escutar, aceitei perder e repetir para, então, nesse desmanche, abrir frestas por onde o axé pudesse passar. Caminhei com a bússola virada para dentro, onde Exu acende seus redemoinhos, por isso não quis guiar, mas mover.

Não pretendi fundar verdades, mas fazer pensar – com o corpo, com o caos, com a carne do mundo. Pensar como quem dança descalço sobre brasas, invocando a todo instante sentidos e epistemologias marginais.

E se alguma coisa esta reflexão deixa evidente, acredito, é que há potência no que desarranja, que há beleza naquilo que não fecha e que sempre haverá caminhos por percorrer.

É que, ao final, ou melhor, ao reinício – porque com Exu tudo é recomeço –, o que se oferece é sempre uma *nova encruzilhada*.

Sim, *o eterno retorno da encruzilhada*. Não uma conclusão, portanto, mas um convite. Não um ponto final, mas um ponto de fuga, de deslizamento.

Aqui, portanto, não se trata de um fechamento, mas de reconhecer, antes de tudo, que a imagem não se deixa concluir. Se houve aqui um esforço, este não foi o de fixar um conceito transparente, mas de permanecer no intervalo onde a imagem resiste, arde, escapa e insiste em não se estabilizar.

Não foi por acaso que, ao longo da escrita, busquei fazer aparecer as fissuras, as fraturas, os desvios – aquilo que, no próprio gesto de pensar com imagens, se apresenta como paradoxo.

Mas esses paradoxos e contradições não foram apenas tematizados: foram incorporados. Estão na forma como escrevi, nas escolhas de estilo que oscilaram entre a reflexão conceitual e a deriva poética. Estão no modo como articulei autores que não dialogam sem atrito, fazendo do choque entre perspectivas um caminho. Estão no ritmo do texto, que ora se aproxima da precisão acadêmica, ora se deixa contaminar pela reta sinuosa da literatura. Ao escrever, portanto, não escondi os vacilos, os excessos, tampouco as repetições – ao contrário, fiz deles marcas deliberadas, pois compreendi que a imagem só se revela no entrechoque, no descompasso, na fricção e no retorno que nunca é o mesmo.

Do ponto de vista fenomenológico, a imagem sempre me escapou.

Ela se deu como presença saturada em recintos esquecidos e ausência radical, como *quase-casas*, caracol, fruta, jardim, sonho, ginga, como excesso que oprime e inabilidade que alegra. Ao tentar descrevê-la aqui e ali, percebi que cada definição era imediatamente corroída por sua própria insuficiência.

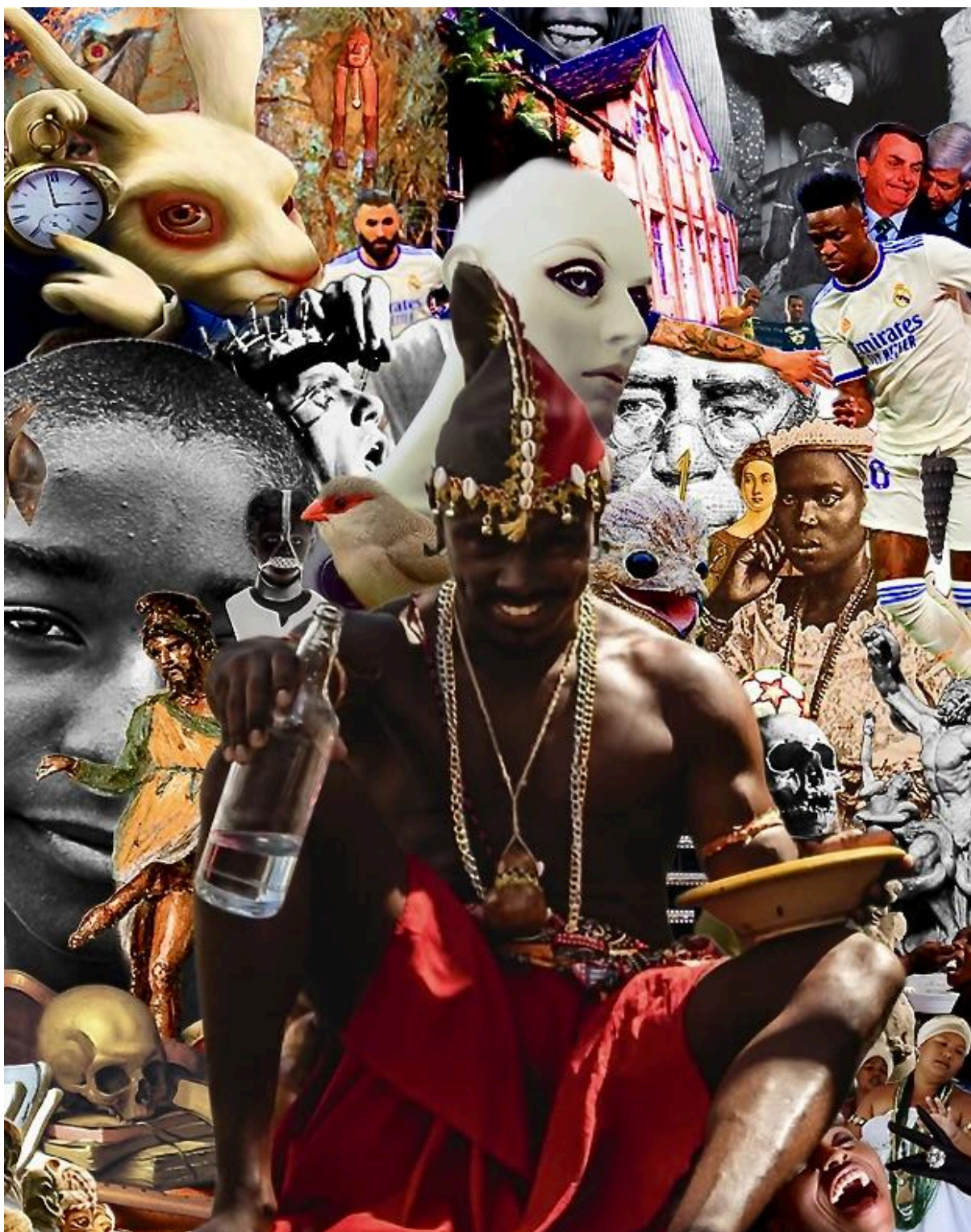
Do ponto de vista epistêmico, a imagem me obrigou a aceitar a precariedade como condição. Ela se ofereceu como promessa de conhecimento, mas nunca sem minar, ao mesmo tempo, a segurança desse próprio saber. Porque a imagem instrui e desorienta, revela e oculta, aproxima e afasta – e é precisamente essa condição paradoxal que tentei preservar nesta tese, não como insuficiência a ser superada, mas como força que dinamiza o pensamento.

Se insisti em trabalhar essas tensões, portanto, foi porque compreendi que não há outro modo de tratar a imagem senão atravessando seus impasses e, mais ainda, deixando que eles se inscrevam na própria escrita, daí que defendi, como ainda defendo, que *é preciso decolonizarmos a imagem*, não repetindo com ela o mesmo gesto de aprisionamento e violência perpetrados durante a escravidão.

Essa não é apenas uma tese sobre imagens, portanto: é uma tese atravessada por Exu, seus ruídos e silêncios, seus interditos e transgressões, sua eroticidade e traquinagem.

Por isso, ao chegar aqui, não apresento uma fórmula, mas um reconhecimento: *pensar e experimentar a imagem é habitar uma encruzilhada*. É estar diante de algo que ao mesmo tempo nos ilumina e nos cega, nos quer e nos recusa, nos instrui e nos confunde. E foi nesse espaço movediço, nesse *entre-lugar* (Santiago, 2019) saturado de tensões, que tentei permanecer – sabendo que cada

nova frase poderia trair a anterior, mas também que essa traição é constitutiva da própria experiência com as imagens.



Nesta toada, ao longo dos capítulos, tentei esboçar um gesto de desestabilização das formas ocidentais e coloniais de se pensar a imagem, o corpo, a experiência estética, o jornalismo, o sujeito, a subjetivação e o próprio saber, que longe de contradizer a emoção, compõe com ela.

Tomando Exu como operador epistêmico e político, método e matéria, no *primeiro movimento* foi preciso reconhecer o estrago – a deturpação colonial deste orixá – para então afirmar suas potências.

Ao fazê-lo, revelei as armadilhas do projeto colonial e suas contrapartidas epistemológicas, apontando como certos regimes de poder interditar mundos, corpos e sentidos, silenciando vozes e apagando cosmologias que ousaram pensar de outro modo. Mostrei que a colonização não se restringiu à expropriação de territórios, mas também à captura do imaginário, instaurando uma economia do visível e do dizível em que apenas determinadas formas de vida e de saber puderam prosperar. Nesse movimento, além de desnudar as atrocidades vividas durante o período colonial e de travessia forçada, evidenciei que descolonizar o olhar implica mais do que denunciar a violência – é preciso reabrir o campo do sensível, restituir às imagens o direito de dizer o indizível, devolver ao pensamento sua errância e ao corpo sua capacidade de inventar mundos.

Foi nesta mesma travessia que se revelaram, em seu pleno vigor, a montagem, a literaridade e a potência itifálica errante – forças que, cada uma a seu modo, instauram frestas no edifício do pensamento unívoco e rompem com a monotonia da escassez simbólica.

Essas forças, métodos e gestos não apenas resistem à rigidez da forma, mas instauram nela um campo de vibração, um modo de existir em descompasso com a harmonia disciplinada do *logos*.

Percebi, então, que todas elas convergem para um mesmo regime de invenção: o da *travessia na encruzilhada*. São operadores de passagem, portadores do entre, mediadores do que ainda não tem nome.

Na montagem, por exemplo, o tempo se dobra e se reconfigura, abrindo margem a novas e sempre novas configurações/constelações.

Na literaridade, a palavra ganha corpo próprio, rompendo com a lógica da uniformização, fraturando a doxa e multiplicando os labirintos da imaginação.

Por fim, no falo errante de Exu, o desejo e o axé se tornam princípios de criação e mobilidade, deslocamento, corpo em ginga, sentido fraturado.

Todas essas instâncias – fragmentárias, espirais, insurgentes – partilham a mesma lógica exusíaca do movimento: nada nelas se fixa, tudo ali é trânsito, impulso, tombo, vertigem e desvio.

Foi nesse território de instabilidade fecunda, nesse intervalo em que o pensamento tropeça e renasce, que esbocei uma outra economia do saber – uma inteligência que não se fecha na forma, mas se arrisca na encruzilhada.

