
Que Bloco é Esse, Ilê Aiyê? Uma metáfora do desafio de tornar-se negro no Brasil¹

Deivison Moacir Cezar de CAMPOS²
Universidade Luterana do Brasil, Canoas, RS

RESUMO

O artigo propõe uma leitura insolente do videoclipe *Que bloco é esse? Ilê Aiyê*, lançado em 2012 num projeto da Petrobrás que reuniu músicos reconhecidos para dar mais visibilidade aos blocos afro tradicionais do carnaval baiano (TOURINHO, 2013). O escolhido para o videoclipe do Ilê Aiyê foi o rapper Criolo que conduz os espectadores do Centro Histórico de Salvador até a sede do bloco no Curusu. A partir da leitura insolente, observa-se que enquanto na leitura preferencial Criolo apresenta, em outra camada narrativa o rapper experencia “o mundo negro que viemos mostrar pra você.”, produzindo uma metáfora da caminhada de tornar-se negro. O estudo insere-se numa pesquisa (CAMPOS, 2016) que propõe o uso da noção de *duplo* na constituição de um modelo heurístico para observação, ou reanálise de processos e produtos comunicacionais e midiáticos relacionados às culturas negras.

PALAVRAS-CHAVE: Ilê Aiyê; videoclipe; identidade negra; leitura insolente; experiência.

Os produtos culturais possuem sentidos preferenciais, mas contém outras leituras possíveis. Neste sentido, Hall (2003, p.372) defende que “um texto comporta – tanto quanto os significantes reais podem sustentar – uma leitura diferente”. Esse processo de significação preferencial geralmente aciona construções culturais que mantêm as relações de poder na sociedade e são naturalizados nas relações sociais, como o racismo (GILROY, 2007). Neste sentido, quando os produtos se relacionam-se às culturas negras, sentidos do afro emergem do texto. O videoclipe *Que bloco é esse? Ilê Aiyê*³, por exemplo, produz afetos e sentidos ligados à tradição imemorial e em movimento que constituem o mundo negro.

O audiovisual foi lançado em 2012 num projeto que buscava dar maior retorno institucional a Petrobrás, patrocinadora dos blocos afro tradicionais do carnaval de

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Ciências da Comunicação. Coordenador dos cursos de Comunicação Social e do Neabi da Ulbra. E-mail: deivisondecampos@gmail.com

³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=U-vPiPvnsuc>

Salvador, e mais visibilidade e viabilidade financeira aos blocos. Para isso, produziram encontros entre músicos reconhecidos pelo público jovem e os blocos tradicionais em produtos audiovisuais a fim de promover uma aproximação desses “dois mundos” (TOURINHO, 2013) – o novo e a tradição. O cantor escolhido para apresentar o bloco Ilê Aiyê foi o rapper paulista Criolo.

No audiovisual, dirigido por Ricardo Spencer e com produção musical de Daniel Ganjaman e Duani, o rapper conduz a quem assiste por um trajeto recriado que vai do Plano Inclinado do Pilar, ponto turístico de Salvador, até o Curuzu, bairro pobre junto ao centro da cidade onde fica a Senzala do Ilê Aiyê. Em outra camada narrativa, que está presente e interessa a este artigo, acompanha-se a caminha de um jovem “fio de preto”, que se autodenomina Criolo, mas se declara “brasileiro”, em direção a uma experiência de negritude.

As culturas negras na diáspora são resultado do encontro provocado pela grande travessia. Esse encontro, marcado pela violência, ao mesmo tempo que tornou indissociável as referências africanas, europeias e ameríndias, produziu uma ruptura identitária nos africanos e seus descendentes que foi definida por Dubois (2010) como dupla consciência. Esse permanente tensionamento identitário entre “ser e pertencer” (GILROY, 2001) é inerente a produções culturais negras, ou sobre essas culturas, apontando para uma dualidade – um rastro de africanismo e, ao mesmo tempo, matriz cultural (CASTINIANO, 2010; ANGRAS, 2008; MUKUNA, 2005).

As possibilidades de desvelamento dessa dualidade por vezes presentes, mas na maioria das vezes latente nas obras, tem sido objeto de estudo da pesquisa a qual esse texto se relaciona. Parte-se de um modelo heurístico, denominado no conjunto da pesquisa de leitura insolente, que busca identificar os afetos e sentidos tradicionais do afro em produtos e processos comunicacionais relacionados às culturas negras, ou seja, trata-se de uma proposta de desvelamento de elementos do afro em produções culturais, mantidas sob estratégias, de desvio, ocultamento, ou sincretismo, resultado do encontro e intrínsecas às culturas negras.

