



O deslocamento ao continente africano: a possibilidade de uma (re)diáspora por meio de novas concepções artísticas de Gilberto Gil, Jorge Ben Jor e Emicida

Bruna Andrade Benjamim de Souza¹

Doutoranda em História (UDESC)



<https://orcid.org/0009-0008-3497-618X>

Recebido em: 20 de janeiro de 2025

Aprovado em: 26 de fevereiro de 2025

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar e apontar obras e viagens que demonstram a influência do continente africano nas produções culturais de Gilberto Gil, Jorge Ben Jor e Emicida, demonstrando assim a possibilidade de uma (re)diáspora enquanto conceito operativo para analisar essas mudanças e conexões. Sendo uma abordagem inicial, apresentada como projeto de pesquisa aprovado pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Por meio de idas e vindas no Atlântico construíram uma visão intergeracional intrínseca na negritude e na diáspora que dialogam com as memórias e experiências desses sujeitos negros. Tendo como fonte principal obras, entrevistas e documentários demonstrando como o continente negro impactou em suas concepções artísticas.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina com financiamento concedido pela CAPES e Pesquisadora Associada ao AYA - Laboratório de Estudos Pós-Coloniais e Decoloniais. Email: bruandrade1103@gmail.com.



PALAVRAS-CHAVE

(Re)diáspora; Música; Continente Africano.

Introdução

“Ninguém volta igual da África. A gente retorna querendo se aproximar daquela filigrana, daquela sagacidade rítmica típica do mundo africano”, comentou Gilberto Gil em entrevista para UOL². A fala de Gil sintetiza o efeito do contato com o continente africano e seus ritmos subversivos dos quais vários artistas derivados da diáspora nas Américas, buscam ao longo de suas carreiras.

A proposta deste artigo é demonstrar a possibilidade de uma (re)diáspora nas produções culturais desses sujeitos. Essa abordagem é inicial, tendo em vista que o trabalho apresentado veio do projeto de doutorado aprovado na Universidade do Estado de Santa Catarina. Por isso, não intenciono solucionar ou reduzir as questões referente a conceituar a (re)diáspora enquanto um elemento operativo, mas apresentar a possibilidade de compreensão dos deslocamentos desses artistas e apontar obras que demonstram o impacto que o continente africano teve em suas concepções artísticas. Como forma de iniciar a discussão, na década de 1970 a disseminação de elementos da cultura popular

² GIL, Gilberto. “Ninguém volta igual da África: Gilberto Gil fala sobre DNA da família”. UOL Ecoa, 22 jun. 2022. Disponível em: <[Gilberto Gil sobre o DNA da família: 'Ninguém volta igual da África'](#)> Acesso em: 26 fev. 2025.



afro-americana no Terceiro Mundo impressionou significativamente as nações pós-coloniais da África e do Caribe. O autor Christopher Dunn analisando a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira³ destacou como a música soul, filmes que exploravam estereótipos negros e figuras afro-americanas notáveis no mundo esportivo exerceram uma influência marcante entre a juventude africana e diaspórica, produzindo expressões que distanciavam das culturas nacionais estabelecidas pelos Estados. Os jovens afro-brasileiros apreenderam desses produtos culturais formas de contestar principalmente a afeição nacionalista de brasilidade, que minimizava a discriminação e desigualdade racial (DUNN, 2009, p. 206-7). Para o autor, as “culturas transnacionais, diaspóricas, muitas vezes foram utilizadas para criticar as tradicionais noções modernistas de identidade nacional”, sendo assim, a juventude afro-brasileira manifestava-se contra a hegemonia racial recorrendo muitas vezes a outras formas de afirmação racial, principalmente através da música (2009, p. 207).