O jogo exusíaco, como serpente que não se deixa conter, foi então tratado como fundamento vibrátil e móvel do pensar e experimentar imagens, razão pela qual propus chamar de *Imagens Òkòtó* as *quase-casas* que não se deixam possuir, mas que nos convidam a *habitar o movimento*.

No processo de montagem das imagens que borboleteiam nesta tese, chamei-as *Òkòtó* por reconhecer nelas o mesmo princípio do caracol que carrega o mundo às costas – espiral que se abre e se retrai, abrigo que não promete repouso, mas travessia. Na experiência com essas imagens, não há centro nem contorno fixo: tudo pulsa entre o que vem e o que retorna, entre o eco e a invenção, entre o que se desfaz e o que ainda não nasceu.

A *Imagem Òkòtó*, assim, foi vista não como um lugar onde se chega, mas como força que se desdobra, não se oferecendo ao olhar como superfície estável, mas como vibração que exige escuta. É imagem que não mostra, move. Não explica, encarna. Em seu giro, o tempo se dobra, e cada dobra faz surgir uma nova constelação de sentidos, onde o passado reaparece como futuro em murmúrio.

Habitar uma dessas imagens, como vimos, é aceitar que o pensamento tem corpo e que o corpo também é tempo – é caminhar dentro de uma espiral que nos devolve ao mundo em outro registro, com outras luzes e hesitações.

São imagens que não querem durar, mas insistir. Não desejam eternidade, e sim circulação. Por isso, considerá-las como *quase-casas* é lembrar que toda morada, a exemplo do sujeito, se move: acolhe por instantes, abriga, mas logo nos devolve à rua. No fundo, a *Imagem Òkòtó* é o próprio Exu quando toca o mundo e o faz girar. É o modo como o visível se recorda de que também ele tem sombra, *physis*, como o pensamento que se lembra de que também é dança.

Na chave proposta, então, a *Imagem Òkòtó* é uma dobra no tempo, um redemoinho de sentidos que se chocam, um *quase-corpo* em vibração. E talvez ver seja isso: *não capturar este quase-corpo, mas acompanhá-lo em sua curva infinita.*

Em seguida, ainda nesta parte, elaboro outra noção que tem em Exu seu eixo movente, que é a própria *Imagem Exu*. Ela emerge como o próprio ato de atravessar, o instante em que o visível se rasga para revelar um ritmo subterrâneo, uma ordem que vibra fora das gramáticas do controle.

A *Imagem Exu*, assim, não se deixa fixar em nenhuma forma definitiva: ela é a astúcia que ri, o tremor que desorganiza o tempo, a centelha que interrompe o fluxo do mesmo e de onde emerge o sintoma.

Enquanto acontecimento e experiência, ela habita a vizinhança entre a imagem dialética e o enigma, guardando algo de ambas – o lampejo e o mistério, o choque e o sopro. Mas o que nela pulsa é um princípio exusíaco: o da mediação, da troca, da comunicação, da ambiguidade e do desequilíbrio que faz o sentido tremer.

E ela também é o olhar que se move entre opostos, o ponto em que presença e ausência se tocam, o instante em que o familiar se torna estranho e o estranho, íntimo. Ela se manifesta como arena de disputa – um campo de *ijá* onde narrativas se confrontam e forças se negociam.

Por isso mesmo, como toda imagem fecunda, ela também é erótica: irrompe na transgressão do mundo, abre fendas no tempo, suspende a respiração entre o êxtase e a angústia. Seu movimento é o do fogo que se consome, o da palavra que, ao ser dita, já se transforma. Do mesmo modo, como toda imagem, ela também é encruzilhada, e toda encruzilhada guarda um convite ao inesperado.

Nela, o pensamento se reencanta e o futuro se multiplica em possibilidades ainda sem nome. Como Exu, a *Imagem Trickster* – que é outro modo possível de se referir a ela – nos engana para que possamos ver de outro modo. Ela trapaceia e observa-nos impassível enquanto acreditamos observá-la. Em suma, é o saber da imagem que escapa, mas que, escapando, transforma.

Assim, a *Imagem Exu* desponta com o sujeito como gesto primeiro – o rasgo inaugural de *Yangí*, a vertigem que desorganiza o tempo para instaurar o acontecimento. Faísca e sopro, ela é jogo e desobediência criadora, é o instante em que o mundo se desamarra e o sentido dança à beira do abismo.

Já a *Imagem Òkòtó* não nasce do impulso, mas do eco – é reverberação, retorno, ressonância. O som que, depois do raio, permanece vibrando na concha.

Se a *Imagem Exu* é o clarão que irrompe e desfaz o compasso do tempo, a *Imagem Òkòtó* é o eco que recolhe esse clarão e o devolve em movimento espiralado, fazendo o instante inaugural se prolongar em vibração.

Exu abre a fenda – *Òkòtó* aprofunda o giro. O primeiro é o estilhaço que despedaça o sentido; o segundo, o movimento que recolhe esses fragmentos e os devolve ao mundo em nova cadência.

Uma lampeja, a outra ressoa. Uma é grito, a outra o sopro que o prolonga. Enquanto Exu rasga o tempo, *Òkòtó* o faz ondular. Enquanto o primeiro instaura o caos criador, o segundo organiza o ritmo do seu retorno.

São forças complementares – lampejo e eco, faísca e espiral – unidas pela vibração do movimento que nunca se encerra, o movimento incessante que põe o sensível a vibrar e que faz do pensamento uma experiência de travessia.

Entre Exu e *Òkòtó*, há uma espécie de intervalo que não separa, mas costura. É nele que a imagem encontra sua verdadeira vocação: ser passagem e não repouso, ser respiração e não moldura.

A partir dessas reflexões, também compreendi que nossa relação com as imagens carrega a tensão dos contrários – *oxalufânico* e *exusíaco*, *astra* e *monstra*, vetores que não se excluem, mas se implicam, forças que, ao se enfrentarem, criam o espaço mesmo da encruzilhada.

E é nesse campo de fricção, onde o sentido ainda não se consolidou, que pode se fundar o que chamei de *ebó ao tempo*: um ato de escuta, doação e demora diante da imagem – uma forma de pensar *com* ela, não *sobre* ela.

O *ebó ao tempo* é a recusa de medusar, é a entrega à vadiagem. Ele exige vagar, não método. Exige sensibilidade, consideração e disposição estética para acolher o que não cabe na explicação.

É o oposto da arbitrariedade colonial de isolamento e domínio da imagem, porque nela o axé não se fixa – circula, escapa, contamina.

Nesse vagar, torna-se possível subverter o *dogma do inimaginável* (Didi-Huberman, 2017a) e perceber que imaginar é um ato político, um modo de desentranhar do visível aquilo que insiste em permanecer fora da história oficial. Dito de outro modo, *quando alimentamos o tempo, a demora, o vagar, alimentamos*

*também o dado antropológico*. Neste momento, a história do outro também se torna a nossa história, a dor do outro também dói em nós.

Em seguida a imagem dialética (Benjamin, 2007) foi compreendida como acontecimento em tensão – um lampejo em que passado e presente colidem sem jamais se resolverem em síntese. Nela, a *ijá* – a luta – permanece, e é desse conflito que nascem sentidos até então desconhecidos ou desprezados.

É nesse ponto que o falo do Embaralhador de Placas aparece, mais uma vez, como emblema de passagem, comunicação e fabulação.

Desse trajeto, surgiu a necessidade de resgatar dois conceitos um tanto negligenciados do pensamento de Aby Warburg – *Nachleben* e *Dynamogramm* – (Didi-Huberman, 2013a): o primeiro, como o respiro das formas e gestos que sobrevivem ao tempo; o segundo, como o movimento que reativa essa sobrevivência, fazendo-a arder novamente no presente. Ambos colaboram a uma *ética do olhar* que resiste ao esquecimento e ao reducionismo, convocando nossos corpos diante das vicissitudes da história. Apontei, então, como determinados objetos e formas retornam no presente trazendo consigo ecos de um passado que nunca se foi por inteiro, justamente porque carregam o sangue daqueles que sucumbiram, mas também o riso dos que resistiram.

Aliado contra o *dogma do inimaginável*, o jornalismo foi compreendido como Mercado Público, um dos mais emblemáticos locais de culto a Exu.

Enquanto *prática da superfície, inteligência do agora e arte do presente*, defendi que não se trata de exigirmos profundidade do jornalismo, mas de aceitarmos sua condição de *máquina explicativa simples*, reconhecendo, porém, que toda simplicidade tem seu valor. Neste caso, o valor de colocar o mundo em circulação, este mesmo mundo caótico e pulsante onde vozes, imagens e sentidos se cruzam incessantemente.

Sugeri, assim, que a superficialidade de que acusam o jornalismo é, na verdade, *potência mal compreendida*: um modo de tocar o real em sua instabilidade, sem pretender esgotá-lo em tratados.

Dessa travessia, nasceu uma crítica à iconologia e à sua ânsia classificatória, que pretende fixar o inacabado e calar o que vibra no inconsciente, isso porque a imagem, quando reduzida a códigos, perde seu fogo: torna-se

superfície morta. Pois uma imagem não é um signo a decifrar, mas uma presença em combustão – um território de forças onde o sentido sempre está por nascer.

Sua potência não reside no que mostra, mas no que faz estremecer, no rumor que insiste sob a pele do visível.

Toda vez que o pensamento tenta aprisioná-la em esquemas, ela se esvai – como Exu que ri dos mapas e reinventa rotas.

A crítica, então, não é apenas teórica, mas ética: trata-se de devolver à imagem o direito de ser indócil, de respirar, de contradizer-se. Pois é no tremor, e não na definição, que ela pensa. É no intervalo, e não na legenda, que ela vive.

Negar-lhe o enigma, assim, é negar-lhe o axé – esse fluxo vital que a faz mover-se nos arrastando consigo e convidando-nos a ver com o corpo, a pensar com o desejo, a sonhar com os olhos abertos.

No *segundo passo*, caminhei por territórios onde o olhar se vê forçado a estremecer – lugares em que a história ainda pulsa em ferida aberta. Tomei como ponto de partida dois eventos-limite: o tráfico negreiro e a pandemia de COVID-19, ambos testemunhos de que o visível não dá conta do que o mundo revela.

Foi desse cruzamento – onde as covas públicas e os tumbeiros se ergueram como prenúncio de um futuro irremediável do corpo – que surgiu a necessidade de compreender o *paradoxo do visível*, essa tensão entre o que se mostra e o que insiste em permanecer oculto. Percebi, então, que tanto a crença quanto a tautologia são modos de empobrecimento da experiência com as imagens.