Essas estratégias apresentam características diádicas e contém potência antirracista frente a discursos e práticas sociais que estabelecem barreiras físicas, ou simbólicas às populações e culturas negras, pois permanecem presentes, ou latentes em produções culturais e midiáticas sobre, ou provindas dessas culturas. Possibilitam, com

isso, experiências de resistência, denúncia, ironia, ou confronto propriamente dito a essas posturas.

Desta forma, o presente estudo investiga outra leitura possível do videoclipe *Que bloco é esse? Ilê Aiyê* a partir de referências da tradição cultural negra. Propõe-se com isso uma *leitura insolente* do audiovisual.

A leitura insolente é operacionalizada a partir da noção de duplo, que tem sido utilizada criativamente na manutenção das culturas negras, resistindo ao processo de assimilação cultural. A permanência do *duplo* pode ser observada em práticas culturais, como, por exemplo, o sistema de chamado e resposta da tradição oral e musical negra, ou mesmo no uso da língua, com a criação de dialetos étnicos nos diferentes lugares de colonização europeia. A partir da noção de duplo, busca-se apreender, através da abdução (GINZBURG, 1997), o elemento tradicional que emerge da obra, visibilizando àquilo a que Gilroy (2007) denomina de *mesmo mutante*, em que

o mesmo é retido sem precisar ser reificado. Ele é permanentemente reprocessado. Ele é mantido e modificado naquilo que se torna decididamente uma tradição não tradicional, pois não se trata de uma tradição como uma repetição fechada ou simples. Sempre promíscua, a diáspora e a política de comemoração definida por ela nos desafiam a apreender formas mutáveis que podem redefinir a ideia de cultura através de uma reconciliação com o movimento com a variação complexa e dinâmica (p.159).

O texto insere-se, portanto, numa pesquisa mais ampla que investiga produções, processos e experiências comunicacionais e midiáticas, com ênfase no contemporâneo e características antirracistas. Trata-se de uma proposta de pesquisa com potência decolonizadora⁴ por atentar ao que de negritude, ou rastro de africanismo, existe nos produtos, lidos hegemonicamente a partir da branquidade, considerando a proposição fanoniana (2005) de produção de crítica à modernidade racalista, levando em consideração memórias e experiências dos povos discriminados. Ao mesmo tempo, aponta para o atravessamento da esfera pública capitalista pela esfera pública negra (GILROY, 2001), visando superar as barreiras simbólicas de silenciamento do protesto negro.

⁴ A decolonização “implica a criação de uma nova ordem material e simbólica que leva em consideração o espectro completo da história humana, incluindo a suas conquistas e fracassos” (MALDONADO-TORRES, 2010, p.409)

Que bloco é esse?

O projeto *Que bloco é esse?*⁵ foi elaborado pelo publicitário Pedro Tourinho no ano de 2011 para a Gerência de MultiMeios da Petrobras, responsável pelas mídias digitais da empresa. Além de um maior retorno institucional para a empresa, que patrocina desde 2006 os blocos tradicionais⁶ do carnaval de Salvador, visava dar maior visibilidade e, principalmente, viabilidade financeira aos blocos que, via de regra, encontram problemas para realizar seus desfiles que muitas vezes acontece na madrugada (TOURINHO, 2013, online).

O publicitário apresentou uma estratégia de *branded content*, a fim de que as informações sobre a história e a cultura dos blocos circulassem pela internet e também, o audiovisual de lançamento do projeto, na MTV, alcançando a um novo público – nativos digitais. Segundo Covaleski (2010),

A comunicação por conteúdo ou *branded content* – conteúdo publicitário constituído de narratividade e que mimetiza produtos midiáticos de entretenimento – busca relacionar os benefícios da atração entretível às marcas possibilitando ao anunciante integrar sua imagem marcária ao discurso, não eximindo o público receptor de desfrutar do programa no qual está inserida a *branded content* (p.53).

O nome do projeto, *Que Bloco é esse?*, foi inspirado na primeira música de desfile de um bloco afro, o *Ilê Aiyê*, em 1975. A composição de Paulinho Camafeu também sintetiza aquele que era o objetivo do projeto: “apresentar o valor que o negro tem” (TOURINHO, 2013). Todos os produtos contaram, como estratégia de circulação, com a participação de um convidado da cena nacional contemporânea. A proposta foi produzir um conjunto de audiovisuais, principalmente um videoclipe e três registros de encontros. Também foram gravados e disponibilizados vídeos dos desfiles de alguns dos blocos patrocinados.

