

ESTÉTICA E REPRESENTAÇÃO DA BIXA PRETA NO VIDEOCLÍPE XEGAY, DE AGLEI

AESTHETICS AND REPRESENTATION OF THE BLACK BIXA IN THE XEGAY MUSIC VIDEO, BY AGLEI

Valéria Amim¹

Vinícius Teófilo da Silva Santos²

RESUMO

As produções culturais do ocidente estão dialogando cada vez mais intensamente com os debates emergentes em suas formações sociais. No Brasil, as transformações políticas da década de 2010 parecem ter atenuado as aproximações entre arte e política, assim como as mudanças tecnológicas possibilitaram diferentes plataformas para o escoamento da produção de artistas ativistas independentes. Diante disso, traçou-se como objetivo analisar o videoclipe Xegay (2021), o qual aborda questões acerca das dissidências de gênero, sexualidade, raça e território, numa espécie de manifesto audiovisual da multiartista Aglei. A análise aponta o modo como a representação e estetização da obra são constituintes de uma transformação nos modos de ver a negritude bixa, compreendendo tal movimentação como uma ação transgressora, a qual acionará a filosofia da espiritualidade afrobrasileira e o empoderamento do corpo bixa como resposta aos discursos racistas e homofóbicos.

PALAVRAS-CHAVE

videoclipe; representação; estética.

ABSTRACT

Western cultural productions has been dialoguing intensely with the emerging debates inside their social formations. In Brazil, the political transformations of the 2010s seems to have attenuated the approximations between art and politics, as well as technological changes made possible different platforms for the release of the production

1 Pós-Doutora pela Universidade Beira Interior. Doutora em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e professora plena no curso de Comunicação Social - Rádio, TV e Internet, na Universidade Estadual de Santa Cruz. E-mail: vamim@uesc.br

2 Mestre no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Santa Cruz. Graduado em Comunicação Social - Rádio e TV. E-mail: viniteofilo@hotmail.com

of independent activist artists. Therefore, we aim to analyze the *Xegay* (2021) music video, which addresses issues about the dissidence of gender, sexuality, race and territory, in a kind of audiovisual manifesto by the multi-artist Aglei. The analysis points out how the representation and aestheticization of the work are constituents of a transformation in the ways of seeing blackness, understanding such movement as a transgressive action, which will be based in the philosophy of Afro-Brazilian spirituality and the empowerment of the bixa body as a response to racist and homophobic discourses.

KEYWORDS

music vídeo; representation; aesthetics.

INTRODUÇÃO

As produções culturais do ocidente estão dialogando cada vez mais intensamente com os debates emergentes e/ou recorrentes no seio de suas formações sociais. Por sua vez, os diversos campos da arte, como a música, o cinema, a literatura, o teatro, a pintura e a dança, sempre foram utilizados como espaços para possíveis abordagens reflexivas acerca de problemáticas referentes à vida humana. Não por acaso, artistas e suas obras são diversas vezes utilizados como ponto de partida para incontáveis análises, com diferentes recortes, nas diferentes áreas do conhecimento. Isso nos faz considerar que algo de potente transita entre as dinâmicas sociais da vida e as criações artísticas.

Entretanto, apesar dessa característica inerente dotada de potência, as tensões políticas e culturais da última década parecem ter atenuado a aproximação entre arte e política, bem como multiplicado a quantidade de obras marcadas por tal proximidade. Nesse contexto, a arte renuncia sua assimilação como extensão unicamente expressiva dos indivíduos (um ideal romantizado, produzido por sistemas elitistas de arte) e passa a ser utilizada mais intensamente como ferramenta de contestação, protesto e reivindicação. Tal fenômeno é explorado academicamente a partir do conceito constituído em torno do termo *ativismo*, o qual se desdobrará em estudos que abordam diferentes materialidades artísticas e suas implicações para com pessoas artistas e seus respectivos engajamentos políticos.

No Brasil, a popularização dos encontros artístico-políticos ganha uma diferente mobilização a partir da grande crise instaurada no país (marcada pelas Jornadas de Junho do ano de 2013), que desde então não cessa de produzir retrocessos no que diz respeito à garantia dos direitos básicos da população. O mal-estar brasileiro causado pelo

alargamento das desigualdades sociais, intensificado desde o golpe de 2016 (o processo de *impeachment* da então presidente Dilma Rousseff), é o contexto no qual grupos marginalizados articulam movimentações a fim de tensionar a ordem neoliberal aqui instaurada. E se, num período anterior, os movimentos sociais organizados eram regidos pela noção de unidade da(s) luta(s), mobilizando um grande número de pessoas para intervenções que utilizavam as ruas como espaço crucial para forjar batalhas por direitos, atualmente pode-se perceber que tal configuração passa a ceder espaço para ações micropolíticas.

As transformações econômicas, tecnológicas e políticas nos territórios brasileiros criaram possibilidades dentre as quais os modos de vida e de produção artístico-culturais sofreram modificações centrais de funcionamento, influenciadas diretamente pela popularização da *internet*, das mídias sociais e das diferentes plataformas de *streaming*. Se as manifestações de rua começam a ser articuladas via Facebook e Twitter, o YouTube surge como um espaço cibernético no qual manifestações artístico-políticas em vídeo são divulgadas e se tornam parte de redes estético-discursivas nas quais a arte e a luta pela vida estão em frequente sintonia. Artistas da música encontram, nesse contexto, o espaço fértil para desenvolver e veicular suas criações, utilizando o gênero audiovisual videoclípe como uma das ramificações nas quais suas canções adquirem outras camadas narrativas, discursivas, estéticas, bem como representativas.