Sem propor qualquer paralelo em termos de gravidade entre aqueles eventos, busquei evidenciar que todo ato de ver carrega uma dobra: ao olhar algo, vemos também o que não está diante de nós. Assim, diante da cova – ou do porão dos tumbeiros, onde outrora jaziam corpos escravizados –, o vazio se converte em superfície sensível, espécie de tela que devolve ao olhar aquilo que ele teme reconhecer. Projetamos nesses espaços o rastro dos corpos ausentes, e, num lampejo inquietante, é o nosso próprio corpo que se insinua ali, confundindo-se com o que falta, com o que o tempo devorou.

Depois, a aura benjaminiana foi entendida não como atributo ou dádiva de um período histórico específico, mas um adensamento de relações *com* as imagens, independentemente da reprodutibilidade em larga escala.

Defendi, assim, que embora existam menos oportunidades de termos experiências vigorosas hoje em dia, isso não significa que elas se tornaram inviáveis por completo. Como movimento e vibração que persistem mesmo sob as ruínas da modernidade, aproximei a aura do axé, esse princípio vital que, na cosmologia iorubá, circula em todos lugares e seres.

Como ele, a aura se move, ganha ou perde intensidade, mas nunca é extinguida. Trata-se de um acontecimento, de uma experiência limite que embriaga o olhar e lança o indivíduo em um torvelinho de sensações.

Não substância, mas acontecimento. Não essência, mas relação.

Nesse percurso, invoquei ainda a *embriaguez das formas* (Didi-Huberman, 2017b) e a *estética da interrupção* que abre distância entre quem vê e o que é visto. Essa distância, porém, longe de ser afastamento, é intervalo fecundo – o mesmo onde se inscreve o mistério nagô, o *auô* (Sodré, 1988), que não pede decifração, mas entrega. É nesse *entre-lugar* (Santiago, 2019) que a imagem se torna *quiasma* (Merleau-Ponty, 2003): dobra e desdobramento, passagem e espelho, ponto em que pares supostamente opostos – saber e não saber, crença e tautologia, por exemplo – deixam de se excluir e se misturam como corpos numa mesma dança.

Dessa travessia emergiu também a necessidade de repensar a experiência estética – agora também dialética e exusíaca – a partir da Senhora do Aveso e da Beira: a Pombagira, potência do desejo e da insubmissão.

Foi com ela que aprendi que a experiência estética é uma rufada que desloca o sujeito de si, que o lança para fora de suas garantias e o obriga a habitar o imprevisto. Em sua vertigem, descobri o poder desviante do *pathos*, essa força capaz de reabrir a *partilha do sensível* (Rancière, 2005) e devolver ao corpo a dignidade de um pensamento de carne e osso.

Evocando movimentos epistêmicos que buscaram restituir a dignidade do *pathos*, bem como o contrário, recusei a separação entre razão e emoção. Defendi que ambas dançam no mesmo *xirê*, compondo uma sabedoria que não se limita ao cálculo nem à explosão, mas se alimenta do ritmo de ambos.

Nesse horizonte, abracei a noção de *inteligência sentiente* (Zubiri, 2011), não como sistema, mas como modo de habitar o mundo – um saber que se dobra entre o sentir e o pensar, onde cada emoção se oferece como hipótese e cada pensamento arde como ferida.

Emocionar-se, sob essa perspectiva, foi compreender Exu em toda sua complexidade: amigo da ordem e da desordem, do jogo e da criação, do riso e do abismo. Sua presença ardente, ligada a *Yangí* – o princípio ígneo do cosmos –, traduz a emoção como força ativa, transformadora, incorpórea e encarnada ao mesmo tempo. Emoção que não apenas reage, mas cria; que não apenas sente, mas pensa. Nela, o corpo se torna terreiro, lugar de incorporação e atravessamento, onde o eu e o outro se confundem num mesmo sopro.

Essa estrutura teórica desaguou, por fim, nas imagens jornalísticas – aquelas supostamente estáticas, informativas, saturadas.

Argumentei que, mesmo dentro desse campo de excesso (será mesmo excesso?) e velocidade (quem a mede?), as imagens carregam uma espiral própria: nelas, o sintoma é o lugar onde o tempo se dobra e o acontecimento irrompe. Mesmo o que parece imóvel, vibra. Mesmo o que parece instantâneo, contém séculos. Neste caso, considere importante falar sobre o *cinetismo do gesto*, pois é ele que permite que pensemos em estados e disposições diferentes para uma mesma cena e um mesmo *pathos*.

Distingui, então, o visível – aquilo que se mostra aos olhos – do visual – aquilo que se deixa entrever, mas não sem estremecimento. Sugeri que, neste último, habitam as sete potências que guiaram meu trabalho: *Yangí, Òkòtó, Obá Oritá Metá, Enugbarijó, Onã, Bara e Elégbára*.

Nessa encruzilhada, o espectador passa de mero observador a cúmplice, coautor. Por isso, defendi um retorno ao *paradigma do sonho* (Freud, 2000), o qual não representa, mas se apresenta, trazendo consigo vestígios novos e antigos e permitindo que o sentido se revele aos poucos, em camadas, como a imagem que sonha dentro de outra imagem. Porque ver, afinal, nos termos que delineei até aqui, é também sonhar desperto – é oferecer-se ao invisível e deixar que ele nos devolva, transformados, ao mundo, daí sua relação com o poético.

Por fim, ao trazer a subjetivação como um dos possíveis “resultados” de nossas experiências estéticas, dialéticas e exusíacas com as imagens (inclusive jornalísticas), refleti sobre como sua inscrição no sensível partilhado cria desarranjos capazes de implodir a lógica policial na distribuição de tempos e lugares.

Para isso, optei por escutar quatro *itâns* que, como Exu, não ensinam pela linha reta, mas pelo escorregar, pelo truque, pelo ruído, pelo riso, como um traço

vivo do comum, uma gira do possível, uma roda de desidentificações capaz de devolver ao mundo seu axé, seu movimento, sua ginga.

Neste sentido, valendo-me também de um texto de Mestre Mendonça e outro (fictício) de minha autoria, compreendi que subjetivar-se é também perder-se – é jogo, é reinvenção, é *R/R*sistência.

A capoeira tornou-se, então, filosofia, metáfora e prática: *corpo-montagem* que se constitui no balanço entre ataque e recuo, entre canto e silêncio, entre riso, rito e dor. A subjetivação apareceu, então, como *experiência de encruzilhada* – um modo de ser e estar que recusa o fechamento das identidades e que se abre ao devir do comum partilhado. Ela é drible, astúcia, estratagema. Ela é performance, pintura, poesia, voos minúsculos e poderosos. Ela é fecundação de futuros jamais gestados. É corpo endiabrado, suado, gozado, poliglossia e pluridiversidade ante a escassez imposta pelo Senhor. É carnaval, derramamento. É Exu!

Assim, se ao longo desta tese recorri a uma pluralidade de teorias, talvez até em demasia, foi porque nelas encontrei não um fim em si, mas o impulso para entrever conexões possíveis. Goethe (2022, recurso eletrônico) lembrava que “a teoria não tem em si mesma nenhum uso, exceto na medida em que nos faz acreditar na conexão dos fenômenos”, e foi nesse espírito que mobilizei perspectivas diversas – não como dogmas ou sistemas fechados, mas como fios que, ao se entrelaçarem, permitiram que algo do enigma da imagem se revelasse.

Cada autor, cada conceito, cada fragmento foi convocado como parte de uma tessitura maior, não para constituir uma totalidade, mas para sustentar o risco de pensar no intervalo, na dobra, na abertura em que a imagem se dá como experiência e acontecimento, daí que deixei que também elas falassem.

Com as trinta montagens que apresentei, nada mais quis do que instaurar um campo de ressonâncias – um espaço em que o pensamento pudesse vacilar, onde as imagens, libertas da função de ilustrar, voltassem a respirar. Quis que elas se olhassem entre si, que se desviassem e se confrontassem, que revelassem o que nelas insiste como resto, faísca, silêncio e sobrevivência.

Mais do que provar, busquei provocar: permitir que o olhar se contaminasse de dúvidas, que o pensamento se tornasse corpo, que o verbo cedesse espaço ao visual. As montagens não foram demonstrações, portanto, mas rituais de escuta – oferendas ao tempo, atos de travessia.

Em cada encontro, tentei fazer da imagem não uma resposta, mas uma pergunta aberta, uma vibração ainda sem nome, onde teoria e afeto, razão e mistério, se entrelaçassem como fios de uma mesma tessitura viva.

Se consegui entregar isso em alguma medida, segue sendo uma incógnita para mim, mas ao menos o gesto está feito, esse gesto que, pela própria natureza da montagem, não se encerra aqui.

Independentemente disso, se todo este percurso pode ser dito como “pesquisa”, foi então uma *pesquisa-feitiço* acendida nas esquinas de *Yangí*, onde o fogo anima a matéria pensante; atravessada por *Òkótó*, que faz da espiral a direção; acompanhada por *Obá Oritá Metá*, que nos lembra que todo caminho é, no fundo, ao menos três; embalada por *Enugbarijó*, que nos ensina a engolir o mundo para devolvê-lo refeito; guiada por *Onã*, a estrada sem fim; sustentada por *Bara*, o desequilíbrio criador do corpo; e protegida por *Elégbára*, portal do *entre* e do talvez.

Nessa moção, o riso (como *RIR*sistência), o corpo e a ginga (como terreiro e potência em trânsito) e a imagem (como acontecimento e experiência críticos) são forças de reinvenção e vias de subjetivação.

Como “resultado” destes giros, se considerarmos que 1) os encontros, intersecções e quiasmas com as imagens, enquanto experiências estéticas, dialéticas e exusíacas, podem implodir as estruturas mais estáveis de nossa existência, demandando outras formas de legibilidade do chamado “real”, da história e de nós mesmos; 2) que, uma vez comunicados, tais estremecimentos, mediados pela emoção do *pathos*, Exu e Pombagira, passam a compor o sensível partilhado; e 3) que essa partilha, quando atravessada por corpos distintos, dissonantes, muitas vezes antagônicos, pode formar o tecido vivo de uma experiência que rompe com a ordinariade da lógica petrificante, instituindo, via dissenso, outras formas de estar e sentir juntos – tendo tudo isso em vista, acredito que *diferentes subjetivações estéticas-políticas-exusíacas com imagens jornalísticas emergem da vivência de uma emoção*: a emoção do *pathos*, ativa e criativa, que ousa dizer que é o próprio Exu. Ou melhor, essa emoção, viva e errante, é o próprio Exu em movimento: princípio de comunicação, travessia e desequilíbrio, impulso que põe o tempo a girar e que faz do sensível uma experiência em fluxo.