Os três encontros, gravados e lançados no projeto, foram promovidos durante os ensaios dos blocos. Emecida foi homenageado pelo *Malê de Balê*, o *Muzenza* recebeu Jorge do Peixe e Lucio Maia, do Nação Zumbi, e o *Cortejo Afro*, conhecido pela diversidade em seus ensaios, recebeu Preta Gil para cantar uma música produzida para o

⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=w6yayr0WHA4&t=71s>

⁶ Os blocos patrocinados eram o Ilê Aiyê, Olodum, Muzenza, Malê de Balê, Cortejo Afro, Okambi, Bankoma e Os Negões.

encontro, *Eu sou preta*. O lançamento do projeto, no entanto, se deu com a produção de um videoclipe do bloco *Ilê Aiyê*, cantando a música de sua primeira saída e que emprestou o nome ao projeto.

O diretor contratado para a produção foi Ricardo Spencer que, além de ser de Salvador, foi vencedor de várias edições do *Video Music Brasil (VMB)* e *Multishow* por clipes de rock (TOURINHO, 2013, online). Para apresentar o *Ilê Aiyê*, foi convidado o rapper Criolo.

Precisávamos de um elemento novo. Uma força que trouxesse a música para o nosso tempo, sem, de forma alguma, perder a essência. Alguém que tivesse tanta propriedade para ser aceito nas ruas da Liberdade, como também para apresentar o Ilê a um novo público. E essa força chama-se Criolo. (...) Como o Ilê Aiyê, ele é também uma entidade. Como o Ilê Aiyê, ele também representa o mundo negro, só que de outro lugar (Idem).

Criolo começou a carreira de em 1989, participando de batalhas de rap. Em 2006, lançou seu primeiro álbum de estúdio que foi relançado em 2016. O ano de 2011 foi o da virada na carreira do músico com a gravação do álbum *Nó na Orelha*, produzido por Ganjaman – o mesmo que produziu o encontro com o *Ilê Aiyê*. A repercussão do álbum na imprensa foi imediata depois do lançamento do single *Subirusdoistiozin*. Neste ano, o rapper venceu as categorias *Música do Ano*, *Álbum do Ano* e *Artista Revelação do Vídeo Music Brasil*, da MTV, e o *Prêmio Experimente do Multishow*. A escolha de Criolo para estrelar o videoclipe tem relação direta com esse sucesso e menos com a ligação mais óbvia. Seu nome de trabalho Criolo, foi uma simplificação do nome com o qual foi lançado no rap. “Somos crioulo doido” diz a música da qual saiu o nome e a proposta do projeto *Que bloco é esse?* e também o nome de trabalho do músico.

Para o videoclipe do projeto, Spencer propôs que Criolo não visitasse para conhecer o terreiro do Ilê até o momento da gravação a fim de que as emoções do encontro fossem captadas com mais veracidade. Desta forma, “toda a cena final do clipe foi gravada em sequência, de uma só vez. Um registro sem ensaio” (TOURINHO, 2013). A produção musical foi realizada por Daniel Ganjaman e Duani que colocaram o rapper e os músicos do Ilê no estúdio para registrar o que surgisse do encontro. Criolo compôs uma música introdução a de Camafeu, falando sobre a “sensação de estar ali e seu respeito pelo Ilê”.

O videoclipe inicia no Plano Inclinado do Pilar, que liga a Cidade Baixa ao bairro Santo Antônio Além do Carmo, que fica ao lado do Pelourinho. No videoclipe, o rapper é afetado pelo ritmo do bloco, que provoca pequenos tremores na região, e conduzido por

um trajeto recriado do Centro Histórico de Salvador até o terreiro do Ilê, passando por ruas do bairro da Liberdade até o Curuzu, onde fica a sede do Ilê. O encontro acontece no terreiro de Candomblé que originou o *Ilê Aiyê* e não na Senzala, local de ensaios e festas do bloco. O encontro também é marcado pelo atravessamento musical, com a inserção de alguns versos do rapper nas partes instrumentais da canção original.

O lançamento do clipe ocorreu durante a festa Beleza Negra na sede do Ilê em janeiro de 2012. O tradicional evento marca a escolha da *Deusa do Ébano*, a rainha do *Ilê Aiyê*. O videoclipe teve grande repercussão na internet⁷ e na imprensa. O sentido preferencial aponta para a apresentação do bloco por Criolo ao público jovem. No entanto, em outra camada presente no videoclipe o “mundo negro” é apresentado a Criolo.