Partindo desse recorte, adentra-se ao campo das produções audiovisuais, a fim de lançar um olhar acerca das artes do vídeo utilizadas como ferramenta de luta por indivíduos historicamente estigmatizados pelos marcadores sociais da diferença em vigor no território brasileiro. Será feita uma análise sobre o videoclípe *Xegay* (2021)³, que se apresenta como uma obra viável para tal observação, uma vez que demarca dissidências de gênero, sexualidade, raça e território, numa espécie de manifesto audiovisual da multiartista Aglei.

Aglei é um corpo racializado, dissidente do sistema sexo-gênero e advindo do sertão baiano. Na cidade de Salvador, integrou a *gayband* Diva Box, na qual já cantava sobre questões referentes à homossexualidade. *Xegay* (2021) inaugura sua carreira solo e empreende um discurso de empoderamento em torno do seu corpo, por meio de uma performance que se constrói musical e visualmente. Nesse sentido, sua narrativa musical e

3 Disponível em: <https://youtu.be/cmnMLwHxpGA>. Acesso em: 27 out. 2021.

audiovisual traça conexões com as vivências da artista por meio de discursos, estéticas e representações que remetem a determinadas vivências sociais, transformando precariedade em potência.

A análise a ser desenvolvida se constitui simultaneamente entre dois polos, os quais englobam a letra da música e as visualidades adotadas no videoclipe, compreendendo ambos como formadores de um discurso audiovisual unívoco. Para tanto, foram utilizadas noções de Jeder Janotti Jr e João André Alcantara (2018, p. 13), em que os videoclipes pressupõem associações não hierarquizadas “entre imagens e música, ou melhor, com posições de destaque em movimento, de picos de importância relativos e variáveis entre os elementos sonoros e imagéticos”. Sendo assim, o analisar da obra estará sempre em concordância com tais variantes.

A abordagem analítica aqui utilizada é forjada pelo pensamento crítico de bell hooks (2019), o qual propõe uma descolonização do olhar acerca da negritude de modo que se exerçam percepções antirracistas no seio das produções midiáticas. Tal perspectiva permite aguçar a criticidade diante do material em análise, compreendendo o histórico dos regimes de representação acerca dos indivíduos não-brancos como constituinte de imagens e imaginários colonizadores. A noção de interseccionalidade, por sua vez, norteia o olhar para a compreensão dos atravessamentos que perpassam o corpo da multiartista para além da perspectiva racial, como as de gênero, sexualidade e território.

BIXA PRETA: UMA MASCULINIDADE SUBALTERNA

Para adentrar a obra deste indivíduo preto-bixa-artista chamada Aglei, tomou-se como ponto de partida a percepção do lugar que seu corpo ocupa na formação social brasileira. A existência histórica do homossexual negro no Brasil aponta certos deslocamentos diante dos modelos hegemônicos de sexualidade, gênero e raça, rompendo, em diferentes níveis, com a padronização dos modos de vida sustentados pelo pensamento colonial europeu. Nessa mesma direção, ao se distanciar da hegemonia, tal indivíduo se torna um possível alvo de uma série de violências. Isso significa considerar que, ao se deslocarem das categorias da heterossexualidade e da branquitude, os homens negros homossexuais ocupam um espaço de hombridade inferior, subalterna, minimizada ao âmbito das bixas pretas.

Para que se constitua uma masculinidade subalternizada, é preciso que haja outra opo- sitora e dominante, a qual se materializa no conjunto dos homens brancos, heterosse- xuais (bem como cisgêneros) e ricos. Tal masculinidade é constituída hegemônica por meio do poder que exerce sobre aqueles que desviam das normas que ela estabelece. Sendo assim, nessa dinâmica, a posição reservada para as diferenças é estabelecida por meio da desigualdade, a partir de exclusões violentas de bases coloniais que moldam o tecido social brasileiro. Um molde que não deve ser considerado a partir de uma con- cepção essencialista, opo- sitora e binária, pois as formações sociais são compostas de práticas, interações, concordâncias e alternâncias, conforme aponta Osmundo Pinho (2004, p. 65, grifo do autor):

[...] quando se fala de hegemonia e subalternidade, fala-se de processos dinâmicos de cons- trução e reconstrução de hegemonias ou de consensos parciais sobre o sentido das relações sociais, seus significados e práticas instituintes. Ou seja, *hegemônicos e subalternos* não estão definidos essencialmente, mas sim como sujeitos políticos engajados em jogos de po- der e dominação que ocorrem em contextos sociais estruturados, porém abertos à inovação.

Por isso, considera-se que as masculinidades subalternas não estão isentas de (re)pro- duzirem violências entre si. É o caso do grupo dos homens negros heterossexuais, dissi- dentes raciais que, nos jogos de poder do cotidiano, se apropriam de práticas violentas da hombridade branca para reivindicar espaços que não são o da subalternidade. Por vezes, a masculinidade do homem negro hétero é inscrita por meio do rechaço às di- ferenças sexuais e de gênero, bem como pela manutenção do imaginário subjetivado acerca da hiperssexualização e animalização direcionada aos seus corpos.

Diante disso, notamos que desvelar a posição social ocupada pelas bichas pretas apon- ta uma encruzilhada interseccional que diz respeito a um ponto cego no mapa das construções identitárias. Aparentemente, não há espaço de reconhecimento digno para indivíduos que traem a masculinidade hegemônica em nossa sociedade, tanto no sen- tido racial quanto no que se refere ao gênero e à sexualidade. E, ao passo em que as bixas são apagadas dos mapas identitários hegemônicos, as produções de imaginários ao seu respeito são constantemente atualizadas na direção de demarcar uma posição subalterna.