Embora possa parecer estranho em um primeiro momento dizer que a emoção é o próprio Exu, isso significa admitir que sentir é já atravessar. Pois a

emoção não é apenas uma reação interior, um sobressalto íntimo – é uma força que se move, que atravessa, que comunica mundos.

Seu próprio étimo, como vimos mais cedo, *emovere* – mover para fora –, revela a natureza exusíaca do *pathos*: algo que brota apenas para romper os limites do corpo e ir em direção ao outro, ao mundo, ao desconhecido.

Sentir é ser posto em trânsito, e esse trânsito, como também vimos, é o que define Exu. Deste modo, a emoção é Exu porque ela é travessia – o instante em que algo passa de um plano a outro, o momento em que o invisível ganha corpo e o corpo se torna passagem. Ela é o ponto de intersecção entre o que vibra dentro e o que pulsa fora, entre o que somos e o que nos atravessa.

*Em sua natureza mais elementar, a emoção é trânsito, comunicação, axé em deslocamento. Quando o corpo se emociona, ele encarna o próprio movimento de Exu: abre caminho, desorganiza a ordem, suspende o tempo.*

Assim como Exu é o primeiro a ser saudado – aquele que permite que a comunicação aconteça, que a palavra circule, que o axé se mova – a emoção é também a primeira vibração que antecede a subjetivação, o lampejo que precede o sentido. Ela inaugura o acontecimento, rasga o silêncio e faz o mundo aparecer de outro modo. Por isso, dizer que a emoção é Exu é compreender que o sentir é o primeiro ato de linguagem, o primeiro ato de mundo.

Exu, em sua natureza errante e múltipla, não conhece repouso. Ele é o ritmo e o intervalo, o tropeço e o riso, o fogo e o eco. A emoção, igualmente, não se fixa – é vertigem, pulsação, cadência. Quando nos deixamos afetar, algo de nós é posto em movimento, e esse movimento é exusíaco porque nos tira da imobilidade do mesmo. A emoção é Exu porque é desequilíbrio – e é no desequilíbrio que se faz o caminho, é nele que nasce a reinvenção.

A emoção, portanto, não é o contrário da razão, mas a sua força de deslocamento. Ela desmancha os mapas, abre veredas, embaralha direções. Assim como Exu é o mestre das encruzilhadas, a emoção é a encruzilhada em nós mesmos: o espaço onde se cruzam o visível e o invisível, o passado e o porvir.

Quando uma emoção nos toma, é Exu quem passa. É o corpo sendo montado e desmontado, é o tempo girando sobre si, é o axé que atravessa e deixa rastros. O choro, o riso, o espanto, o arrepio – todos são modos de incorporação de

Exu, pois vibrar é deixar-se possuir por ele, é permitir que o fogo da travessia acenda em nós o desejo de continuar movendo, comunicando, existindo em devir.

Em última instância, dizer que a emoção é o próprio Exu é reconhecer que o sentir é uma força de criação. É nele que o mundo se refaz, que o corpo se reconcilia com o mistério, que o pensamento reaprende a dançar.

Ouso dizer, assim, que emoção é o nome fantasia de Exu – o orixá do movimento, do desequilíbrio, da passagem, do riso e do espanto –, aquele que, ao mover o mundo, nos move também, lembrando-nos de que viver é, antes de tudo, deixar-se atravessar pelo inaudito.

Em relação aos nossos contatos com as imagens, sem esta moção, não terá havido acontecimento nem experiência, apenas o eco vazio da informação repetida. Pois é justamente no estremecimento, no desvio que não se fecha em explicação, que algo como uma verdade se anuncia – não a verdade da posse, mas a da abertura para o inacabado. Essa emoção, assim, ao atravessar o corpo em que, paradoxalmente, já está, não apenas o afeta, mas o convoca a desobedecer roteiros prévios, a inventar sentidos que não estavam dados.

Enquanto emoção, Exu, por vezes, irrompe como um relâmpago no intervalo do olhar – súbito, quase violento, abrindo fendas entre o que se vê e o que se pressente. Ele surge quando menos se espera, como se o tempo, em suspensão, se lembrasse de que ainda pulsa dentro de nós.

Outras vezes, no entanto, essa mesma emoção não chega por acidente, mas é invocada – despertada pelo *ebó ao tempo*, um deixar-se que não promete redenção, nem se oferece como método seguro ou fórmula transmissível, mas como aposta ética e estética: a recusa do automatismo, a escolha de não se satisfazer com o evidente e de não ceder ao turbilhão da pressa pela pressa.

O *ebó ao tempo*, como pudemos ver, é um exercício de desarmamento. Ele suspende o ritmo da urgência e convida o corpo a demorar-se, a vadiar – a ver sem pretensão de captura, a escutar sem a fome de compreender, a sentir sem o medo de perder-se. Trata-se de instaurar uma disponibilidade radical diante de si, do outro e do mundo, como quem recolhe os estilhaços do tempo para transformá-los em respiração, oferenda e poesia.

Fazer um *ebó ao tempo*, assim, é ensaiar outra temporalidade: aquela em que a atenção se converte em cuidado e o olhar em travessia. É o contrário da

espera passiva. É uma escuta ativa, impregnada de desejo e paciência. É a tentativa de reconciliar-se com o intervalo, com o rumor das coisas que ainda não têm nome.

Porque ver, quando se faz como *ebó*, não é conquista – é partilha.

E talvez seja aí que a emoção se renove: no instante em que o olhar desacelera o mundo e se deixa atravessar por aquilo que o excede.

Nesse estado, o tempo deixa de ser linha e se faz espiral. A visão deixa de ser domínio e se torna comunhão. Pois emocionar-se – nesse sentido – é também fazer o tempo girar de novo, é dar passagem àquilo que insiste em sobreviver.

Assim, a emoção tanto irrompe como “graça” quanto se prepara como oferenda: ela é, ao mesmo tempo, faísca e vigília. Quando espontânea, interrompe o curso ordinário da vida. Quando fruto do *ebó ao tempo*, surge de uma escuta mais demorada, de um olhar desacostumado ao assédio da razão, capaz de entrever em uma mísera carambola rastros de uma aura que nunca se dissipou por completo.

Em ambos os casos, é nela que a imagem se transfigura – de registro a acontecimento, de coisa a travessia –, instaurando uma experiência que não apenas nos afeta, mas nos refaz no próprio ato de olhar.

Esses giros, no entanto, não se resolvem em uma fórmula única, mas apontam para um campo de forças que precisa ser compreendido em sua complexidade de *oxalufânico* e *exusíaco*, *astra* e *monstra*, concomitantemente.

É nesse movimento que a imagem, como experiência e acontecimento embebidos de emoção, de Exu, deixa de ser apenas um dado objetivo e se converte em política do sensível, deslocando fronteiras, instaurando novos modos de presença e circulação, outras formas de estar e sentir juntos.

Seja como for, já que esta é apenas uma leitura dentre tantas possíveis, o que permanece, ao fim, é menos uma certeza do que uma inquietação: a de que nossa relação com as imagens, em sua força paradoxal, abre sempre mais do que encerra, convoca sempre mais do que pacifica, insiste sempre mais do que conclui.

É que o problema, como vimos, parece não estar nas imagens, mas em nossa forma ligeira e colonial de experienciá-las. Quer dizer, as imagens jornalísticas podem e vão continuar contando histórias que já presumimos, podem e vão continuar a ser o referencial visível de determinados acontecimentos, podem e vão continuar atuando na superfície – que aliás é o “reino soberano” do jornalismo –, mas elas podem e vão continuar a ser muito mais e muito menos que isso.

Basta encará-las com alguma abertura para percebermos que “por trás” de sua pretensa clareza há zonas de silêncio e vertigem, restos de mundo que escapam à narrativa que as envolve. E quanto mais olhamos para elas, mais percebemos que não sabemos o que veio antes nem o que virá depois e qual é o peso invisível que esse instante carrega.

O mesmo em relação ao tempo: segunda continuará sendo segunda-feira, mas o tempo que pulsa dentro dessa segunda também pode ser outro, atravessado por hesitações, suspensões e lampejos que não cabem na gramática do dia útil.

É que as imagens, quando realmente olhadas, abrem fendas no que tomávamos como contínuo, instala uma espécie de intervalo respirante que desarruma nossas certezas e devolve ao tempo sua estranheza primeira.

Muitas vezes tentamos fazer delas uma prova, uma legenda, uma certeza, e, no entanto, a imagem, como Exu, permanece inapreensível, como que zombando de nossa ânsia de decifração, desorganizando nosso olhar, fazendo a razão vacilar e nos colocando diante de algo impossível de se sustentar sem tremor.

Porque a imagem fere e nos obriga a encarar o que muitas vezes preferiríamos olvidar, momento em que experimentamos, ainda que por instantes, o *poder sem poder* de que falava Benjamin: o olhar que quer compreender, mas que é obrigado a aceitar sua própria insuficiência.

De todo modo, a imagem experimentada com Exu carrega consigo essa ambivalência: prova e enigma, documento e abismo, por isso sua ressonância é incalculável, pois ela não apenas informa como também deforma, transborda, afeta, rasga a moldura do visível e nos lança a zonas onde o olhar já não dá conta, onde a palavra vacila, mas o corpo sente que foi atravessado.

Assim, justamente por sua natureza de encruzilhada, este trabalho abre múltiplas possibilidades de continuidade.

A primeira delas reside no aprofundamento das relações entre estética e política a partir de epistemologias afro-diaspóricas, com ênfase nos saberes e práticas das religiões afro-brasileiras.

Outra trilha possível é a aplicação da lente exusíaca a análises mais específicas do campo jornalístico contemporâneo, investigando como imagens de conflitos, resistência e mobilizações populares carregam tensões que podem ser exploradas sob essa chave.

Além disso, a interlocução entre Exu e outras figuras *trickster* de diferentes culturas pode render comparações transversais e decolonizadoras sobre linguagem, mediação, circulação e política.

Por fim, há um terreno fértil para investigar os atravessamentos entre afetos, mídia e subjetivação, ampliando o campo de uma estética que se desvie, que se desloque, que se reinvente, sempre de novo, como quem gira nas espirais de Exu.

E se gira nas espirais de Exu, gira também nos ventos de Oyá, nas brechas deixadas por *Ogum*, no susto repentino de uma palavra que escapa, de uma imagem que pulsa, de uma emoção que desanda.

Gira ainda nas águas de *Oxum*, que escorrem mansas mas arrastam, no doce e no amargo que convivem na mesma correnteza, fazendo da ternura uma lâmina e da suavidade um poder.