Somos Criolo Doido, somos bem legal

A música *Ilê Aiyê (Que bloco é esse?)* de Paulinho Camafeu foi composta em 1975 para a primeira saída do bloco. A letra busca explicar a existência e os objetivos do bloco. O desfile do *Ilê Aiyê* e a sua peculiaridade de ser um bloco de carnaval composto somente por negros repercutiu de maneira negativa na imprensa do período, sendo recebido como afronta ao sistema racial brasileiro. Matéria do jornal A Tarde, de Salvador, teve como manchete do dia 12 de fevereiro de 1975 “Bloco Racista, Nota Destoante” em que se lê

Conduzindo cartazes onde se liam inscrições tais como: "Mundo Negro", "Black Power", "Negro para Você", etc., o Bloco Ilê Aiyê, apelidado de "Bloco do Racismo", proporcionou um feio espetáculo neste carnaval. Além da imprópria exploração do tema e da imitação norte-americana, revelando uma enorme falta de imaginação, uma vez que em nosso país existe uma infinidade de motivos a serem explorados, os integrantes do "Ilê Aiyê" - todos de cor - chegaram até a gozação dos brancos e das demais pessoas que os observavam do palanque oficial. Pela própria proibição existente no país contra o racismo é de esperar que os integrantes do "Ilê" voltem de outra maneira no próximo ano, e usem em outra forma a natural liberação do instinto característica do Carnaval. Não temos felizmente problema racial. Esta é uma das grandes felicidades do povo brasileiro (ILEAIYE apud CAMPOS, 2006)).

⁷ O videoclipe tem quase um milhão e meio de visualizações no canal do Rap Nacional - <http://www.rapnacionaldownload.com>, repercutindo na imprensa, por exemplo, em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/22503-criolo-faz-clipe-para-tornar-ile-mais-pop.shtml>

A música foi gravada por Gilberto Gil em 1977 no disco *Refavela*, regravada pelo grupo O Rappa no disco *Rappa Mundi* de 1996, e por Daniela Mercuri em 2006 no DVD *Balé Mulato*, além de outras 24 gravações. Mesmo com arranjos similares, as diferentes versões tiveram uma importante circulação midiática. Quando o projeto foi elaborado, a “música foi a grande inspiração e referência e, como não poderia deixar de ser, foi também o tema da ação carro chefe de todo o projeto: a produção de um clipe musical do Ilê Aiyê, o primeiro videoclipe já produzido para um bloco afro” (TOURINHO, 2013).

O audiovisual começa com imagens aéreas da Cidade Baixa e do Plano Inclinado do Pilar em Salvador, com uma locução que apresenta de forma mítica a *Baía de Todos os Santos*. A cena seguinte ocorre já dentro do veículo do Plano Inclinado onde descobre-se que a locução é na verdade uma conversa com Criolo que neste momento é colocado na condição de visitante. A fala da personagem apresenta aquilo que Clóvis Moura (1994) define como malandragem, ou seja, uma duplicidade de fala e remete a figura do Griô, o contador de histórias tradicionais de algumas culturas de África.

Bahia de Todos os Santos!/ A segunda maior baía do mundo.//
Dizem./ Tenho certeza que um dia será a primeira.//
Aqui, passou piratas./ Colombos./ Yemanjás... Só celebridades!//
Cavaram um poço artesanal e deu nisso./ mas de onde veio essa água toda eu não sei.// Vou ficar lhe devendo.//

Em meio a fala, o Plano Inclinado começa a vibrar e ouve-se um som de tambores. “É o Ilê, pai! Porrada”, responde o interlocutor ao rapper. A chegada a parte alta do Plano Inclinado coincide com o momento em que começa a música de introdução com os versos “hoje terra vai tremer, vulcão na Baía é o tambor de Ilê Aiyê”. O tremor é experienciado pelo corpo do cantor que, ao descer do Plano, usa a mão para localizar de onde vem o ritmo que o conduzirá à sede do bloco. A importância do corpo fica evidente nas imagens que são em sua maioria mostradas em plano médio e com corpos negros em primeiro plano. São corpos em movimento e que sorriem, apontando para um reconhecimento.

Essa relação com o corpo remete ao universo afro-brasileiro no qual o corpo é considerado “um universo e uma singularidade: é a unidade mínima possível para qualquer aprendizagem. É a unidade máxima para qualquer experiência” (OLIVEIRA, 2004, p.11). Esse reconhecimento que vai se construindo na caminhada leva ao lugar da experiência, o terreiro *Ilê Axé Jitolu*, que começa a ser mostrado na virada da música de introdução quando novamente a letra refere que o “Vulcão da Baía é o tambor de Ilê

Aiyê” que é mixado com o início da música *Ilê Aiyê, Que bloco é esse?* que começa a ser cantada, tocada e dançada pelos integrantes do bloco.