Nessa mesma década um movimento cultural inspirado nos movimentos de consciência negra dos Estados Unidos e seus estilos musicais, visuais e de vestuário, surgiu no Brasil sendo apelidado de “Black Rio” ou “Black Soul” proveniente dos bairros da classe operária na zona norte do Rio de Janeiro, se espalhando rapidamente por outras capitais brasileiras como São Paulo, Belo Horizonte e Salvador. “A palavra inglesa black entrou no vocabulário da juventude afro-brasileira como indicativo de identidade pessoal e

³ DUNN, Christopher, 1964- Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. Tradução de Cristina Yamagami.- São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 276.



coletiva” (DUNN, 2009, p. 207). As festas dançantes que atraía jovens de cabelo afro, sapatos plataforma e calças boca-de-sino tocavam os últimos sucessos do soul e do funk nos Estados Unidos.

Na capital baiana, o movimento “Black Soul” contribuiu para um fenômeno local no qual novas organizações de carnaval surgiram entre 1974 e 1980. Essas expressões emergiram também como blocos afro, entre eles, Olodum, Ilê Aiyê, Muzenza e Malê Debalê, protestando contra a desigualdade racial e promovendo a cultura afro-brasileira. Segundo Dunn, essas articulações culturais foram inspiradas tanto nas práticas culturais locais, no candomblé e no samba, quanto nos fenômenos transnacionais, como o pan-africanismo, o movimento de libertação anticolonialista- principalmente na África lusófona- e no movimento Black Power, mostrando como a nova música baiana “foi transnacional e diaspórica em termos de valores musicais e discursivos” (2009, p. 208).

Aquilo que Paul Gilroy enfatizou enquanto “contracultura da modernidade”⁴ do Atlântico Negro, que contém o fluxo dialógico e multidirecional da cultura no mundo afro-atlântico, sublinha a música popular como um veículo-chave para esse trânsito transnacional. Para o autor:

esses meios de distribuição são capazes de dissolver a distância e criar formas novas e imprevisíveis de identificação e afinidade cultural entre grupos que residem muito afastados entre si” (GILROY, 2001, p. 364).

⁴ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.



Mesmo concentrando-se no universo do Atlântico Norte, cabe salientar que assim como Cuba, Jamaica e Estados Unidos, o Brasil tornou-se um dos importantes “produtores e receptores de formas musicais do mundo afro-atlântico” (DUNN, 2009, p. 206).

Esses fluxos culturais transnacionais tiveram grande importância nos anos 70 para o avanço de novas maneiras de pensar e fazer música brasileira, denunciando desigualdades raciais e atestando os vínculos históricos e culturais com o continente africano. Isso vai de encontro à perspectiva de Marcos Napolitano sobre a música popular⁵ que se consolida nessa época com “caráter de resistência” (2001, p. 227), revelando as marcas ambíguas da classe média, oriundos de uma ideologia nacionalista no campo político simultaneamente abertos a uma cultura de consumo cosmopolita. As visões de liberdade, modernidade e justiça social penetraram nas canções, principalmente no momento mais autoritário do regime civil militar: “Nos anos 70, a sigla MPB se consolidou, incorporando o legado da Bossa Nova, da MPB engajada e nacionalista, do Samba tradicional e da abertura pop-tropicalista” (2001, p. 243).

Tal perspectiva é compartilhada por José Wisnik destacando como os principais nomes da música popular dos anos 70⁶ consolidaram suas carreiras na década anterior,

⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)*. São Paulo: Ed. Anna Blume/FAPESP, 2001.

⁶ WINISK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. *Arte Pensamento*. 2005. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-minuto-e-o-milenio-ou-por-favor-professor-uma-decada-de-cada-vez/>. Acesso em: 26 fev. 2025.



fazendo com que vivenciassem o AI-5 como um trauma, alguns deles enfrentando prisão e exílio. Segundo Wisnik, a música desses artistas “congratula-se com o fato de ser ela mesma uma força, uma fonte de poder, de extrair de seus próprios recursos uma capacidade de resistência” comportando até mais que isso, “algo como um resgate” (2005, s/p). Ao longo dessa década, composições de artistas como Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil indicavam uma perspectiva da “música como poder”, que Wisnik descreve como “poder psicológico, social, político, espiritual e mágico”, resultante de uma atuação sobre o corpo, e que se desdobram “numa figuração do corpo social” (2005, s/p).