Gira no silêncio profundo de *Oxalá*, que sustenta a calma apenas para que dela nasça um peso, uma gravidade que não se curva a pressa alguma.

Gira nos trovões de *Xangô*, na justiça que racha em dois a palavra, que exige decisão no instante e que nos obriga a sustentar o peso da escolha.

Gira nos segredos de *Nanã*, lama primeva onde lembrança e esquecimento se misturam, matéria úmida que insiste em mostrar que todo fim é também origem.

Gira no frescor de *Oxóssi*, caçador de caminhos e imagens, que dispara flechas invisíveis e acerta sempre no lugar mais oculto da nossa atenção.

Gira, por fim, na sombra aquática de Iemanjá, vastidão marinha, onde tudo retorna para se dissolver e recompor, no movimento incessante das ondas.

Em suma, esta tese se apresenta, *de um lado*, como um *axexê* – um rito de passagem e de lamento –, gesto de despedida diante de tudo o que nos ensinaram a esquecer ou a desprezar: os irmãos e irmãs de jornada que tombaram sob o açoite do colonialismo, as vozes silenciadas pela história oficial, as vidas sufocadas pela engrenagem fria da razão instrumental, pela máquina do racismo, do fascismo e do epistemicídio. De outro lado, este estudo é também um *padê*, um banquete partilhado com o que ainda não tem nome – encontro festivo com a imaginação, com a fabulação, com a poesia e com a ginga que nos devolve o corpo. É celebração do inacabado, saudação ao mistério, oferenda à liberdade que insiste em vibrar.

É sob o signo de *ajogun* – as forças do desvio, do paradoxo, da ruptura –, portanto, que esta pesquisa se oferece: como um *ebó* de palavras e imagens, como um *ofó*, encantamento de boca, encantamento de corpo.

E se há aqui algum saber, que ele não seja fixo. Que seja movimento, que se transforme no toque do atabaque, no sopro da folha, no erro da encruzilhada.

Porque, no fundo, Exu nunca responde com uma resposta, mas com outra pergunta. Ele não entrega a chave: ele mostra uma nova porta.

Este texto é, assim, essa porta entreaberta.

Ele acaba, sim, mas não termina. Ele gira deixando um rastro de pólvora e perfume. Ele cochicha algo entre os dentes, mas não diz tudo.

Como Exu, ele dá com uma mão e esconde com a outra. E se você chegou até aqui esperando mais um axioma, saiba que não há saber sem tambor, nem pensamento sem dança, nem imagem sem os movimentos espiralados da emoção.

A encruzilhada é agora sua.

Que os *itãs* sigam sendo contados, que os *ebós* sigam sendo ofertados, que o pensamento siga sendo corpo em transe e ginga.

Porque ninguém fecha caminho que Exu abriu.

E ele, neste trabalho, está apenas começando a abrir.

*Mojubá agô!*

*Laroiê, Exu!*

## REFERÊNCIAS

- ABIMBOLA, Wande. A concepção iorubá da personalidade humana. **Centre National de la Recherche Scientifique**, Paris, ed. 544, p. 01-21, 1981.
- AGAMBEN, Giorgio. **Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma**. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.
- AIYEJINA, Funso. **Esu Elegbara: A Source of an Alter/Native Theory of African Literature and Criticism**. St. Augustine: The University of the West Indies, 2009. Disponível em: <https://sta.uwi.edu/newspics/2009/Esu%20Elegbara3.pdf>.
- ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ALCOFF, Linda Martín. Uma epistemologia para a próxima revolução. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 129-143, 2016.
- ALEGRE, Maria Sylvia Porto. Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual. *In*: FELDMAN-BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Mirian L. (Orgs.). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas: Papirus, 1998, p. 75-112.
- ALEXANDRE, Claudia. **Exu-mulher e o matriarcado nagô: sobre masculinização, demonização e tensões de gênero na formação dos candomblés**. Fundamentos de Axé, 2023.
- ALMEIDA, Gabriela de. **O público e o plural: sobre a importância do juízo se fazer público na arte**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Pós-graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 136p, 2013.
- ALVES, Ana Cristina Zecchinelli. **"Quando o certo é errado e o errado é certo": reações e peripécias de Exus no Brasil**. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- ANI, Marimba. Yurugu: uma crítica africano-centrada do pensamento e comportamento cultural europeu. **Esta Hora**, 7 ago. 2015. Disponível em: <https://estahorareall.wordpress.com/2015/08/07/dr-marimba-aniyurugu-uma-critica-africano-centrada-do-pensamento-e-comportamento-cultural-europeu/>.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: A Nova Mestiça**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

- ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- ARENDDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARENDDT, Hannah. **A vida do espírito**. Tradução de Cesar Augusto de Almeida; Antônio Abranches; Helena Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- ARISTÓTELES. **Física**. Tradução de Lucas Angioni. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia. **Ensaios Filosóficos**. Tradução. Rio de Janeiro, p. 9-18. volume XIV, dezembro/2016.
- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: Notas sobre uma posição disciplinar. *In*: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, p. 93-110, 2009.
- AUGÉ, Marc. **Las formas del olvido**. Barcelona: Gedisa, 1998.
- AUGRAS, Monique. “De Yjá Mi a Pomba Gira: Transformações e Símbolos da Libido”, *In*: Carlos Eugênio Marcondes de Moura (org.). **Meu sinal está no teu corpo**, São Paulo, Edicon e Edusp, 1989, p. 14-36.
- AUGRAS, Monique. De Iyá Mi a Pomba-gira: Transformações e símbolos da libido. *In*: Carlos Eugênio Marcondes de Moura (org.). **Candomblé**: religião do corpo e da alma: tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.
- AZAMBUJA, Márcio Passos de. **Fonte, Fluxo e Foz**: A filosofia africana em Mãe, Materno Mar de Boaventura Cardoso. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Instituto de Letras, 2015, 290f. Disponível em:  
<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/132833/000984383.pdf?sequence=1>
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.
- BARCELLOS, Marta. “**Ridículo político**”, de Marcia Tiburi: **Entrevista**. Grupo Editorial Record, Rio de Janeiro, 08 jun. 2017. Disponível em:  
<https://www.record.com.br/ridiculo-politico-de-marcia-tiburi/>.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário-uma proposta metodológica. **Intercom-Revista brasileira de ciências da comunicação**, v. 33, n. 2, p. 125-143, 2010.

BARROS, Mariana Leal de. **Labareda, teu nome é mulher**: análise etnopsicológica do feminino à luz de pombagiras. Ribeirão Preto, 2010.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior** (Seguida de método de meditação). Trad. de Fernando Scheibe, BH: Autêntica, 2016, recurso eletrônico.

BATAILLE, Georges. **A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh**. Trad. Carlos Valente. Lisboa: Hiena Editora, 1994.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre : L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret Ltda, 2006.

BAUDIN, Rev. P. **Fetichism and Fetich Worshipers**. New York: Benziger Brothers, 1885.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8º edição. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. **Der destruktive Charakter**. Gesammelte Schriften. Hrsg. Tilman Rexroth. Vol. 4.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. p. 396-398. Disponível em: [https://www.textlog.de/benjamin/kleine-prosa/denkbilder/destruktive-charakter#google\\_vignette](https://www.textlog.de/benjamin/kleine-prosa/denkbilder/destruktive-charakter#google_vignette)

BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1993a, p. 143-277.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993b.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012c. [recurso eletrônico].

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In: Obras Escolhidas* Vol. III. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre filosofia da história. *In: KOTHE, Flávio R. (org.). Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo: Ática, 1985, p. 153-164.

BENTO, Berenice. Gênero: uma categoria útil de análise? **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 15-50, 2022.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina, 2005.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

BERNARDO, Aglair Maria. **Sujeitos suspeitos, imagens suspeitas: cultura midiática e câmeras de vigilância**. 2007. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/90004>.

BHABHA, Homi Kharshedji. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BIDIMA, Jean-Godefroy. De la traversée: raconter des expériences, partager le sens. **Rue Descartes**, n. 36, p. 7-17, 2002/2. Tradução para uso didático por Gabriel Silveira de Andrade Antunes.

BLOCH, Ernst. **Héritage de ce temps**. Paris: Payot, 1978.

BOTELHO, Denise; STADTLER, Hulda Helena Coraciara. Os orixás fazem gênero dentro dos rituais. **Revista da ABPN**, v. 3, n. 7, p. 171-190, mar./jun. 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Trad. Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos e Cidadania. **No Dia Nacional de Combate à Intolerância Religiosa, MDHC reforça canal de denúncias e compromisso com promoção da liberdade religiosa**. Brasília: MDHC, 2023.

Disponível em:

<https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2024/janeiro/no-dia-nacional-de-combate-a-intolerancia-religiosa-mdhc-reforca-canal-de-denuncias-e-compromisso-com-promocao-da-liberdade-religiosa>.

BRECHT, Bertolt. **Peças didáticas**. São Paulo: Editora 34, 2005.

BREMMER, Jan N.; ROODENBURG, Herman. (orgs.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e Anestésica uma reconsideração de A obra de Arte de Walter Benjamin. *In*: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção**. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BUTLER, Judith. **A Vida Psíquica do Poder**: Teorias da Sujeição. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do "sexo". São Paulo: N-1, 2019.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". *In*: LOURO, G. L. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p.151-172.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão da Identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAEYMAEX, Florence. "Émotion et création dans la philosophie de Bergson". **Seminaire de Philosophie Morale "Emotions et Rationalité"**, 2005-2006.

Disponível em:

<https://www.yumpu.com/fr/document/read/24220593/emotion-et-cracation-dans-la-philosophie-de-bergson>

CANJIQUINHA. **Alegria da Capoeira**. Salvador: Editora a Rasteira, 1989.

CAPONE, Stefania. **A busca da África no Candomblé – tradição e poder no Brasil**. Tradução Procópio Abreu, Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

CAPUTO, Stela Guedes. **Exu não pode?** Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 23 nov. 2009. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/in/exu-nao-pode-3994748>.

CARDOSO, Vânia Z.; HEAD, Scott. "Matérias nebulosas: coisas que acontecem em uma festa de exu". **Religião & Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 35, n. 1, p. 164-192, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0100-85872015v35n1cap08>.

CARIÑO, Carmen; CUMES, Aura; CURIEL, Ochy; GARZÓN, María Teresa; MENDOZA, Bienvenida; LONDOÑO, Alejandra; OCHOA, Karina. **Pensar, sentir y hacer pedagogias feministas descoloniales**: diálogos y puntadas. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013.

CARLI, Anelise Angeli de. **Entre o visível e o sentido: a comunicação como um pensamento por imagem.** 2020. 129 f. Tese (Doutorado) – Curso de Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.** São Paulo: Funesp, 2005.