Ao se debruçar sobre o trajeto histórico e social percorrido por tais corpos, Megg Rayara Gomes de Oliveira (2017a) aponta que o lugar ocupado por eles não se estabelece como margem, tampouco como centro. Isso porque, colocados em sobreposição, os

imaginários acerca da negritude e da homossexualidade masculina parecem não concordar entre si. Segundo a autora, tendo em vista o racismo no qual se expressa a hipersexualização do homem negro, “o que se espera do homossexual negro é que adote atitudes viris, que não desmunheque, que seja homem nos moldes tradicionais impostos por nossa sociedade” (OLIVEIRA, 2017^a, p. 4).

O status quo do *gay* branco, adquirido pelos movimentos *gays* e sua posterior apropriação por parte da agenda neoliberal do capitalismo mundial, concede certo nível de liberdade para que pessoas contempladas por esse marcador social performe a feminilidade. O *gay* branco tem adquirido passibilidade no interior dos debates identitários, o que constata o sucesso da comodificação da categoria homossexual. Entretanto, essa condição da homossexualidade não contempla a negritude, uma vez que a memória colonial resgata práticas sociais que desumanizam os homens negros.

O estereótipo da negritude animalesca criada a partir do período escravocrata se desenvolve num imaginário viril, violento e falocêntrico acerca do homem negro, o posicionando num polo opositor ao da feminilidade. Esse imaginário racista é transferido aos corpos negros homossexuais, limitando as possibilidades de expressão da sua sexualidade, bem como do seu gênero. Assim, compreende-se que conforme mais próxima do que se considera feminino, mais deslocada está a bixa preta. A recusa do caminho que almeja a masculinidade hegemônica é articuladora do seu não-lugar numa sociedade marcada pelo pensamento racista, binário e patriarcal.

Para Lucas Veiga, o racismo se constitui como um vetor que age sobre as subjetividades negras de modo catalisador, pois “é a partir dele que toda uma configuração existencial é construída” (VEIGA, 2019, p. 80). Nesse sentido, segundo o autor, as bixas pretas experimentariam um processo de diáspora dupla em suas vivências no Brasil, na qual a primeira se refere à memória de corpos que foram roubados de seu espaço-casa, sendo obrigados a sobreviver nas condições de escravizados. A segunda, por sua vez, diz respeito às violências (re)produzidas no interior das relações da negritude, nas quais as pessoas heterossexuais expressam preconceitos para com as diferenças de sexualidade e/ou gênero.

Assim, um impasse é colocado às bixas pretas: negar a própria sexualidade e aderir à masculinidade heteronormativa para se proteger e preservar o amor de seus pares ou afirmar a própria sexualidade e ficar desprotegido, correndo o risco de não ser aceito em seu próprio espaço familiar de pertencimento (VEIGA, 2019, p. 83).

Esse impasse destacado pelo autor se encontra com o pensamento de Oliveira, quando esta afirma que o “trajeto de uma bicha não é feito em linha reta, e tão pouco por terrenos planos: é um zigue-zague constante por terrenos acidentados” (OLIVEIRA, 2017a, p. 4). Ao contrário dos indivíduos contemplados pela categoria homossexual estabelecida numa perspectiva branca e higienizada que negocia com a hegemonia, os *gays* negros brasileiros vivenciam as feridas coloniais em diferentes direções. Assim, enfrentar o racismo e a homofobia faz com que as bixas pretas experimentem “uma existência que não trata da margem apenas, mas de um risco que se atravessa. É uma transversal que perpassa o jogo centro e periferia, rasgando-o” (OLIVEIRA, 2017a, p. 5).

A exclusão da bixa preta nos espaços constituídos majoritariamente pela negritude nos revela o quão fortemente o binarismo de gênero atua enquanto um sistema de organização dos corpos, no qual o sexo supostamente determinaria, por ordem biológica e natural, os modos de vida a serem exercidos pelos indivíduos. Sendo assim, compreende-se que a estigmatização das bixas pretas ocorre por desvios de normas sociais que dizem respeito a performatividades de gênero específicas e práticas sexuais subversivas atravessadas diretamente pelos estigmas do racismo, numa dinâmica na qual é impossível definir em que ordem ocorrem tais opressões.

VIDEOCLÍPE, ESTÉTICA E REPRESENTAÇÃO: TRADUZINDO A POTÊNCIA DA BIXA PRETA

Ao criar uma obra, a qual aborda questões que atravessam suas vivências enquanto bixa preta, Aglei está engajado na manipulação de potências sensíveis da vida que estão em circulação no videoclipe. Nesse sentido, a maneira como *Xegay* (2021) se apresenta, suas configurações visuais e sonoras demarcam um modo particular de produzir estéticas e representações, pois partem de uma espécie de conversão e projeção de pensamentos da artista acerca de sua existência no mundo. Sendo assim, as interações entre arte, vida e política se tornam indissociáveis, o que nos permite realizar associações entre aquilo que se vê e se ouve no vídeo e aquilo que vive a artista.

Para Castiel Vitorino Brasileiro (2020), a estetização é um movimento de tradução da vida que não é realizado sem interferências do mundo social. Ao contrário, ela é da ordem de criações infestadas “de signos e significados, que organizam não apenas esses territórios geográficos, como também cognitivo-emocionais” (BRASILEIRO, 2020, p. 234). Portanto, seria impossível pensar numa estética desassociada da vida, bem como

numa arte reclusa das problemáticas mundanas, ainda que existam obras que não estejam envolvidas diretamente com abordagens ativistas. O mesmo ocorre quando se trata do âmbito representativo.