A partir desses pressupostos, uma seleção de nomes particulares se delineia. O último nome citado pelo autor, Gilberto Gil compõe parte dos sujeitos a serem investigados juntamente com Jorge Ben Jor e Emicida. A análise e interpretação desses artistas, que neste caso, sendo um mecanismo que não se reduz unicamente as obras, mas também as formas que as produções e seus produtores instigam reflexões acerca da negritude. Em certa medida, pode-se observar o desenvolvimento de um campo de significados atribuídos, destacando a valorização ou a necessidade de elaborações de elementos da africanidade e sua subsequente reconfiguração ao longo de suas trajetórias, das quais são perceptíveis tanto em contextos individuais quanto na influência que esses conteúdos podem exercer dentro do mercado cultural.

Esses três sujeitos deslocaram-se ao continente africano em diferentes momentos, a fim de compreender questões que envolvem a descolonização e reconstrução de lugares



socias envolvendo muito mais do que a memória da escravidão e a experiência do racismo. Em suas produções pode-se notar uma mudança de concepções após esse contato e também um imaginário que ressignifica indagações de vivências negras. Por meio de suas obras, há uma possibilidade de introduzir o passado que subsiste no presente tendo em vista as novas perspectivas em relação às diversas Áfricas.

Atravessar o atlântico como estado contínuo de reforçar e rebuscar

Na segunda metade da década de 1970 Gil gravou três discos formando uma trilogia: Refazenda (1975), Refavela (1977) e Realce (1979). Conectados pelo prefixo “Re” os álbuns nos permitem mergulhar nas complexidades sociais e políticas do período, bem como na formação musical de Gil. Em Refazenda é explorado o mundo rural sob a influência da modernização e da sociedade do consumo do mesmo modo que uma visão contracultural que enfatiza a natureza, a infância e principalmente, a transformação, que no refrão que dá nome ao disco ele evidencia “refazendo tudo, refazenda”.

No ano que foi lançado o segundo disco da trilogia, Refavela, Gilberto Gil fez parte da delegação de 160 representantes enviados para o Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negra (FESTAC) na cidade de Lagos, Nigéria. O festival teve duração de um mês e possibilitou o contato do artista com aspectos da cultura africana



dimensionando o “mundo da negritude”. Em entrevista para TV Cultura à época, Gil destacou a beleza do festival alegando que daria “muito pano pra manga, muita coisa a repensar, a reconstituir depois que a gente estiver em casa” e que teria “pelo menos um ano para digerir essa África, esse mês de Festac”⁷. Em uma outra entrevista para *Folha de São Paulo*⁸ após a viagem, o artista alega que recebeu uma “injeção cultural”:

Ir à África, ver tudo que eu vi, experimentar tudo que eu experimentei foi uma das experiências culturais mais sérias que eu já tive; eu acho que para mim foi o mais importante, eu considero tão importante quanto ter saído da Bahia pra São Paulo, por exemplo. Meu próximo disco vai se chamar Refavela, que também é o nome de uma música, e essa música é muito por causa da África (BRANCO, 1977).

A faixa-título delineava a cultura diaspórica local e a transnacional com a estrofe “a refavela revela a escola de samba paradoxal/brasileirinho pelo sotaque/mas de língua internacional”⁹, além de celebrar as favelas locais e movimentos culturais como o Black Rio. Retomando a perspectiva de Christopher Dunn, que salienta como o disco “refletindo o escopo transnacional da música, situa os jovens afro-brasileiros urbanos em uma ‘contracultura da modernidade’ para utilizar a expressão cunhada por Gilroy” (DUNN, 2006, p. 212), vemos que o contato de Gil com o mundo negro africano impacta

⁷ Festac77 África bloco 3. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4sfOHLa98Rw>. Acesso em: 26 fev.2025.

⁸ BRANCO, Ivo. África, Negro, Refavela: Gil. *Folha de S. Paulo*, 05 jul. 1977.

⁹ Gilberto Gil - Refavela. In: Refavela. Warner Music, Phonogram. 1977.



esse disco e há uma mudança em suas concepções artísticas enquanto pessoa negra da diáspora, sendo uma das apostas da hipótese levantada inicialmente no projeto.