CARVALHO, Alonso Bezerra de. **A filosofia da educação moderna: Bacon e Descartes.** Repositório UNESP/ UNIVESP, 2010. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/127/3/01d07t02.pdf>.

CASADEI, Eliza Bachega. Podem as imagens estáticas contar histórias? Sintoma e temporalidade nas teorias da narrativa no fotojornalismo. **Brazilian Journalism Research**, v. 1, n. 1, p. 28-43. 2015.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade.** 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

CAVALLEIRO, Eliane (org.). **Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola.** São Paulo: Selo Negro, 2001.

COLUCCI, Danielle Gregole; SOUTO, Marcus Magno Meira. Espacialidades e territorialidades: conceituação e exemplificações. *In: Geografias – artigos científicos.* Belo Horizonte: UFMG/IGC, 07 (1) 114-127, janeiro-junho de 2011.

COSTA, Aline da Silva. **Memórias de sangue e terra: o genocídio dos povos indígenas no sul do Brasil.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2021.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utixiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores – 1ª ed.** - Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. La noción de “derecho” o las paradojas de la modernidad postcolonial: indígenas y mujeres en Bolivia. Programa Andino de Derechos Humanos – Universidad Andina Simón Bolívar. **Aporte Andinos** nº 11, Aportes sobre diversidad, diferencia e identidad. Octubre, 2004.

CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário de cultos afro-brasileiros.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

COSTA, Tiago Alves. A arte da demora como uma forma de resistência. **Revista Quiasmo**, 12 mar. 2024. ISSN 2938-6055. Disponível em: <https://quiasmo.net/2024/03/12/a-arte-da-demora-como-uma-forma-de-resistencia/>

DAVIS, Angela. **A democracia da abolição: para além do império das prisões e da tortura.** Trad. Artur Neves Teixeira. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2019.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo, 2016.

- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DE MELLO, Jamer Guterres. Fragmentos de guerra: estética e política em El Perro Negro, de Péter Forgács. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**, v. 12, n. 1, p. 118-137, 2015.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Trad. António M. Magalhães. Porto: Rés-Editora, 1976.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Trad. Claudia Sant'Ana. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Luiz Edmundo Bouças. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Editora 34, 1995-1997. (5 volumes)
- DEPRAZ, Natalie. Delimitation de l'émotion. **Revue de phénoménologie**. Émotion et affectivité, 7, 121-148. Paris: Éditions alter, 1999.
- DESCARTES, René. Discurso do Método. *In: **Obra escolhida***. Trad. Jacob Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Difel, 1962.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 1ª ed., 2013b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e a anacronia nas imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas: ensaios sobre a aparição**. Belo Horizonte: KKYM, 2015b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Gestos de aire y de piedra: Sobre la materia de las imágenes**. Ciudad de México: Canta Mares, 2020a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Image**. Objet Beckett. Paris: Centre Georges Pompidou, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens-ocasiões**. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô Editorial, 2018b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Inquietar-se diante de cada imagem. Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville & Pierre Zaoui. **Revista Vacarme**, n. 37, p. 4-12, 11 oct. 2006. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article1210.html> Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2ª ed., 2010a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pensar debruçado**. Lisboa: KKYM, 2015c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Peuples en larmes, peuples en armes**. Paris: Éditions de Minuit, 2016a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Peuples exposés, peuples figurants**. L'Oeil de l'Histoire, v.4, Paris: Éditions de Minuit, 2012a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós**: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 -219, nov. 2012b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção**. Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**: o olho da história, I. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Atlas: como levar o mundo nas costas?". Trad. Alexandre Nodari. **Sopro**: panfleto político cultural, n. 41, 2010b. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n41.html>.

DIDI-HUBERMAN, Georges; FRANCA-HUCHET, Patricia. Imagem, evento, duração. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 14-27, 2015d.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papiрус, 1993.

EAGLETON, Terry. **Humor**: o papel fundamental do riso na cultura. Trad. Alessandra Bonruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.

EÇA, Teresa Torres de. Resenha de: DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas ou a gaio saber inquieto. **Revista Ibero-Americana de Pesquisa em Educação, Cultura e Artes**, n. 6, p. 167-169, nov. 2013. ISSN 1647-0508. Disponível em: <https://www.apecv.pt/revista/invisibilidades/06/10.24981.16470508.6.16.pdf>.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo: **“O que nós conquistamos não foi porque a sociedade abriu a porta, mas porque forçamos a passagem”**. Entrevista Concedida a Kamille Viola. Revista Marie Claire, Maio de 2018. Disponível em: [https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2018/05/conceicao-e-varisto-o-que-nos-conquistamos-nao-foi-porque-sociedade-abriu-porta-mas-porque-forcamos-passagem.html?utm\\_source=facebook](https://revistamarieclaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2018/05/conceicao-e-varisto-o-que-nos-conquistamos-nao-foi-porque-sociedade-abriu-porta-mas-porque-forcamos-passagem.html?utm_source=facebook)

FACINA, Adriana. Jung na encruzilhada ou lendo Jung a partir de Exu. **Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica**, v. 41, n. 3, p. 11-24, 2023.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Tradução de Renato de Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel. **A representação do espaço e do poder em Mário de Carvalho**: uma apologia da subversão. São Luís: Café & Lápis, 2018.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FJELD, Anders; TASSIN, Étienne. Subjectivation et désidentification politiques: dialogue à partir d'Arendt et de Rancière. **Ciência Política**, v. 10, n. 19, p. 193-223, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos V: Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos IX: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhe. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos sonhos**. São Paulo: Imago, 2000.

FREUD, Sigmund. **“L'inquiétante étrangeté” (1919)**, trad. B. Féron, L'inquiétante étrangeté et autres essais, Paris, Gallimard, 1985.

FREUD, Sigmund. (1905). **O chiste e sua relação com o inconsciente**. Trad. Fernando Costa Mattos e Paulo César de Sousa. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.

FREUND, Gisele. **Fotografia e sociedade**. Trad. Pedro Miguel Frad. Lisboa: Vega, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar esquecer escrever**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GALTUNG, Johan; RUGE, Mari Holmboe. The structure of foreign news. **Journal of Peace Research**, v.2, n.1, p. 64-91, 1965.

GARCIA, Livia Medeiros. A construção social da vadiagem nos discursos jurídicos do início da era republicana. **Revista Brasileira de Sociologia do Direito**. Porto Alegre, v. 2, pág. 98-108, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://revista.abrasd.com.br/index.php/rbsd/article/view/30/30>.

GODARD, Jean-Luc. **Histoire(s) du cinéma**. Paris: Gallimard, 1998.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Escritos sobre arte**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de SP, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Meditações e aforismos: um manual de pensamentos para o dia a dia**. Tradução de André Morgado. Revisão de Inês Rodrigues. Lisboa: Alma dos Livros, 2022.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1959.

GOMES, Nilma Lino. Educação e Identidade Negra. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, [S.l.], v. 9, p. 38-47, 2002.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Estudos Sociais Hoje**, Brasília: ANPOCS, p. 223-244, 1984.

GROYS, Boris. **Arte, poder**. Trad: Art power. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GUERRA, Lizandra. **A espiral do tempo: pequeno ensaio sobre imagem, tempo e percepção**. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/18681/000731692.pdf>

GUIMARÃES, César. A experiência estética e a vida ordinária. **E-Compós**, Brasília, v. 1, n.1, p. 1-13, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HANDLER, Jerome; HAYES, Kelly. Escrava Anastácia: The Iconographic History of a Brazilian Popular Saint, **The African Diaspora Magazine**, p. 25-51, 2009.

HARAWAY, Donna. **Manifesto das espécies companheiras**: cachorros, pessoas e alteridade significativa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Filosofia da História**. Brasília, Editora da UnB, 1999a.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. 4.ed. Trad. Paulo Meneses. Tomo 1. Petrópolis: Vozes, 1999b.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2009.

HEINE, Heinrich. O navio negreiro. Poema de 1854. Tradução: Priscila Figueiredo e Luiz Repa. **Dissenso**: Revista de Estudantes de Filosofia, n. 2, p. 159-164, 1999.

HEMENWAY, Priya. **O código secreto**: a fórmula misteriosa que governa a arte, a natureza e a ciência. Koln: Evergreen, 2010.

HERÁCLITO. **Fragmentos**. Tradução, introdução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2012.

IJUIM, Jorge Kanehide. **Jornal escolar e vivências humanas**: um roteiro de viagem. Covilhã: LabCom, 2013.

IJUIM, Jorge Kanehide. Por que humanizar o jornalismo (?). In: **Verso e Reverso**, São Leopoldo, vol. 31, n. 77, setembro-dezembro 2017. Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Jorge-Ijuim/publication/321991485\\_Por\\_que\\_humanizar\\_o\\_jornalismo/links/64dd4bae78e40b48bd4f0839/Por-que-humanizar-o-jornalismo.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Jorge-Ijuim/publication/321991485_Por_que_humanizar_o_jornalismo/links/64dd4bae78e40b48bd4f0839/Por-que-humanizar-o-jornalismo.pdf)

JESI, Furio. **Spartakus** (Simbologia da revolta). Trad. Vinícius Nicastro Honesko, São Paulo: n-1, 2018.

JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 3. ed. especial. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

KAWAHALA, Edelu. **Na encruzilhada tem muitos caminhos: teoria decolonial e epistemologia de Exu na canção de Martinho da Vila**. 2014. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. 2ª Ed. Lisboa/Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Campinas, Papirus, 1993.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KIRK, Geoffrey Stephen; RAVEN, John Ernest; SCHOFIELD, Malcolm. **Os filósofos pré-socráticos**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

KON, Noemi Moritz; SILVIA, Maria Lúcia; ABUID, Cristiane Curi (Orgs.). **O racismo e o negro no Brasil**: questões para a psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2017.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo**: um estudo da (auto-)representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

KYRILLOS, Gabriela. “O que é lugar de fala?” de Djamila Ribeiro. **Captura Crítica**: direito, política, atualidade. Florianópolis, v. 7, n. 1, 2018. Disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/capturacritica/article/view/3340>

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo. Companhia das Letras, 2019

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 4**: a relação de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 5**: as formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LARA, Silvia Hunold. Biografia de Mahommah G. Baquaqua. **Revista Brasileira de História**, v. 8, n. 16, p. 269-284, 1988. Disponível em: [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/38225098/biografiaBaquaqua-libre.pdf?1437246423=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DBiografia\\_Baquaqua\\_excertos\\_da\\_historia.pdf&Expires=1749154764&Signature=HREfBQ9yaNfKgTeqGIL3ezqb3L4~k7BbR~HDut7qfmBONLCJAh-4feGEyDSJ3fvY6waBttcBxpoISRYqrmLzwpv3z5cc7deGCKUHDg8G3LRHnznDKPEHyvFnRunFpMoG9Yr4YPqY~UcDJKSUBq6E7WhwmXvEzziWCURFtjTPrvbLdEwUX16TCN4S6OgMVPZIJpomKf50nVAwPXcesmw2uDetE9fuVg5gaCnZ-qTLjrbDsyEFI5V4OjLSQZtqWXWKUAX4-E~Am02eHgZdx757kWM1luyNCkyxZ~m3r4GET3y1s93pHNQ1PSmZTW4LIQn9BZCiW6HPELoKXXy66IY1qw\\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/38225098/biografiaBaquaqua-libre.pdf?1437246423=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DBiografia_Baquaqua_excertos_da_historia.pdf&Expires=1749154764&Signature=HREfBQ9yaNfKgTeqGIL3ezqb3L4~k7BbR~HDut7qfmBONLCJAh-4feGEyDSJ3fvY6waBttcBxpoISRYqrmLzwpv3z5cc7deGCKUHDg8G3LRHnznDKPEHyvFnRunFpMoG9Yr4YPqY~UcDJKSUBq6E7WhwmXvEzziWCURFtjTPrvbLdEwUX16TCN4S6OgMVPZIJpomKf50nVAwPXcesmw2uDetE9fuVg5gaCnZ-qTLjrbDsyEFI5V4OjLSQZtqWXWKUAX4-E~Am02eHgZdx757kWM1luyNCkyxZ~m3r4GET3y1s93pHNQ1PSmZTW4LIQn9BZCiW6HPELoKXXy66IY1qw_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA)

LEAL, Bruno Souza. No embate entre estratégias e táticas, o fluir e a fabulação do acontecimento. *In*: Voguel D, Meditsch E, Silva G orgs.. **Jornalismo e acontecimento**: tramas conceituais. Florianópolis: Insular, p. 135-158, 2013.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. São Paulo: Edusc, 2005.

LE GOFF, Jacques. **Em busca da Idade Média**: conversas com Jean-Maurice de Montremy. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LE GOFF, Jacques. **Para um novo conceito de Idade Média**. Lisboa: Estampa, 1980.

LEIRIS, Michel. *Métamorphose – Hors de soi*. **Documents**, nº 6, 1929.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LORDE, Audre. Transformer le silence en paroles et en actes. *In*: DORLIN, Elsa; WALLACE, Michele. **Black feminism**: anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000. Paris: L'Harmattan, p. 75-80, 2008.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, dez. 2014.

MACÉ, Marielle. **Siderar, considerar**: migrantes, formas de vida. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

MACHADO, Vanda. Exu: o senhor dos caminhos e das alegrias. **VI Enecult**, encontro de estudos multidisciplinares em culturas. Facom-UFBA – Salvador / Bahia / Brasil. v. 6, 25 a 27 de Maio de 2010.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis: Vozes, 1996.

MAGALHÃES, Elyette Guimarães. **Orixás da Bahia**. Salvador: Artes Gráficas, 1977.

MANBY, Christine; KHORSANDI, Peyvand. Sophie Oluwole: Nigerian philosopher who put iorubá thought on the map. **The Independent**, Londres, 10 jan. 2019.

Disponível em:

<https://www.independent.co.uk/news/obituaries/sophie-oluwole-dead-obituary-african-philosopher-nigeria-iorubá-mamalawo-a8720696.html>.

MANENTI, Camila. Perto do fim da escravidão 60% dos negros trazidos ao país eram crianças. **UOL Notícias**, 13 abr. 2015. Disponível em:

<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2015/04/13/perto-do-fim-da-escravidao-60-dos-negros-trazidos-ao-pais-eram-criancas.htm>.

MANSANO, Regina. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. *In*: **Revista de Psicologia da UNESP**. Assis: UNESP, v. 8, n.2, p. 110-117, 2009.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Apresentação da versão em português. *In*: MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Ficção televisiva e experiência estética. **Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura**, v. 6, n. 1, 2008.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; MARTINO, Luis Mauro Sá; SOUZA, Frederico da Cruz Vieira de; ANTUNES, Elton. Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes: aproximações e diferenças entre os métodos de Rancière e Didi-Huberman. **Logos**, v. 27, p. 242-261, 2020.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; MENDONÇA, Ricardo Fabrino. A política como (des) construção de sujeitos: desencaixes e rearticulações identitárias em protestos multitudinários contemporâneos. **Galáxia**, n. 37, p. 41-54, 2018a.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; PRADO, Marco Aurélio Máximo. O método da igualdade em Jacques Rancière: entre a política da experiência e a poética do conhecimento. **Revista Mídia e Cotidiano**, v. 12, n. 3, p. 7-32, 2018b.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; VIEIRA, Frederico (Orgs). **Imagens e alteridades** [recurso eletrônico]. Belo Horizonte, MG: PPGCOM UFMG, 2019.

MARTINS, Adilson. **Lendas de Exu**. Rio de Janeiro, Pallas, 2005.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Miriam Mendonça; VOIGT, André Fabiano. Arte, Imagem e Fotografia: um diálogo possível entre Roland Barthes, Walter Benjamin e Jacques Rancière. **Oficina do Historiador**, v. 9, n. 1, p. 250-264, 2016.

MATHET, Marie-Thérèse. **L'incompréhensible: littérature, réel, visuel** Paris: L'Harmattan, 2003.

MAZAMA, Ama. A Afrocentricidade Como um Novo Paradigma. *In*: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, p. 111-127, 2009.

MEDINA, Cremilda. **Ciência e jornalismo: da herança positivista ao diálogo dos afetos**. São Paulo: Summus, 2008.

MELLO, Débora M. de; SOUZA, José D. da S. A devastação no masculino e a violência contra o feminino nas mulheres. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. 24, n. 4, p. 749-775, 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2a ed. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Literatura, língua e identidade, nº 34, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, Walter. **Histórias Globais/projetos Locais**. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIRANDA, Luciana Lobo. "A cultura da imagem e uma nova produção subjetiva." **Clínica Psicologia**, Rio de Janeiro, vol. 19, n. 1, pág. 25-39, 2007.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço**: aspectos de uma geofilosofia do movimento. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MITCHELL, William John Thomas. **What do pictures want?** The lives and loves of images. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2005.

MOLDER, Maria Filomena. **Semear na Neve**. Lisboa: Relógio d'água, 1999.

MORAES, Fabiana. Subjetividade: ferramenta para um jornalismo mais íntegro e integral. **Revista Extraprensa**, v. 12, n. 2, p. 204-219, 2019.

MORICEAU, Jean-Luc. Escritura e afetos. *In*: PESSOA, Sônia Caldas; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro Marques; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos (orgs.). **Afetos: teses e argumentos** [recurso eletrônico]. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, p. 17-31, Olhares Transversais, v. 1, 2021.

MORIN, Edgar. **Ciência com Consciência**. 4ª edição, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

MORIN, Edgar. **Filósofo Edgar Morin fala sobre as formas do prazer estético em SP**. Estadão, 17 jun. 2019. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/artes/filosofo-edgar-morin-fala-sobre-as-formas-d-o-prazer-estetico-em-sp/>.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **A travessia da Calunga Grande**: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637–1899). São Paulo: Edusp, 2000.

MUNANGA, Kabengele. "Construção da identidade negra no contexto da globalização". *In*: DELGADO, Ignacio G. **Vozes (além) da África**. Juiz de Fora: UFJF, 2006.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2009.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999.

NANCY, Jean-Luc. **Embriaguez**. Tradução Vera Casa Nova e Juliana Cambogi. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, mimesis & méthesis. *In*: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 55-73, 2015.

NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-brasileira: um espírito libertador. *In*: NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectivas, p. 196-207, 2016.

NASCIMENTO, Ricardo Carvalho. Exu e o imaginário sociológico da cultura. **O Público e o Privado**, v. 22, n. 47, p. 53-72, 2024.

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola e Intelectual**: possibilidades nos dias da destruição. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad: Paulo César de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos**: ou como se filosofa com o martelo. Trad. de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE; Friedrich. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral**. São Paulo: LeBooks, 2019.

N'KRUMAH, Kwame. **Neocolonialismo**: último estágio do imperialismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

NZEGWU, Nkiru. African Art in Deep Time: De-race-ing Aesthetics and De-racilizing Visual Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (JAAC), **Race and Aesthetics** 77, 4, p. 367-378, 2019.

**O Banheiro do Papa** (Uruguai/França/Brasil) 2007.

OLIVEIRA, Bernardo. **Campeão na Grande Rio, Exu sem estereótipos influencia artistas, pensadores, jogadores de futebol**. O Globo, 09 abr. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2022/04/campeao-na-grande-rio-exu-sem-estereotipos-influencia-artistas-pensadores-jogadores-de-futebol-1-25491396.ghtml>.

OLIVEIRA, Rachel Cecília de. Aporias da pluralidade: como (...) sobre o que ainda não existe. *In*: DAMIÃO, Carla Milani; BRANDÃO, Caius (Orgs.). **Estéticas indígenas**. Goiânia: Gráfica UFG, p. 72-85, 2019.

OLIVEIRA, Jelson Roberto. A Profilaxia do Silêncio: Nietzsche e a Virtude da Vita Contemplativa. **Revista ethic@**. Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 133 -155, Jun. 2011. DOI: <https://doi.org/10.5007/1677-2954.2011v10n1p133>

OPIPARI, Carmen. **O candomblé: imagens em movimento**. São Paulo: Edusp, 2009.

OYĔWÙMÍ, Oyèrónké. **La invención de las mujeres: una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género**. Traducción de Alejandro Montelongo González. Presentación de Yurderkis Espinosa Miñoso. Bogotá, Colômbia: Editorial en la Frontera, 2017.

PALLOTTA, Julien Bertrand Joseph. A trajetória teórico-política de Jacques Rancière. **Aisthe**, v. 8, n. 12, p. 52-68, 2014.

PARSONS, Sarah Watson. Interpreting Projections, Projecting Interpretations: A Reconsideration of the "Phallus" in Esu Iconography. **African Arts**, Vol. 32, No. 2 (Summer, 1999).

PASTINHA. **Capoeira Angola**. Salvador, Bahia: Escola Gráfica N.S. de Lorêto, 1964.

PATEL, Sujata. Anti-Colonial Thought and Global Social Theory. **Frontiers in Sociology**, Lausana, v. 8, 2023.

PATTO, Maria Helena Souza. Para uma crítica da razão psicométrica. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 47-62, 1997.