Em *Olhares Negros: raça e representação*, bell hooks (2019) observa como as representações são diretamente afetadas pelo social e suas dinâmicas de poder. Enquanto mecanismo de criação ancorado no poder da verossimilhança e da sua suposta capacidade de transcendência, o representar sempre advém carregado de referências interligadas entre o mundo cotidiano e o discurso sustentado pelas produções. Nesse sentido, a autora detecta a reprodução de racismos, misoginia, dentre outras discriminações, em diferentes materialidades artísticas da cultura *pop* estadunidense.

Em *Xegay* (2021), é notória a intencionalidade de Aglei em produzir uma narrativa representativa acerca da bixa preta e sua potência de vida, de modo a causar um giro de perspectiva no que diz respeito ao apagamento identitário dos indivíduos marcados pela dissidência sexual racializada. Nesse caso, uma tradução singular é realizada por meio de uma representação e estetização que traça um contradiscurso, no qual se estabelece um diferente olhar para os marcadores sociais da diferença que agem sob a existência da artista. Realizar tal inversão utilizando o videoclipe como plataforma central é uma ação estratégica que não se resume apenas em construir uma camada visual para a música, mas conta também com uma série de possibilidades situacionais em que esse gênero audiovisual está imerso. Segundo Janotti Júnior e Alcantara (2018 p. 22):

As articulações entre gêneros musicais e videoclipes envolvem agenciamentos mercadológicos (direcionamentos e embalagens), textuais (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais), estéticos (possibilidades de experiências atreladas às expressões audiovisuais da música), técnico-formais (produções, rotulações e endereçamentos de circulação) e sociais (interpelações, recepções, recomendações e apropriações). Não há fronteiras rígidas entre essas articulações e, sim, mediações

Enquanto produção envolvida diretamente com as estruturas do mundo capitalista, o videoclipe obtém atribuições que o configuram como produto de mercado ao mesmo tempo em que conquista cada vez mais o *status* de arte (ODA, 2011). Sendo assim, quando artistas ativistas utilizam deste audiovisual para fazer circular suas criações, eles estão realizando determinadas apropriações e negociando com espaços de veiculação nos quais também circulam ideais que divergem de noções anti-hegemônicas.

O YouTube, plataforma na qual *Xegay* (2021) foi disponibilizado, é um espaço digital onde os sistemas de poder do capitalismo mundial agem diretamente, selecionando, validando e monetizando os materiais por ele escoados. Sendo assim, as condições com as quais a obra de Aglei lida no processo que a insere nessa espacialidade virtual são semelhantes às do mundo cotidiano e, portanto, enfrenta os regimes de (in)visibilidade produzidos pelos sistemas de arte da contemporaneidade. Existem disparidades em diferentes âmbitos, marcadas principalmente pelos parâmetros mercadológicos que constroem dificuldades de acesso para criadores que produzem de maneira independente, com seus próprios recursos e redes de apoio.

Ademais, as questões que se referem ao conteúdo temático abordado pela obra de Aglei também interferem em seus endereçamentos e recepções. A representação e estetização acerca de uma vida homossexual negra a partir de uma visão positivada entra em choque direto com os postulados de uma sociedade historicamente racista e homofóbica. Sendo assim, um manifesto audiovisual pela potência da bixa preta certamente possui um papel significativo na luta pela transformação de imaginários acerca dos grupos de pessoas negras, bem como de dissidentes da sexualidade hegemônica.

É nesse sentido que bell hooks aponta a necessidade de transformação nas representações, construindo novas maneiras de ver a negritude. Forjar imagens alternativas, subverter os estereótipos acerca da negritude, criar estéticas carregadas de sentidos subversivos, e conferir uma tônica positiva acerca da diferença parecem ser os caminhos pelos quais é possível deter a reprodução de violências simbólicas aos corpos marginalizados. Segundo a autora:

Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação (HOOKS, 2019, p. 36).

Desse modo, a transformação dos regimes de representação e estetização racistas só será possível por meio de práticas de criação que busquem transgredir os modelos vigentes que reproduzem o constrangimento da diferença racial. Por sua vez, a necessidade de uma “visão rebelde fora da lei” sugere uma radicalização nesse processo, o

que tem ocorrido nas produções videoclípticas de artistas como Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Baco Exu do Blues, Emicida, Majur, Mc Tha, entre outros criadores brasileiros. Observaremos, então, como essa modificação estética e representativa ocorre no videoclipe de Aglei.

ANALISANDO XEGAY

O lançamento de *Xegay* (2021) se constitui na inauguração da carreira solo de Aglei, sendo, deste modo, um videoclipe que apresenta sua proposta estético-conceitual estabelecida entre musicalidades e visualidades. Em sua totalidade, a obra apresenta quatro atos que compõem um discurso audiovisual e que são demarcadas pela performance da artista, bem como por determinada estrutura musical e visual. Tais atos se encontram entrelaçados pelo uso de uma linguagem videoclíptica, a qual utiliza recursos de manipulação audiovisual a fim de compor uma experiência capaz de gerar estímulos extrassensoriais e (des)associações discursivas entre aquilo que se ouve, que se vê e que se sente.

Os quatro atos do videoclipe foram nomeados como “o levante”, “o ritual”, “o bicho bixa” e “a guerreira”, a fim de segmentar blocos analíticos na tentativa de traçar um caminho que se estabelece entre as partes e o todo. Serão analisados cada um deles, observando-se as articulações entre as letras da música, a composição visual e a performance da artista. A análise, por sua vez, se constituirá a partir da intenção de empreender novos olhares acerca da bixa preta, partindo de um posicionamento crítico e decolonial acerca das representações e estéticas articuladas na obra.