Em Realce, feito dois anos depois, sendo o último da trilogia, coincide com a abertura política no Brasil e a busca pela utopia da festa. Assim como os outros dois discos, abordando questões comportamentais, capturando o espírito de uma sociedade brasileira em plena ebulição, ansiosa pelo restabelecimento da democracia. Com a faixa contendo seu maior hit de 1979, “Não chore mais” versão do artista para o reggae “No woman, no cry” de B. Vincent, gravado por Bob Marley, referindo aos “amigos presos, amigos sumidos assim” sendo associada ao movimento social que exigia anistia para os exilados políticos. Sem deixar as africanidades¹⁰ de lado, o disco possui uma roupagem pop e internacional, indo em direção a um mercado mais amplo.

As composições da trilogia surgem de um intrincado jogo de influências locais, como afoxé dos Filhos de Gandhi e do Ilê Aiyê, demarcando a africanidade baiana, juntamente com elementos globais, como o rock inglês e o reggae jamaicano. A perspectiva transatlântica à luz daquilo que se tipificou como um jargão no “Atlântico Negro” desempenha um papel crucial para pensarmos a interligação cultural que permite

¹⁰ Entendendo a africanidade como tudo que é característico da África, segundo o autor Kabengele Munanga, as similaridades podem ser encontradas no interior da cultura, nas visões de mundo, religião, rituais, organização social e nas artes (MUNANGA, 2015, p. 10-11). Nesse artigo, o conceito não será desconsiderado, porém ele é insuficiente para entender o deslocamento ao continente africano, uma vez que ele lida com a contribuição cultural da África na identidade brasileira. In: MUNANGA, Kabengele. “O conceito de africanidade nos contextos africano e brasileiro”. In: OLIVEIRA, Jurema (org.) Africanidades e brasilidades: culturas e territorialidades. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. pp.9-25



que as comunidades negras formassem uma cultura que não pode ser categorizada exclusivamente como americana, caribenha, africana, britânica ou brasileira, como aponta Gilroy:

Esta abordagem cosmopolita nos leva necessariamente não só a terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas ao mar e à vida marítima, que se movimenta e que cruza o oceano Atlântico, fazendo surgir culturas planetárias mais fluidas e menos fixas. A contaminação líquida do mar envolveu tanto mistura quanto movimento. Dirigindo a atenção repetidamente às experiências de cruzamentos e a outras histórias translocais (GILROY, 2001, p. 15).

Neste contexto que delineamos até aqui, o segundo sujeito a ser pensado nessas questões e nos fluxos transnacionais presentes na obra de Jorge Ben Jor, que no começo dos anos 1970 também explorou temas da história afro-brasileira, orgulho racial e questionamentos políticos do mesmo modo sensibilizados pelo contato com o continente africano. Ser filho e neto de etíopes por parte de mãe, já possibilita sublinhar o contato íntimo com elementos africanos, inclusive em seu nome artístico: “Meu avô, que era etíope, chamava-se Ben Jorge. Em homenagem a ele, inverti o nome e passei a chamar-me, artisticamente, Jorge Ben... Meu grande sonho foi sempre o de conhecer a Etiópia, terra dos meus avós”¹¹.

¹¹ NEDER, Álvaro. “Parei na contramão”: faixas cruzadas na invenção da MPB. Revista Estudos Brasil, 25, jul. 2012. p. 55. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/3769/2831>. Acesso em: 20 jan. 2025.



Em uma entrevista concedida ao Roda Viva em 1995, Jorge Ben ressaltou que esse parentesco proporcionou o contato com o batuque africano desde menino, referência que esteve muito presente em seus ritmos:

Eu ouvi muito, muita música etíope, cantos etíopes através da minha mãe, com batuques dos parentes. Eu era menino, criança, eu ouvia um som, eles falavam numa língua que eu não entendia e o batuque e isso foi misturando tudo. (RODA VIVA, 1995)¹²

Ao vincular-se à descendência africana e os trânsitos de idas e vindas no espaço Atlântico presentes em sua obra, tendo em vista a ancestralidade etíope oriunda de sua família materna, além de sua viagem ao país em 1976 e a forma que seus ritmos estão ligados ao continente africano, também por sua forma de compor direcionado ao mercado, como aponta Luiz Tatit¹³ ao destacar que não só a “energia rítmica da raça” que abarca toda autenticidade do compositor mas sua forma de assimilar as referências:

ao som do rock dos anos 50, assimilou o lado cool da bossa nova e percebeu, sob a influência do iê-iê-iê internacional e nacional, a importância de se compor visando ao mercado” (TATIT, 2002, p. 210).