PEREIRA, Elizabeth. Ilê Axé Oduduwa: o processo de re-africanização do candomblé no Brasil. Um estudo dos elementos formais e estéticos. *In: 7º Congresso Ibérico de Estudos Africanos*, 9, Lisboa, 2010 – 50 anos das independências africanas: desafios para a modernidade: actas [Em linha]. Lisboa: CEA, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10071/2411>

PEREIRA, Marcos Villela. Contribuições para entender a experiência estética. **Revista Lusófona de Educação**. Lisboa: CeIED, n. 18, p. 111-123, dez. 2011.

PESAVENTO, Sandra J.. O mundo da Imagem: território da história cultural. *In: PESAVENTO, Sandra J., SANTOS, Nádia M. Weber, ROSSINI, Miriam de S. (Orgs.). Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural*. Porto Alegre: Asterisco, p. 99-122, 2008.

PIZA, Edith. Porta de vidro: entrada para a branquitude. *In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (orgs.). Psicologia Social do Racismo: Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, p. 59-90, 2014.

PRADO, Marco Aurélio Máximo. A política como método ou fim da máquina explicativa do mundo. *In: RANCIÈRE, Jacques. O método da cena*. Trad. Ângela Cristina Salgueiro Marques. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021.

PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Revista USP**, n. 50. São Paulo, 2001a.

PRANDI, Reginaldo. **A mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.

PRAXEDES, Walter. Eurocentrismo e racismo nos clássicos da filosofia e das ciências sociais. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 83, 2008. Disponível em: [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos\\_teses/FILOSOFIA/Artigos/Walter\\_Praxedes.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/FILOSOFIA/Artigos/Walter_Praxedes.pdf)

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. **Dispositivo, Ann Arbor**, v. 24, n. 51, p. 137-148, 1999.

RAMOS, Pedro Hussak van Velthen. Modernidade e regime estético das artes. **Aisthe**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 12, 2014.

RAMOS, Silvana de S. **Corpo e mente**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RAMOSE, Magobe. Sobre a legitimidade e o estudo da Filosofia Africana. **Ensaio Filosóficos**, Rio de Janeiro, v. IV, out. 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A Noite dos Proletários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo/ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A revolução estética e seus resultados**. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. Does democracy mean something? *In*: RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus: On Politics and Aesthetics**. Ed. e trad. Steven Corcoran. London: Continuum, p. 45-61, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. Pensar entre las disciplinas. Una estética del conocimiento. *In*: Asociación Cultural Brumaria (Eds.), **El arte no es la política / La política no es el arte** (p. 175-187). Madrid: Brumaria, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. Da Política à Estética?. **ALCEU**, v. 20, n. 38, p. 05-16, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **Les bords de la fiction**. Paris: Éditions du Seuil, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O Desentendimento: Política e Filosofia**, Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo, Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. **O dissenso**: estética e política. Tradução de Vladimir Safatle. São Paulo: Boitempo, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lilian Aligieri e Marcelo Träsel. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lílian do Valle. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Trad. Lílian do Valle. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013

RANCIÈRE, Jacques. **O método da cena**. Trad. Ângela Cristina Salgueiro Marques. Belo Horizonte: Quixote Do, 2021a.

RANCIÈRE, Jacques. **O trabalho das imagens**. Tradução de Ângela Cristina Salgueiro Marques. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021b.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? *In*: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. São Paulo: Editora Autêntica, p. 191-204, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **Política da estética**. Tradução de Ricardo Corrêa. Lisboa: KKYM, 2010b.

RANCIÈRE, Jacques. **Tempos modernos**: arte, tempo, política. Tradução de Pedro Taam. São Paulo: n-1, 2021c.

RANIERE, Édio; HACK, Lilian; NEVES, Rosane. “Somos nada mais que imagens” – **Entrevista com Anne Sauvagnargues**. Revista Polis e Psique, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 6-29, jan./abr. 2020. Disponível em: [https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2238-152X202000010002](https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-152X202000010002). DOI: 10.22456/2238-152X.97503.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

RODRIGUES JUNIOR, Luiz Rufino. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas**. 2017. 231f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [https://www.bdtd.uerj.br:8443/bitstream/1/10434/1/Tese\\_Luiz%20R%20Rodrigues%20Junior.pdf](https://www.bdtd.uerj.br:8443/bitstream/1/10434/1/Tese_Luiz%20R%20Rodrigues%20Junior.pdf).

ROSE, Gillian. **Visual methodologies**. Califórnia: SAGE, 2012.

ROSENFELD, Kathrin H. **Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que falam: leitura da arte na escola**. Porto Alegre: Mediação, 2003.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. Edição Kindle, recurso eletrônico.

RUFINO, Luiz. **Ponta-cabeça: educação, jogo de corpo e outras mandingas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2021.

RUFINO, Luiz. Cachaça e fumo na boca da mata. *In*: BISPO DOS SANTOS, Antônio *et al.* **Quatro Cantos**, v 1. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

RUFINO, Luiz; VARGAS, Antonio Cesar de (Mestre Toni). Mato rasteiro: notas sobre a filosofia ancestral do jogo de corpo. **Revista AÚ – Capoeira**, v. 6, n. 6, p. 170-179, 2024.

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, v. 40, n. 1, p. 54-80, 2016.

RUFINO, Luiz; SILVA, Bruno Antonio da. No xirê, Exu canta primeiro: modos de filosofar com o tempo e o corpo no candomblé. **Revista Interfaces**, v. 34, n. 1, p. 298–315, jan–jun. 2024.

RUFINO, Luiz; PEÇANHA, Cinézio; OLIVEIRA, Eduardo. Pensamento diaspórico e o “ser” em ginga: deslocamentos para uma filosofia da capoeira. **Capoeira – Revista de Humanidades e Letras**, v. 4, n. 2, 2018

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo. Melhoramentos. 2012.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos. Recife: Cepe, 2019. p. 9-35.

SANTOS, Antonio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Teresina: Editora COMEPI, 2007.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte: pàde, àsèsè e o culto égun na Bahia**. 14 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

SANTOS, Lau. A filosofia do malandro: estéticas de um corpo encantado pela desobediência. **Revista da ABPN**, v. 12, n. 31, 2020.

SANTOS, Luís Carlos Ferreira dos. Breves comentários sobre o pensamento de Jean-Godefroy Bidima. **Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens**, v.6, n. 2, 2021.

SANTOS, Rodrigo de Almeida dos. **Baraperspectivismo contra logocentrismo ou o trágico no prelúdio de uma filosofia da diáspora africana**. 2014. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: [https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/baraperspectivismo\\_contra\\_logocentrismo\\_-\\_rodrigo\\_de\\_almeida\\_dos\\_santos.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/baraperspectivismo_contra_logocentrismo_-_rodrigo_de_almeida_dos_santos.pdf).

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SERRA, Alice. “O traço da origem e o traço do traço: Benjamin e a arqueologia da Spur”. In: **Cadernos Benjaminianos**, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez. 2011.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM, 2004.

SILVA, Marlise Vinagre. “Liberdade, democracia e intolerância religiosa”. In: SANTOS, Ivanir dos et al.. **Intolerância Religiosa X Democracia**. Rio de Janeiro: CEAP, p. 125-143, 2009.

SILVA, Nuno. A experiência estética na arte e na política segundo Jacques Rancière. **Biblios**. N. s. XI, p. 403-423, 2013.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exu: um deus afro-atlântico no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

SILVEIRA, Renato da. Sobre a fundação do terreiro do Alaketu. **Afro-Ásia**, Salvador, nº 29-30, p. 345-380, 2003.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas** (Portuguese Edition). Kindle Edition.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas**. Kindle Edition. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SOARES, Emanuel L. R.; NASCIMENTO Wanderson F. do. Exu, corpo e sexualidade. **Revista ABPN**, v. 12, n. 31, p. 11-26, 2020.

SOARES, Oscar Macedo. **Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil comentado**, 1910.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988.

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

SODRÉ, Muniz; LIMA, Luís Filipe de. **Um Vento Sagrado**: história de vida de um adivinho da tradição nagô-kêtu brasileira. 3ª. edição. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 1996.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Lisboa: Quetzal Editores, 2022.

SONTAG, Susan. Notas sobre o *camp*. In: SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 346-367. [1964].

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri. Three Women's Texts and a Critique of Imperialism. In: **"Race", Writing and Difference**. Henry Louis Gates, Jr. Chicago, London: University of Chicago Press, 1985.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

THIONG'O, Ngugi Wa. **Descolonizar la mente**. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2010 [e-book].

TIBURI, Márcia. Ridículo político: análise de uma mutação estético-política. **Cadernos de Campo**, Araraquara, n. 28, p. 97-129, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.47284/2359-2419.2020.28.97129>.

TRINDADE, Liana Sálvia. Exu: símbolo e função. **África**, [S. l.], n. 4, p. 131-133, 1981. DOI: 10.11606/issn.2526-303X.v0i4p131-133. Disponível em: <https://revistas.usp.br/africa/article/view/90858>.

TYLOR, Edward. **Cultura primitiva**. Vol. 2. Madrid: Ayuso, 1978.

VASCONCELLOS, Jorge. A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia. **Educação & Sociedade**, v. 26, p. 1217-1227, 2005.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**: deuses iorubás na África e no novo mundo. São Paulo: Corrupio, 1981.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo**: tecnociência, artes e moda. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Editora Ubu; N-1 Edições, 2015.

VOGEL, Daisi. O acontecimento jornalístico e as condições da experiência. In: VOGEL, D.; MEDITSCH, E.; SILVA, G. (orgs) **Jornalismo e acontecimento**: tramas conceituais (V. 4) Florianópolis: Insular, p.65-83, 2013.

VOIGT, André F. O conceito de “cena” na obra de Jacques Rancière: a prática do “método da igualdade”. **Kriterion**: Revista de Filosofia, v. 60, p. 23-41, 2019.

ZEIMBEKIS, John. **Qu'est-ce qu'un jugement esthétique ?** Paris: J. Vrin, 2006.

ZUBIRI, Xavier. **Inteligência e logos**. São Paulo: É Realizações, 2011a.

ZUBIRI, Xavier. **Inteligência e razão**. São Paulo: É Realizações, 2011b.

ZUBIRI, Xavier. **Inteligência e realidade**. São Paulo: É Realizações, 2011c.

WALSH, Catherine (Ed.). **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal, 2009.

WARBURG, Aby. **Die Erneuerung der heidnischen Antike**. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Berlin: Akademie Verlag, 1988.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. **La rinascita del paganismo antico**. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1996.

WILÂLIS, Roy. **Mitologias**. São Paulo: Editora Abril, 2010.