O LEVANTE

O videoclipe é ambientado num cenário escuro, de fundo preto, composto por algumas luzes e um chão de madeira. É nesse espaço que se desenvolve toda a narrativa da obra que, por sua vez, é ancorada na performance de Aglei. A abertura do vídeo se faz por meio de computação gráfica, a partir da qual pode-se observar rabiscos que se transformam na palavra-título, sendo a letra “X” composta pela sobreposição de dois facões entrecruzados (Figura 1). A tipografia utilizada nos remete à estética das xilogravuras nordestinas pelo traço, bem como pelo forte contraste entre o preto e o branco. A inserção dos facões, por sua vez, sugere uma referência à regionalidade do sertão baiano, onde Aglei passou boa parte de sua vida.

Figura 1 – Titulação do vídeo

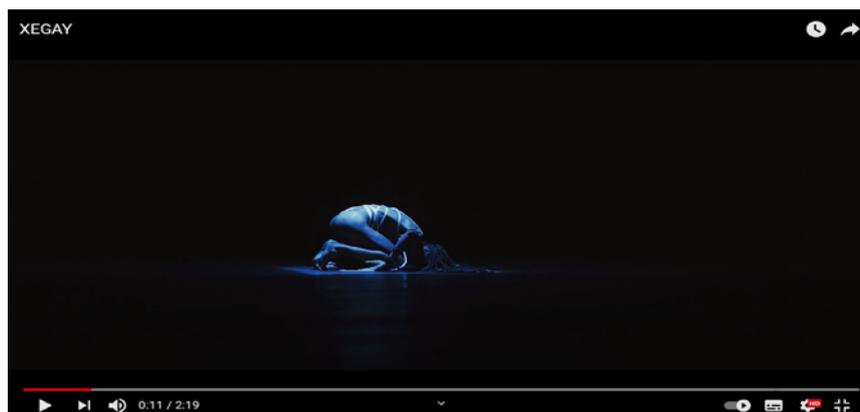


Fonte: Xegay (2021)

Em seguida, a canção se inicia e nota-se a imagem de um corpo negro amarrado com cordas em *bondage*, vestido apenas por uma cueca, curvado ao chão (Figura 2). Esse corpo se move lentamente, pulsa, tenciona músculos e tenta se erguer. Na música, sobreposta a repetidos “Laroyê, larorê, laroyê”, ouvimos a artista verbalizar:

*Por séculos esteve presa
Adormecida e solitária
Mas prometeu ao seu povo se levantar, guerrilhar
Reinventar o tempo, abrir caminhos, portais
Enviar raios, chuva pra lavar a dor e se fazer celebração
(2-6)*

Figura 2 – Aglei imobilizada



Fonte: Xegay (2021)

Nesse ato, o conjunto formado pela performance, os dizeres da música e o figurino remete ao estado de subalternização das bixas pretas. Assimila-se o corpo curvado, amarrado e vulnerável da artista como representação das dores de um povo em dupla diáspora, entrecruzado por opressões, conforme apontado por Veiga (2019). A amarração em

bondage aciona a ideia da sexualidade subversiva ao mesmo tempo em que demonstra certa imobilização. Nesse aspecto, Aglei ressignifica a técnica quando a utiliza em seu corpo, pois aciona a memória da sexualidade desviante que atravessa sua vivência bixa, mas também faz uso da associação negativa que se estabelece na ideia de amarração/prisão, principalmente no que diz respeito ao histórico da escravidão no Brasil.

Entretanto, se por muito tempo “esteve presa, adormecida e solitária”, a artista afirma estar comprometida a “levantar, guerrilhar, reinventar o tempo” pelo seu povo. Compreende-se que Aglei está imbricada na produção de novos possíveis quando recusa a posição de inferioridade acompanhada pela produção de sofrimento. Além disso, o faz a partir da memória ancestral da negritude africana, como pode-se notar quando ela canta que irá “abrir caminhos, portais, enviar raios, chuva pra lavar a dor e fazer celebração”.

Nesses dizeres, são mobilizadas memórias acerca de entidades das religiões afro-brasileiras, aqui expressas como as Pombas Giras, os Exus e a orixá Iansã. Os dois primeiros compreendidos como aqueles que possuem as chaves para abrir os caminhos nas dinâmicas da vida e da comunicação, e a terceira como a rainha dos raios, dos ventos e das tempestades, senhora capaz de gerar movimento, cortando o tempo, fazendo ventar e transformando o espaço. O resgate da ancestralidade africana também se expressa numa cosmovisão que apresenta o caminho para cura, expressa quando Aglei canta “chuva pra lavar a dor e fazer celebração”. Tal perspectiva afrocentrada compreende a busca pelo bem viver, um dos princípios-base almejados pelas religiões afro-brasileiras. Assim, ao invocar uma mudança de estado de espírito no videoclipe, a artista se põe de pé e finaliza o primeiro ato.

O RITUAL

O segundo ato é construído em conjunto com a repetição frenética da saudação “la-royê, laroyê” na música, momento em que a artista utiliza o chamamento de Exu, aquele que deve ser sempre o primeiro a ser homenageado nas ritualísticas afro-brasileiras. Considerado o orixá *trickster* (trapaceiro), é tido também como o orixá fálico, que gosta de confundir as pessoas, aquele que só trabalha por dinheiro. Em sua diáspora, foi sincretizado com o Diabo cristão, bem como o do islão. Sendo assim, Exu é de uma energia controversa, muitas vezes apresentada como entidade ambígua e equilibrada

entre o bom e o mau. Segundo Sàlámi (2011), ele é a mais controversa divindade do panteão iorubá.