Indo de encontro à perspectiva de Tatit, Álvaro Neder ressaltava como “existe algo eminentemente transgressor em Jorge Ben, que está ligado, provavelmente, ao seu ritmo, e às maneiras que ele encontra para comunicar as ideias de negritude e de África de forma

¹² Programa Roda Viva, 18/12/1995. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L2yB_Uudwk0. Acesso em: 20 fev. 2025.

¹³ TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2 ed.- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 210-233.



excitante a seus admiradores” (NEDER, 2012, p. 55). O não pertencimento evidente de Jorge Ben Jor às correntes musicais de sua época, não limitando-se a nenhuma delas, fazia com que o artista assimilasse referências dos principais artistas daquele período elaborando sua própria forma de fazer música.

Se em *Samba esquema novo* de 1963 o artista já havia assinalado sua sonoridade ímpar, afinal era um novo “samba de preto velho”, com referências africanas e elementos culturais distintos, na década de 1970 Jorge Ben lançou muitas músicas com elementos de uma contracultura negra transnacional e um diálogo com o sincretismo religioso, bem como valorização do sujeito negro brasileiro.¹⁴

Nessa pesquisa nos concentramos no disco Jorge e Gil: Ogum e Xangô de 1975 e África Brasil de 1976. O impacto da música de Jorge Ben era algo bastante destacado pelos tropicalistas Caetano e Gil, tanto que, Gil alegou em entrevista, que após *Samba esquema novo*, queria deixar de compor “porque eu acho que Jorge Ben já preenche tudo, vou me tornar um discípulo dele”¹⁵. O disco em parceria, nos aproxima das referências às religiões de matrizes africanas bem como a integralidade das nuances negras na música

¹⁴ Trabalhos como o LP *Negro é lindo* (1971), *Ben* (1972) com canções como “Domingo 23” fazendo alusão a São Jorge e em 1974, seu disco clássico *Tábua de esmeralda* considerado um marco na produção contracultural brasileira que contém músicas como “Zumbi” apresentando um panorama das nações africanas e a resistência da escravidão no Brasil.

¹⁵ Imbatível ao extremo: assim é Jorge Ben Jor. Apresentado pela Rádio Batuta do Instituto Moreira Sales. Produção: Adriana Tapajós e Paulo da Costa e Silva, 2012. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/documentarios/imbativel-ao-extremo-assim-e-jorge-ben-jor>. Acesso em: 16 fev. 2025.



dos dois. Ambos visitaram o continente após esse disco trazendo para seus próximos trabalhos, novas narrativas que começaram a ser moldadas nessa parceria. Em Jorge Ben, podemos ver a aproximação com o continente também em *África Brasil* que sintetiza as influências e significâncias da música negra- ritmos africanos, black music norte-americana e soul- apresentando uma ligação com sonoridades afro-derivadas, além da consolidação dentro do *mainstream* absorvendo várias tendências do mercado fonográfico internacional da década de 70.