As imagens mostradas do terreiro mantêm os corpos negros em destaque, mas agora são mostrados em pequenos grupos, o comunitarismo das sociabilidades tradicionais afro. O terreiro, além da representação de um espaço sagrado, é sempre a constituição de uma pequena África – lógicas essas levadas para desfile de carnaval pelo bloco e que num primeiro momento produziram não só o estranhamento, mas a revolta por transpor ao espaço público a manifestação político-religiosa e a denúncia do racismo.

Os integrantes do Ilê, comandados por mãe Hildelice e por Vovô do Ilê, chefe espiritual e diretor do bloco, aparecem dispostos em círculo no qual os idosos estão sentados, aguardando a chegada de Criolo. A circularidade é um princípio central nas culturas africanas e afro, pois é tida como uma metáfora da vida e representa o movimento e a renovação - necessários à existência. A roda possibilita por isso que seja transmitida a *força vital* do grupo o que provoca a permanente renovação da comunidade (CAMPOS, 2014).

A música de Camafeu é executada neste momento no videoclipe, acompanhada por dançarinos e a Deusa do Ébano de 2011, Lucimar Cerqueira. O contexto presentifica o *ethos* da roda cultural afro e produz uma relação espaço-temporal complexa ao sobrepor o tempo da tradição ao da experiência (CAMPOS, 2014). A tradição e a memória também são acionadas e mantidas pelo eixo performático batuca-cantar-dançar (LIGIÉRO, 2011). Alternam-se na edição as imagens do terreiro e da caminhada do rapper pelas ruas do bairro Liberdade, conduzido pelo tremor produzido pela bateria do bloco.

O refrão, “Somos Crioulo Doido, somos bem legal, temos cabelo duro, somos black power”, coincide com a chegada do rapper ao Curuzu e ao Ilê. A entrada de Criolo no terreiro em que estão os integrantes do Ilê já performando coincide na letra com a virada da primeira para a segunda parte da música. No intervalo instrumental, o rapper insere os versos “Eu / sou fío / de preto / sou brasileiro”. A edição de imagens neste momento é importante para o que se inicia. Ele é recebido por duas mulheres negras com roupas do Candomblé que lhe cobrem com uma chuva de pétalas. É o início de um ritual liminar⁸ (TURNER, 2013).

⁸ Os processos *liminares* cumprem nas sociedades tradicionais o papel de *anti-estruras*, ou seja, são uma descontinuidade do cotidiano (ver TURNER, 2013).

A leitura preferencial do videoclipe aponta para a apresentação do bloco, no entanto, numa leitura a partir do *duplo*, articulador da leitura insolente, propõe-se que o ritmo, entendido como memória no tempo (HALBWACHS, 2006), transporta Criolo até o território simbólico afro-brasileiro no qual, após um ritual político-religioso, viverá uma inesperada experiência de negritude. Portanto, numa leitura decolonial, não é o rapper que apresenta o Ilê. A emoção ao final do audiovisual demonstra que, seduzido pelo ritmo até a comunidade do Ilê, que o espera, mais do que um “fio de preto”, Criolo descobre-se negro.

É o mundo negro que viemos mostrar para você

A presentificação da música *Ilê Aiyê, Que bloco é esse?*, assim como a caminhada e a chegada ao território simbólico do *Ilê Aiyê*, aponta para a sobreposição do duplo temporal experiência e tradição, produzindo um aqui-agora complexo que oferece elementos de identidade e pertencimento ao rapper Criolo. O tempo da experiência contém vivências e memória, ou seja, a caminhada, a volta para casa, o Ilê, conduzido pelo ritmo. O tempo da tradição é o da ancestralidade e do imemorial, que é acessado pelo ritual e o contato com o sagrado africano, o Aiyê, o mundo físico que existe em duplicidade com o Orum, lugar dos ancestrais. Esse é o contexto em que acontece a leitura possível a partir do universo cultural afro, ou seja, a leitura insolente do videoclipe.