Se, no primeiro ato, a reiteração da saudação exusíaca era suprimida por outros dizeres, agora ela é límpida e crucial para a cena que estamos analisando. Nela, Aglei surge adotando outra postura performática enquanto dança, executando uma espécie de ritualística no cenário que agora está ocupado por fumaça e iluminação vermelha. A artista incensa o local, toca um sino, performa segurando um gato preto em seus braços e possui chaves em suas mãos, que também estão distribuídas por partes do seu corpo. Além disso, porta um figurino preto demarcado pelo uso de sapatos de salto alto e de um *body* transparente que, para o senso comum brasileiro, acionam ideais de feminilidade e erotismo (Figura 3).

Figura 3 – Aglei tocando o sino, envolvida em chaves



Fonte: Xegay (2021).

Compreende-se o conjunto deste ato como evocador dos Exus e das Pombas Giras, configurado num ritual audiovisual que utiliza de símbolos associados a essas entidades: o gato, as chaves e a combinação das cores vermelha e preta. Os usos do incensador exalando fumaça e do sino sendo tocado são, por sua vez, elementos visuais que contribuem para a construção da atmosfera espiritual estabelecida. A cena realiza, ao mesmo tempo, um enfrentamento direto aos postulados das tradições religiosas judaico-cristãs, reafirmando a invocação de Exus e Pombas Giras, comumente sincretizados ao Diabo. Todavia, aqui, sua invocação disponibilizará o axé (força) necessário à destruição de possíveis inimigos, “quer sejam eles agentes externos, quer sejam habitantes de nossa interioridade” (SÀLÁMI, 2011, p. 150).

No que concerne a referência a tais entidades, há outro entrecruzamento sobre as questões de gênero e sexualidade imprimidas no corpo-bixa da artista, expressas não apenas pelas vestimentas que tencionam as estéticas de gênero da masculinidade hegemônica, mas também pelo próprio deslocamento do binarismo entre o masculino e o feminino realizado a partir da representação das entidades exusíacas neste ato. Nesse sentido, Exu é o transgressor, capaz de manifestar-se sob milhares de formas, além de ser dotado de potencial para realização de atos maléficis (SÁLÁMI, 2011). Por outro lado, as muitas faces da natureza de Exu podem ser encontradas nos Odus, e em outras formas e narrativas orais lorubás. A de sua competência estrategista, por exemplo, bem como a do seu bom humor e inclinação para o lúdico, sua fidelidade à palavra e à verdade, entre outros aspectos de sua personalidade. Um ditado frequentemente utilizado para se compreender a natureza desse Orixá diz que “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que arremessou hoje”. Significa, portanto, que ele pode reinventar o passado, a partir das transformações que faz acontecer, nos ensinando que as coisas podem ser reinauguradas a qualquer momento.

Exu ocupa um papel relevante no jogo das forças cósmicas, todavia, o pensamento ocidental o interpreta de maneira equivocada, a partir de uma moralidade colonial. Verger, ao narrar uma crônica de viagem de 1789, identifica uma descrição de Exu como sendo o deus Priapo, moldado em terra e com um falo enorme. Por outro lado, a concepção mais comum do Exu feminino (a Pomba Gira), é de que se trata de uma entidade muito parecida com os seres humanos, aspecto recorrente aos orixás de maneira geral. Porém, no caso da Pomba Gira, suas vidas passadas estão atreladas a uma condição socialmente marginalizada: a de serem mulheres livres, que subvertiam a ordem por meio de seus trabalhos, bem como por entre os modos como desenvolviam seus afetos.

E é exatamente essa condição que lhe dá a possibilidade de conhecer e dominar em profundidade um dos domínios sociais de mais difícil trato no cotidiano, que é a vida afetivo-sexual dos indivíduos que escapam aos modos de vida hegemônicos, dentre eles a cisheteronormatividade. É a participação da Pomba Gira e de Exu em territórios tidos como “submundos” que os dotaram de experiências e sabedorias de vida, “e por isso seus conselhos e socorros vêm de alguém que é capaz, antes de mais nada, de compreender os desejos, fantasias, angústias e desesperos alheios” (PRANDI, 1996, p. 15).

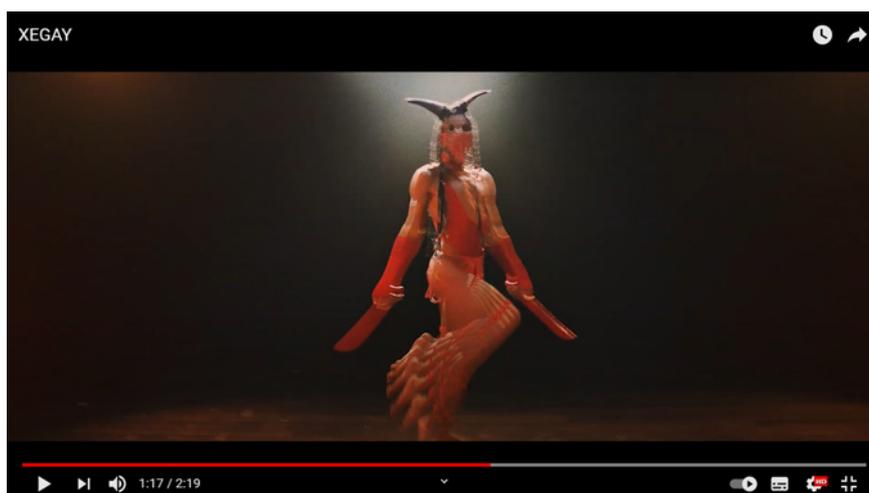
Até aqui, as representações supracitadas não demarcam os gêneros das energias espirituais evocadas na narrativa. Pode-se observar símbolos associados às entidades, mas

eles não são capazes de delimitar a presença da masculinidade de um Exu ou da feminilidade de uma Pomba Gira. Tal observação nos leva novamente ao corpo da artista, pois é a partir da sua corporeidade que se faz a construção de sentidos no videoclipe. Sendo assim, considerando as complexidades que envolvem a bixa preta, é possível desvendar a aglutinação do imaginário masculino e feminino que as entidades representadas e estetizadas inscrevem neste ato.