O terceiro sujeito que se apresenta nessa discussão, é o rapper Emicida, que após o contato com Luanda, Cabo Verde e Madagascar modificou suas concepções artísticas tendo efeito tanto no disco *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa* como em seu último trabalho, *AmarElo* de 2019. Em minha dissertação pude investigar as identidades simbólicas moldadas através de parte da trajetória do rapper, bem como seus deslocamentos no disco de 2015, o “Sobre Crianças...”. Nessa pesquisa inicial, o que se renova para além de aprofundar no contato dele com continente, é a repercussão de suas idas e vindas em seu projeto AmarElo, tendo em vista que após o álbum, foi produzido um documentário, duas linhas de podcast e videoclipes. A viagem do rapper para Angola, Madagascar e Cabo Verde ocorreu na mesma época que se comemorou 40 anos de independência dos países africanos de língua portuguesa, o que reafirmou elementos no projeto estético, político e autoral do rapper, fundamentado na ideia de representatividade negra e porventura africana sem se delimitar a uma imagem marcada à escravidão. Isso fez com que o rapper elaborasse diversificadas maneiras de enxergar as comunidades da



diáspora, tendo em vista que ele constrói seu trânsito com o continente e se apresenta como resposta ao racismo estrutural. Em entrevista ao site *Carta Capital*,¹⁶ o artista afirmou como o imaginário da ligação do continente apenas com a escravidão subestima as diversas formas de se compreender os contextos africanos:

Fazer essa busca hoje, reconectar essa história do jovem negro de hoje com essa história ancestral que até antecede a escravidão, sabe? Eu também não quis ficar batendo na tecla da escravidão, porque é o seguinte, eu queria falar disso com uma metáfora em alguns momentos, mas a pesquisa do disco antecede isso. Eu queria mostrar que a escravidão não define a história da África, escravidão interrompe a história da África, entendeu? E esse é o grande mal do Ocidente, de quando vai tocar na África, “ai África, os escravos, escravos”, não são escravos, existiam histórias acontecendo ali, sociedades se formando, muitas tecnologias em curso que foram interrompidas pela invasão dos europeus (EMICIDA, 2015).

O documentário feito durante a viagem, intitulado *Sobre Nóiz*¹⁷, mostra um pouco da imersão por onde ele e sua equipe passaram, enfatizando o processo criativo do rapper para elaboração do disco “Sobre Crianças...”, cenas de Emicida conversando com outros artistas nos dois lados do Atlântico e registros do artista escrevendo suas rimas em seu escritório, no avião, no estúdio, nomeadas por ele de “manuscritos”. Mergulhar no

¹⁶ CARTA CAPITAL. Emicida: “Meus antepassados acorrentados me motivam”. 27 de out. de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5ESpUsVmMpQ>. Acesso em: 20 fev. 2025.

¹⁷ Documentário “Sobre Nóiz”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kE7ElPjWhac>. Acesso em 22 fev. 2025.



continente africano, em 2015, fez Emicida utilizar o sentimento positivo como um ponto de construção. O álbum *AmarElo*, nas palavras dele é “um experimento social com diversas camadas”¹⁸, entre eles a quebra do estigma da marginalidade colocada no rap nacional, tendo em vista que show *AmarElo* que resultou no documentário feito pela Netflix em 2020 aconteceu no Theatro Municipal de São Paulo, sendo a primeira vez que um rapper se apresentou no local.

O contexto no qual Emicida compõe, articula e se expressa é completamente diferente dos anos 1970, porém o contato com o continente africano impacta suas narrativas, obras e concepções de forma a se aproximar no campo da negritude¹⁹ de

¹⁸ MASCARI, Felipe. Emicida: reatar os elos da sociedade pelo amor, para combater o triunfo do ódio. Rede Brasil Atual. 01.02.2019. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/emicida-reatar-os-elos-da-sociedade-pelo-amor-para-combater-o-triunfo-do-odio/>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