Neste contexto, a narrativa torna-se bem mais complexa do que a proposta de um cantor de rap em ascensão entre os jovens apresentar um bloco tradicional do carnaval de Salvador cuja música trabalhada já pertencia ao universo jovem com a versão de O Rappa. A insolência está exatamente no fato de a leitura a partir da cultura afro subverter e sobrepor a leitura preferencial, impondo-se como uma narrativa presente, construída por aquele que caminha em direção a uma experiência de negritude. Para Gomes (in SANTOS; MENESES, 2010) as formas “de transmissão, construídas por meio da memória, da oralidade, da ancestralidade, da ritualidade, da temporalidade, da corporeidade” (p.510) são determinantes para refletir sobre a produção de conhecimento a partir do universo afro. No registro insolente, sobressaem-se do videoclipe a oralidade, a sedução do ritmo, a busca e o entregar-se ao desconhecido, a comunidade que recebe, o ritual liminar e a pedagogia do pertencimento.

O videoclipe inicia com uma marca de Salvador que é a familiaridade dos soteropolitanos e o interesse em falar sobre a cidade para quem vem de fora desde que se abra oportunidade para o diálogo. A conversa no Plano Inclinado é obra do acaso, pois a personagem desaparece assim que chegam à Cidade Alta. É uma familiaridade em fluxo. Sua forma de contar está ligada a tradição dos Griôs, uma cultura ancestral de conhecedores da memória do seu povo e responsáveis por mantê-las viva. Sua contação é mítica e cheia de impossibilidades, como em mitos africanos. Exemplo disso, é quando diz que a baía, segunda maior do mundo, um dia vai tornar-se a maior. E que esta começou como um poço artesiano. Também a sobreposição de piratas, seres possíveis, Colombos, plural do descobridor, e Yemanjás, Orixá feminino da água, que existe no universo afro, são todos seres reais e ao mesmo tempo míticos. A fala serve para introduzir, ou inserir o videoclipe nesse universo. No entanto, pela leitura preferencial, ou pelo silenciamento e marginalização desses princípios, aparenta ser somente engraçado.

A letra da música, originalmente cantada na saída do Ilê Aiyê, passou por uma domesticação em seu processo de gravação. O refrão original era cantado “somo crioulo doido, somo bem legal, temo cabelo duro, somo *black pau*”⁹, um aportuguesamento corrente na fala e nas músicas dos anos 70 entre os negros. Além disso, segundo Camafeu, uma forma de protesto e de marcar um novo momento das relações étnico-raciais em Salvador. A maioria das versões gravadas, principalmente as mais conhecidas, incluindo a do videoclipe, canta “somos crioulos doidos, somos bem legais, temos cabelo duro, somos *black power*”. A tentativa de dominar a língua, neste caso, esbarra no verso incidental de Criolo que diz “eu so fio de preto” – linguagem de Preto Velho¹⁰, mantendo o uso que os africanos escravizados fizeram da língua e transformou o Português em Português Brasileiro.

A frase é dita no momento em que Criolo desce as escadas de acesso ao Ilê para entrar no desconhecido – no sentido literal, segundo os produtores do videoclipe, e no sentido simbólico de acordo com sua experiência de ser “brasileiro”. A caminhada, no entanto, inicia quando seu corpo é tocado pelo ritmo dos tambores¹¹ ainda no Plano

⁹ Disponível em <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/coautor-de-fricote-e-compositor-de-mundo-negro-paulinho-camafeu-vive-no-ostracismo/> ou <https://www.revistabequadro.com/ensaios-artigos/no-rastro-dos-blocos-afros/>

¹⁰ Entidade de Umbanda, religião brasileira que sincretiza elementos das religiões católicas, afro e indígenas.

¹¹ Os tambres são considerados um instrumento sagrado pelo fato de convocarem os ancestrais, Orixás e familiares, a dançarem com os vivos.

Inclinado. O ritmo aciona a memória do tempo (HALBWACH, 2006) e do corpo, possibilitando que o rapper vivencie uma experiência de negritude. O reconhecimento acontece “na repetição, na redundância, na preponderância do ritmo, na renovação das assonâncias” (GLISSANT, 2005, p.47). A metáfora do chão aponta para esse reconhecimento. A mão no chão é a imagem que dá início à busca pelo Ilê e ao canto do rapper da música de introdução. Segue-se a essa imagem rápidos insertes do chão, rostos e das árvores e folhas sagradas do terreiro. Sobrepõe-se neste momento do videoclipe, o tempo da experiência e o tempo da tradição – relação igualmente marcada na música que mistura o Soul ao Ijexá¹².