O BICHO BIXA

O terceiro ato do videoclipe segue o desenvolvimento narrativo a partir de Aglei, que veste um *body* de decote extenso, luvas e esconde seu rosto com um acessório que destaca seus olhos. A artista porta dois facões, um em cada mão, e dois chifres presos à sua cabeça (Figura 4). Com exceção desses últimos elementos, todo o figurino é construído na cor vermelha, o que nos remete ao bloco anterior no que diz respeito à mobilização de sentidos referentes às entidades exusíacas. Por outro lado, é possível que haja uma referência à orixá Iansã neste fragmento, haja vista o conjunto da cor vermelha com os chifres (um dos animais associados a Iansã é o Búfalo, sendo seus chifres um símbolo frequentemente utilizado). Portanto, neste ato, encontra-se um “bicho bixa” evocado no ritual, que declara sua chegada quando canta “Avisa que a bixa chegou e eu não tô pra brincadeira”.

Figura 4 – Aglei com seus chifres e facões



Fonte: Xegay (2021).

É perceptível o acionamento do imaginário acerca do monstruoso e diabólico por meio do uso dos chifres que, neste caso, estão associados tanto ao pensamento colonial acerca de Exu, como ao corpo historicamente demonizado do dissidente de gênero e

sexualidade racializado. Segundo Oliveira (2017b), o espectro dos *gays* afeminados, dos viados e das bixas pretas é assimilado como manifestação do anormal e, portanto, um indivíduo identificado nestas condições é compreendido como o “diabo em forma de gente”.

A prática de uma sexualidade homossexual pelo corpo identificado como homem é carregada de atravessamentos discursivos os quais criaram as concepções de anormalidade que perseguem as bixas. Postulados médicos, jurídicos e religiosos contribuíram para a construção de regimes de poder que afetam diretamente o exercício afetivo-sexual destes indivíduos (SAEZ; CARRASCOSA, 2016). A compreensão das relações entre homens como pecado, criada pelas religiões que se baseiam na Bíblia, por exemplo, é dominante no território brasileiro e contribui com o posicionamento das bixas como modelo de comportamento anticristo, principalmente se tratando daquelas racializadas.

Desse modo, Aglei abraça o papel do animal monstruoso que prepararam para ela a partir de uma ação subversiva, de uma ressignificação que transforma o insulto em potência. No videoclipe, o bicho bixa transita imponente pelo cenário e performa com os facões em mãos, realizando movimentos de *hands performance*, um dos elementos do *vogue femme* (modalidade de dança radicalmente sexo-gênero dissidente, criada por travestis negras estadunidenses, a qual supervaloriza a feminilidade nos corpos).

A inserção de traços dessa dança é significativa na medida em que abarca a carga simbólica que circula na comunidade *ballroom* (uma grande experiência sociocultural e artística mundial de pessoas dissidentes, de onde o *vogue* advém). Para Estevam e Geraldes (2021, p. 11), as performances artísticas da *ballroom* “expõem corpos ditos como não inteligíveis em um lugar central de ovações e aceitabilidade, com consciência de lugar e direitos, por meio de uma manifestação comunicacional subversiva”. Sendo assim, realizar o movimento de *hands performance* segurando facões diz sobre ser uma bixa do sertão, tendo orgulho de quem se é monstruosa em sua potência e pronta para cortar aquilo que lhe violenta.

A GUERREIRA

No ato de finalização, a narrativa é concluída com uma transformação na tônica visual da obra. Aglei aparece envolvido por uma luz azul, vestindo uma calça branca, com correntes e búzios pendurados em seu tronco (Figura 5). Seus olhos são cobertos por uma

espécie de *Adê* (paramenta utilizada como acessório de vestimenta dos orixás) e seus ombros estão pintados em branco, com desenhos afro-brasileiros. A artista segura uma lança que possui penas brancas em suas extremidades, com a qual dança pelo cenário tomado por fumaça, e canta:

*Acho engraçado como 'cês acham que viado é tudo tolo
Boy, já entendi seu jogo, sai da frente
Vai ter pipoco
Se bater, vai levar
(12-15)*

Figura 5 – Aglei como guerreira



Fonte: Xegay (2021).

A transformação que este bloco realiza é coerente com a ideia de entre-lugar, na qual o videoclipe está ancorado. Há um rompimento com a representação e estetização da monstruosidade, criando um segundo polo, o qual está mais aproximado das noções de masculinidade e do arquétipo do guerreiro que luta pelo bem. Os requisitos necessários para ocupar a posição de homem de guerra são aqueles que apontam força, inteligência, perseverança, estratégia, dentre outros. Sendo assim, uma noção de fortaleza é direcionada ao corpo em tela.