¹⁹ Na concepção de Aimé Césaire a negritude é construída pelo ato de assumir ser negro e ser consciente de uma identidade, história e cultura negra. Kabengele Munanga fazendo alusão a Césaire explica que o autor definiu a negritude em três palavras: identidade, fidelidade e solidariedade. Sendo a identidade enquanto orgulho da condição racial, tendo orgulho de ser negro; a fidelidade seria o vínculo com a herança ancestral africana e a solidariedade é o sentimento que une e preserva a identidade em comum. Esse principal objetivo permaneceu até a última guerra. Após a segunda guerra o movimento ganhou dimensão política, despertando no negro um desejo de afirmação cada vez maior, tornando-se um movimento ideológico (MUNANGA, 2009, p. 65). In: MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica. 2009. Nesse viés, Abdias do Nascimento define a negritude como “raízes que mergulham no chão histórico-cultural”: “A Negritude, em sua fase moderna mais conhecida, é liderada por Aimé Césaire e Leopoldo Sedar Senghor, mas tem seus antecedentes seculares como Chico-Rei, Toussaint L`Ouverture, Luís Gama, José do Patrocínio, Cruz e do negro ao seu protagonismo histórico, uma ótica e uma sensibilidade conforme uma situação existencial, e cujas raízes mergulham no chão histórico-cultural. Raízes emergentes da própria condição de raça espoliada. Os valores da Negritude serão assim eternos, perenes, ou permanentes, na medida em que for eterna, perene ou permanente a raça humana e seus subprodutos histórico-culturais” (NASCIMENTO, 1968, p. 50). Por conta disso, apesar do salto de gerações dos artistas a negritude enquanto valorização e busca da conexão com a cultura africana, aponta para algo comum entre



Gilberto Gil e Jorge Ben. Tendo inclusive os dois como referência e com Gil, possuindo uma música lançada em 2020 com o nome do documentário, *É Tudo Pra Ontem*. A investigação partindo de Emicida não se esgotou na dissertação, pois há a possibilidade de entender os efeitos que a viagem teve no conjunto de suas concepções artísticas após esse contato. Tais concepções dos artistas amadurecem também na sociedade brasileira uma possibilidade de experiência atualizada dos elementos africanos como a emergência do corpo e existência negras diaspórica, e o reconhecimento dos produtos culturais em que essa chave se expressa na trajetória de Emicida funcionam como ponto atual do recorte que reinventam os parâmetros do fazer musical no retorno África-Brasil.

Dessa forma, será necessário apreender as experiências históricas desses sujeitos em torno de uma visão também internacionalista de negritude e diáspora, nos exigindo uma reflexão entrelaçada entre o local e o global. Tratando-se de compreender quais os mecanismos que constroem as experiências históricas em suas localidades político-culturais enquanto as relaciona nos contextos globais, visto que a perspectiva transatlântica em Gilberto Gil, Jorge Ben e Emicida nos direciona a circuitos descentrados de interdependências.

Conforme assinala Stuart Hall²⁰, as experiências da diáspora não podem ser determinadas por pureza ou essência, sendo necessário o reconhecimento de uma

Gil, Ben e Emicida, mesmo em gerações distintas. In: NASCIMENTO, Abdias do. *O negro revoltado*. Rio de Janeiro: GRD, 1968. 294 pp.

²⁰ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2003.



diversidade e heterogeneidade, dado que, “local e global estão atados um ao outro, não porque este último seja o manejo local dos efeitos essencialmente globais, mas porque cada um é a condição de existência do outro” (HALL, 2003, 45-6).

O conceito de diáspora africana desenvolvido por pensadores caribenhos, norte-americanos e intelectuais africanos dos movimentos de independência nos leva a compreender os fluxos transatlânticos, derivados dos encontros e choques entre diferentes sociedades- africanas e americanas- tensionadas em primeira instância, pela experiência da escravidão. Com isso, a mobilidade nacional e transnacional entre lugares, regiões e culturas no sentido de que a passagem entre a origem e a chegada, para a historiadora Kim D. Butler²¹, parece não ter fim, dado que “entre a raiz da origem fragmentada e a da chegada deseja, surge a rota como estado contínuo de inscrição e reinscrição” (BUTLER, 2020, p. 7). Butler ainda nos direciona a refletir sobre os pertencimentos vividos e imaginados dos sujeitos diaspóricos, tendo em vista que o conceito de diáspora:

refere-se ao tema da viagem (física ou imaginada), aos deslocamentos (de rotas e raízes) e ao emaranhado de experiências dispersas, que se cruzam ou se justapõem de acordo com uma confluência de processos econômicos, políticos, históricos, culturais e identitários (BUTLER, 2020, p. 8).