O caminho do Plano elevado do Pilar ao Curuzu é recriado no videoclipe. Mais importante que a paisagem, no entanto, são as pessoas que realizam atividades tradicionais, como o trançador – ligado ao cabelo *black power*, o barbeiro – uma profissão dos negros letrados libertos e no pós-abolição, o sapateiro e um grupo de homens mais velhos jogando carteadado. A câmara mostra as pessoas sempre em primeiro plano e elas sorriem para o visitante que passa. O caminho fica em primeiro plano somente quando, em plano fechado, aparecem os objetos que vibram pelo tremor dos tambores: o vaso com espadas de São Jorge, a caixa de luz e o corrimão, nesta ordem. O canto de Criolo dura enquanto ele caminha pelo bairro Santo Antônio Além do Carmo. Introduzido pelo canto e imagens de integrantes do bloco performando *Ilê Aiyê, que bloco é esse?*, o rapper surge já no bairro da Liberdade, ainda seguindo o ritmo e guiado pelo tremor. Entrega-se dessa maneira ao desconhecido, buscando chegar a fonte daquilo que o seduz, o ritmo. Ele é o que não sabe - no vídeo, de onde vem o som, e na produção, o que o espera no Ilê.

A caminhada se dá no tempo complexo da experiência e da tradição, seguindo para um espaço igualmente múltiplo. Um território afro em que a tradição religiosa, sobrepõe-se a tradição recente dos blocos e a experiência do pop a que se propõe o videoclipe. Como prenúncio da chegada a fonte do ritmo dos tambores, é cercado por um grupo de crianças, representação dos erês¹³, que o conduzem escada abaixo que, pela edição, leva ao terreiro. As crianças significam uma nova vida e, portanto, a continuidade das culturas afro. É o primeiro momento em que ele acelera o passo. Torna-se criança com o grupo. A imagem seguinte mostra o rosto de mãe Hildelice, seguido da imagem de

¹² Ritmo dos batuques tradicionais de africanos e seus descendentes, profanos e religiosos, adotado pelos blocos afro-baianos.

¹³ Entidades do Candomblé que servem de passagem entre o estado de incorporação e o de retomada do Orí, consciência. Intermediam portanto o duplo sagrado.

Criolo que volta para a mãe – Hildelice/África - que o espera no Ilê. Ele surge na parte de baixo da escada junto ao terreiro, num contraluz. É a chegada/nascimento do rapper no Mundo Negro, que resiste aos processos de assimilação e negação. Os versos apresentam neste momento do videoclipe seu nome artístico, sua personalidade, sua identidade, sua ancestralidade e uma afirmação: “Somos crioulo doido, somos bem legal / temos cabelo duro, somos black power / Eu so fio de preto, sou brasileiro”.

A comunidade do terreiro *Ilê Axé Jitolu* aguardava a chegada do “fio de preto” para revelar-lhe “o mundo negro que viemos mostrar para você”. Desde o início da caminhada, aparecem imagens das lideranças religiosas do terreiro, vestidas de branco, e de integrantes do bloco, vestidos com as cores tradicionais do Ilê Aiyê – vermelho, amarelo e branco, no mesmo espaço. Vovô do Ilê é a ligação entre o sagrado e o profano. Responsável pelo bloco desde sua criação, veste branco. A banda e os dançarinos performam preparando a chegada de Criolo, reconstituindo o eixo performático afro em que “batucar-dançar-cantar permite que o círculo social quebrado seja religado [*religare*], de forma a fazer a energia fluir novamente entre vivos e mortos” (LIGIÉRO, 2011, p.135), ou seja, ligam o tempo da experiência e o da tradição. Para Sodré (2006, p.215),

o ritmo é de fato uma verdadeira tecnologia de agregação humana. Por meio da dança e de festas, ele reelabora simbolicamente o espaço, na medida em que modifica, ainda que momentaneamente as hierarquias territoriais, estimulando o poder expressivo do corpo até o ponto de produção de imagens próprias de liberação e auto-realização.

Ao pisar no chão terreiro, Criolo é submetido a um ritual com características liminares (TURNER, 1974). Esses retomam dos ritos tradicionais a percepção que coloca “em primeiro plano o reconhecimento do aqui e agora da existência, as relações interpessoais concretas, a experiência simbólica do mundo, o poder afetivo das palavras e ações, a potência de realização das coisas e a alegria frente ao real” (SODRÉ, 2006, p.210). A recepção remete ao Candomblé. Mulheres do terreiro produzem uma chuva de pétalas de rosa, rito utilizado para saudar a chegada, ou a saída de um Orixá durante as festas religiosas.