O uso do branco, nesta cena, realiza uma alusão ao estado de espírito da paz. Entretanto, a pacificidade aqui delimitada não diz respeito à ausência de conflitos, mas, ao contrário, é conquistada por meio de uma batalha na qual Aglei é vencedora. Ela quebra o código social, desvenda o jogo e demonstra que não há ação violenta contra seu corpo que estará isenta de reação. Nota-se, então, o modo como o videoclipe realiza seu giro perspectivo, que alterna a posição ocupada pela bixa preta, estimulando ideais de

empoderamento, provocando o revidar daqueles que são marginalizados pelo pensamento racista, homofóbico, bem como misógeno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Xegay (2021) é um audiovisual que faz coro ao conjunto de produções artísticas politicamente engajadas da contemporaneidade. Sua disponibilização na internet, como manifesto de lançamento da carreira solo de uma multiartista socialmente marcada como bixa preta, advinda do sertão baiano, permitiu observar como suas condições de vida perpassam a obra. A maneira como Aglei opta por representar e estetizar sua vivência, por sua vez, revela uma ação de transformação de regimes de imagens racistas que criaram imaginários preconceituosos acerca das pessoas negras, suas expressões culturais e seus modos de vida.

Como criação entrelaçada com as questões de seu tempo, foi possível considerar que o videoclipe analisado propõe uma reconfiguração simbólica, na qual a representação e a estetização da bixa preta forma um discurso mobilizado a fim de estabelecer uma alter-nância referente ao lugar social que esse indivíduo é posicionado. Se o homossexual negro é historicamente inferiorizado, Aglei recusa tal posicionamento em sua obra, capturando o que há de negativo no imaginário social ao seu respeito e o utilizando como potência subversiva. Ademais, a produção videoclíptica realiza uma espécie de resgate ancestral, em que a espiritualidade afrobrasileira estará em destaque não apenas como referência visual ao ancestral africano, mas como a filosofia capaz de compreender e traduzir as vivências da artista.

Conforme aponta Castiel Vitorino Brasileiro (2020), os postulados coloniais nomearão a potência exusíaca dos indivíduos dissidentes racializados como contraditória porque não são capazes de compreender Exu. A possibilidade de transmutação realizada por Aglei em sua vivência, assim como em sua obra, será, portanto, um problema para um mundo em que não compreende a diferença e os não-binarismos. Isso significa que seu audiovisual é transgressor na medida em que forja outras formas de representar e estetizar, transformando os modos de pensar e os modos de ver a negritude bixa. Desse modo, *Xegay* (2021) demonstra a possibilidade de uma mídia antirracista, a qual se preocupa não apenas com a transformação das imagens, mas principalmente com o pensamento que percorre por entre elas, estimulando a valorização da diferença e a derrubada de postulados excludentes.

REFERÊNCIAS

- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *In*: ROCHA, Rízzia; DANTAS, Luís Thiago. Entrevista com a artista castiel vitorino, autora da obra “corpo-flor”, imagem de capa do dossiê estética africana. *Artefilosofia*, Ouro Preto, MG, v. 15, n. 28, p. 233-238, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/index.php/raf/article/view/4170/3224/article/view/4170/3224>. Acesso em: 2 jul. 2021.
- ESTEVAM, Aleson Lima Gomes; GERALDES, Elen. Vogue, logo, existo: A comunicação política-corporificada da Ballroom. *Anagrama*, São Paulo, v. 15, n. 1, 2021. Disponível em: www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/186046/173478. Acesso em: 26 ago. 2021.
- HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- JANOTTI JR, Jeder; ALCANTARA, João André. *O videoclipe na era pós-televisiva: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker*. Curitiba: Appris: Livraria Eireli-ME, 2018.
- ODA, Pamela Zacharias Sanches. *Vide o clipe: forças e sensações no caos*. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/251228. Acesso em: 18 ago. 2018.
- OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. Nem o centro, nem a margem: o lugar da bicha preta na história e na sociedade brasileira. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ENLAÇANDO SEXUALIDADES., 5., 2017, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: UNEB, 2017. Disponível em: www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/31495. Acesso em: 20 ago. 2021.
- OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. *O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação*. 2017. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.
- PINHO, Osmundo. Qual é a identidade do homem negro? *Democracia Viva*, [s. l.], n. 22, 2004. Disponível em: www.academia.edu/1420907/Qual_%C3%A9_a_identidade_do_homem_negro. Acesso em: 27 ago. 2021.
- PRANDI, Reginaldo. Pombagira dos Candomblés e as faces inconfessadas do Brasil. *In*: PRANDI, Reginaldo. *Herdeiras do axé*. São Paulo: Hucitec, 1996. cap. 4, p. 139-164. Disponível em: http://anpocs.com/images/stories/RBCS/26/rbcs26_07.pdf. Acesso em: 17 ago. 2020.
- SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sexo. *Pelo cu: políticas anais*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.
- SÀLÀMÌ, Síkírù (king). *Exu e a ordem do universo*. São Paulo: Editora Oduduwa, 2011.
- VEIGA, Lucas. Além de preto é gay: as diásporas da bixa preta. *In*: RESTIER, Henrique; MALUNGO, Rolf. *Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidade*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2019.

XEGAY. Direção: Aglei e Maria Mango. Salvador, 2021. Publicado pelo canal Aglei. Disponível em: <https://youtu.be/cmnMLwHxpGA>. Acesso em: 27 out. 2021.

NOTAS

Prandi (1996, p. 2) chama atenção quanto a origem da Pomba Gira quando estabelece a relação entre os nomes de Exu nos candomblés de tradição banto. Segundo ele, na “língua ritual dos candomblés angola-congo, o nome de Exu é Bongbogirá. Certamente Pombagira (Pomba Gira) é uma corruptela de Bongbogirá, e o nome acabou por restringir-se à qualidade feminina de Exu (Augras, 1989)”.

Artigo recebido em: 28 de agosto de 2021.

Artigo aceito em: 10 de novembro de 2021.