À luz dessa perspectiva, há sentidos e significados por uma noção de (re)diáspora que se atualiza ou manifesta nas narrativas, obras e concepções derivados das intenções dos produtores de música que sentem a necessidade de investir valores nas culturas negras

²¹ BUTLER, Kim D. *Diásporas imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras*/ Kim D. Butler, Petrônio Domingues. - 1 ed.- São Paulo: Perspectiva, 2020. 360p.



locais como a brasileira. Entendendo a natureza do prefixo “re” por meio da interpretação dicionarizada de “reforço” e/ou “rebuscar”, o desejo de ir ao continente africano e modificar suas concepções, reforçar algumas ideias que antes estavam no imaginário deste passado ou reconstruir algumas dessas perspectivas.

Tendo em vista que a música negra brasileira tem forjado experiências transculturais sendo um processo praticável e de espaços sociais dos quais as culturas se entrelaçam umas com as outras, o contato que se expressa por meio das produções culturais desses artistas, poderiam ser entendidos como uma (re)diáspora?. Para responder essa questão é necessária uma investigação aprofundada nas obras, narrativas, em conceito colocados acima como negritude e africanidades, extrapolando os limites deste artigo, mas que neste momento, cabe a reflexão da possibilidade de pesquisa como já posto.

O “rebuscar” então nesse caso, seria o deslocamento ao continente negro, saindo de um lugar diásporico, tendo contato (ora físico, ora imaginado) com o continente que forçadamente tornou-se ponto de partida e retornando com uma cosmovisão capaz de reinventar, à vista disso, seus produtos culturais, logo suas narrativas. As mudanças ocorridas em cada artista por meio de suas obras, no contexto e no amadurecimento dessas perspectivas intergeracionalmente entre artistas negros que tem desdobramento na experiência da cultura local ao mesmo tempo que recorre à uma perspectiva transatlântica, buscando compreender o que permanece no imaginário e o que se transforma nessas idas e vindas pelo Atlântico Negro. Uma vez que entendemos que as africanidades ressignificam práticas culturais africanas em solo brasileiro e a negritude como um método



de identificação ideológica que valoriza a cultura negra, o deslocamento nesse caso, produziria uma (re)diasporização através dos variados produtos culturais.

Considerações finais

Com base na discussão feita neste artigo, refletindo sobre a possibilidade de pesquisar os deslocamentos ao continente africano de Gilberto Gil, Jorge Ben Jor e Emicida, o objetivo desse trabalho era demonstrar e indicar as obras e narrativas que vão de encontro com o impacto que essas viagens têm nesses artistas.

Sendo assim, há uma possibilidade de compreender alguns fluxos e parâmetros de trânsito cultural como (re)diáspora, um elemento operativo, atentando-se para uma construção de cosmovisão negra, feita nesse caso, por homens negros brasileiros oriundos da diáspora, e que não necessariamente é afrocentrada, mas que toma o continente africano e suas culturas como um ponto de partida para o redesenho de suas próprias trajetórias, e talvez no plano das ambições de projetos pessoais e da trajetória de mercado de como esses debates são feitos pelos produtores de cultura. Observe-se que nenhum dos três artistas procuram fazer tal movimento no início de suas carreiras, e sim quando se encontram consolidados como profissionais reconhecidos e seguros de suas inserções de mercado.

Nesse sentido, essa hipótese que ainda se encontra em fase inicial, a (re)diáspora diferentemente dos conceitos de negritude e africanidade seria nessas produções o efeito



do deslocamento ao continente negro, o contato com a terra-mãe, os sentidos e significados que são reconquistados nesse movimento, tanto na busca por musicalidade e espiritualidade que podem ser parcialmente encontrados nos conceitos mencionados, mas que nesse caso, cruza o Atlântico entre idas e vindas para tirar próprias conclusões e experimentar o que cerca o imaginário e ao mesmo tempo o que o transforma. Como posto neste artigo que não possui respostas, mas indicações de possibilidades de refletir e pesquisar sobre esses artistas, suas concepções e construções de narrativas que vão de encontro a inquietações que sujeitos negros diáspóricos possuem ao longo de suas trajetórias. Os apontamentos colocados instigam a continuação dessa pesquisa, que está só iniciando.