Agora ele não mais caminha, seus passos são guiados até a presença de Vovô que o veste com uma bata nas cores do Ilê. Em seguida é encaminhado à mãe que o fará renascer em seu duplo (ANGRAS, 2008). A líder religiosa do Ilê o consagra com uma guia, fio de conta, branca para Oxalá. Esse ritual produz uma “reatualização dos saberes do culto simultânea à inscrição do corpo do indivíduo num território, para que se lhe

realmente a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada” (SODRÉ, 2006, p.214).

O indivíduo Criolo apreende então pela experiência que ser “crioulo doido” não se trata apenas de uma missão musical, mas é uma condição e uma qualidade dos que se reconhecem no mundo negro. Na tradição afro, esse aprendizado se dá pela vivência. No videoclipe, é ele quem busca, chega e experiencia. O *ritmo*, cuja matriz é marcada pelo “mesmo mutante” (GILROY, 2007), apresenta-se então como o dinamizador desses processos temporais, da vida e, em última análise, aponta para dimensões de experiência, pois é acionado e aciona o corpo negro.

Desta forma, no videoclipe, não é Criolo que apresenta o Ilê Aiyê e sim o rapper quem descobre pela experiência “o mundo negro que viemos mostrar pra você.” A estratégia de *branded content* torna-se então, numa leitura insolente, uma metáfora do desafio e da caminhada de tornar-se negro no Ocidente, tendo que reaprender nesse trajeto a existência e as características desse mundo negro que é silenciado pelo racismo e pela negação de sua existência. No entanto, quando simbolicamente se alcança, abrem-se as possibilidades de novas formas de pertencimento a uma coletividade que se constroem e mantêm pelo movimento, ritmo e a alegria de estar junto. Por isso, não é suficiente ser “fio de preto” para se pertencer. É preciso tornar-se negro. Esse aprendizado faz Criolo chorar.

REFERÊNCIAS

ANGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose**. A identidade mítica em comunidades nagô. 2 ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.

CAMPOS, Deivison Moacir Cezar. **A insolência como modelo heurístico e como afecto das culturas negras**. XVI Fórum de Pesquisa Científica e Tecnológica. Universidade Luterana do Brasil. Canoas, 2016. Disponível em <http://www.conferencias.ulbra.br/index.php/mcipe/index/search/authors/view?firstName=Deivison&middleName=Moacir%20Cezar%20de&lastName=Campos&affiliation=Universidade%20Luterana%20do%20Brasil&country=BR>. Acesso em 10 jun.2017.

_____. **Do disco à Roda**. A construção do pertencimento afro-brasileiro pela experiência na festa Negra Noite. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Unisinos, São Leopoldo, 2014.

_____. **O Grupo Palmares (1971-1978): um movimento negro de subversão e resistência pela construção de um novo espaço social e simbólico**. 2006. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em História, PUCRS, Porto Alegre, 2006.

CASTINIANO, José P. **Referenciais da Filosofia Africana: em busca da intersubjetivação**. Maputo: Editora Ndjira, 2010.

COVALESKI, Rogério. **O processo de hibridização da Publicidade: entreter e persuadir para interagir e compartilhar**. 2010. 176 f. Tese de doutorado (Departamento de Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo, 2010.

DUBOIS, W.E. Burghardt. **A alma do povo negro: ensaios e esboços**. Scharlottesville, Virgínia: University of virginia Library Center, [1903] 1996.

FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed.UFJF, 2005.

GILROY, Paul. **Entrecampos**. Nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo> Anablumme, 2007.

_____. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34. 2001.

GINSBURG, Carlo. **Chaves do mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes**. In: ECO, Humberto; SABEOK, Thomas A. (Orgs.) *O signo três: Dulpim, Holmes, Pierce*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

GLISSANT, Edouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro. 2006

HALL, Stuart. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003

LIGIÉRO, Zeca. *Batucar-Cantar-Dançar*. In: **Aletria**. v.21. n° 1. jan.-abr. 2011.

GOMES, Nilma Lino. **A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento**. Modernidade, império e colonialidade. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

MOURA, Clóvis. **Dialética racial do Brasil negro**. São Paulo: Editora Anita Ltda, 1994.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**. São Paulo: Global Editora, 1977.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Fortaleza: LCR, 2004.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

TOURINHO, Pedro. 2013. **Que bloco é esse?** Disponível em <http://www.pedrotourinho.me/que-bloco-e-esse-parte-1/> Acesso em 10 jun.2017.

TURNER, Victor. **O processo ritual**. Estrutura e Anti-estrutura. Petrópolis: vozes, 1974/2013.