

# ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

## MO PÈÉ ÌBA MÉTA LÀÁ B' OKÁN: “EU INVOCO VEZES TRÊS SÃO COMO UMA” - O SISTEMA EXU-ESTÉREO PARA OUVIR E VER A *DIASPORADICAL TRILOGIA* DE BLITZ THE AMBASSADOR<sup>1</sup>

Rafael Pinto Ferreira de Queiroz<sup>2</sup>

### Resumo:

O presente ensaio propõe-se a fazer uma análise culturalógica da *Diasporadical Trilogia*, um curta-metragem formado por três videoclipes de três diferentes músicas do álbum *Diasporadical* (2016), do rapper ganês Blitz the Ambassador. Com uma narrativa interconectada, através de uma mesma personagem que vive diferentes vidas em diferentes espaços-tempos, que também é interligada por um pensamento pan-africanista e uma interpretação da cosmogonia iorubá, o filme oferece um constructo estético-político. Como método de análise, faremos a proposição de entrecruzamento de duas ferramentas epistemológicas que, como apresentados na sequência, sugerem possibilidades para sua aplicabilidade simultânea. A primeira seria o conceito de *stereomodernism* sugerido pela autora Tsitsi Ella Jaji e, na sequência, a apropriação que Luiz Rufino faz de Exu como teoria

**Palavras-chave:** Blitz the Ambassador; Exu; Stereomodernism; Afrodiáspora; Pan-africanismo.

### Abstract:

The present essay proposes to make a cultural analysis of the *Diasporadical Trilogia*, a short film composed of three videoclips of three different songs from the album *Diasporadical* (2016), of the Ghanaian rapper Blitz the Ambassador. With an interconnected narrative, through the same character who lives different lives in different spacetime, that is also interconnected by a pan-Africanist thought and an interpretation of the Yoruba cosmogony, the film offers an aesthetic-political construct. As a method of analysis, we propose a cross-linking of two epistemological tools that, as presented in the sequence, suggest possibilities for their simultaneous applicability. The first would be the concept of *stereomodernism* suggested by the author Tsitsi Ella Jaji, followed by the appropriation that Luiz Rufino makes of Exu as theory.

**Keywords:** Blitz the Ambassador; Exu; Stereomodernism; African Diaspora, Pan-Africanism.

---

<sup>1</sup> *Mo pèé ìba méta làá b' okán*: “On my call three times are as one” – The Exu-Stereo System to Listen and See the *Diasporadical* Trilogy of Blitz the Embassador

<sup>2</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE. Endereço de email: rafaeldequeiroz@gmail.com

## UMA FITA CASSETE EM GANA

O artista visual e rapper Samuel Bazawule, também conhecido como Blitz The Ambassador, nasceu em Acra, Gana, em 1982. Segundo seu relato,<sup>3</sup> aos 10 anos ele tem o primeiro contato com o rap, através de uma fita cassete apresentada por seu irmão mais velho, que anos mais tarde descobriria alguns nomes presentes ali, como KRS-One, Public Enemy e Salt'n'Pepa. Desde então, não parou de escutar, pesquisar e, posteriormente, fazer rap. Atuando em shows de talentos locais, chamou a atenção do produtor Hammer of the Last Two, em 2000, que participou com Blitz na música *Deeba*, canção que impulsionou seu prêmio de “Melhor novo artista do ano” no Ghana Music Awards daquele ano.<sup>4</sup>

Em 2001, Blitz imigra para a cidade de Ohio, nos EUA, para cursar Administração na Kent State University, e continua a desenvolver sua música através de apresentações ao vivo. Em 2004, lança o álbum *Soul Rebel* e, em 2005, o álbum *Double Consciousness*, sem o apoio de grandes gravadoras.<sup>5</sup> Ao final do curso, muda-se para Nova Iorque para tentar alavancar a carreira de músico e, desde então, lança dois EPs e quatro álbuns.<sup>6</sup> Além dos álbuns supracitados, lançou *Stereotype* (2009), *Native Sun* (2011), *Afropolitan Dreams* (2014) e *Diasporadical* (2016), e os EPs *StereoLive* (2011) e *The Warm Up* (2013).<sup>7</sup>

Observando sua discografia, percebe-se um processo de mudança estética, em termos sonoros, nas capas dos discos, assim como na indumentária agora adotada pelo músico, para uma reivindicação que se radicaliza de uma identidade mais “africanizada” dentro do rap norte-americano, a partir do álbum de 2011. Neste ensaio não se objetiva analisar a fundo toda a discografia do rapper ganês, assim, alguns álbuns serão brevemente analisados como forma de ilustrar a argumentação anterior: os dois primeiros que marcam o início de sua trajetória, e o que traz a ruptura referida, *Native Sun* (2011), trazendo características que vão se expandir e se concretizar nos álbuns subsequentes.

Desde *Soul Rebel* (2004) Blitz apresenta uma temática afrocentrada e calcada em crítica social, já uma tradição do gênero rap, como amplamente conhecido. Neste disco, há canções sobre a liberação negra, como *Black Market* ou *Uburu*, e também uma homenagem à revolução moçambicana pela independência liderada por Samora Machel, *Aluta*, que tinha o lema “A luta continua”.

---

<sup>3</sup> HUNTER, Lorien R. *African State of Mind: Hip Hop, Identity and the Effects of Africa Rising*. Ann Arbor: ProQuest, 2017, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> Discografia disponível para consulta em: <https://www.discogs.com/artist/1254028-Blitz-The-Ambassador>. Acesso em 08/05/2019.

Em *Double Consciousness* (2005), álbum que traz uma referência a W.E.B. Dubois desde o título, as temáticas continuam e há mais referências diretas ao continente africano nas faixas *Riot Music* e *Sankofa* com cantos em dangme e com percussão do Congo, respectivamente.<sup>8</sup> Já *Where Ever You Are* é dedicada à Gana e *Memory Lane* fala de sua condição de imigrante africano. Essas rápidas passagens mostram que os temas recorrentes da obra de Blitz The Ambassador já estavam sendo gestados desde o começo, como o racismo, a condição do povo negro em África e sua diáspora, a luta política pan-africanista, a imigração, assim como uma referência constante a uma cultura negra transnacional.

Porém, fica mais evidente uma diferença estética após *Native Sun* (2011), em que o rapper passa a aprofundar um sentido de identidade africana em sua trajetória dentro do hip-hop. A partir desse álbum, há utilização de banda com destaque para o naipe de metais e percussão, fazendo uma clara alusão aos gêneros musicais highlife de Gana e ao afrobeat nigeriano, "africanizando" o rap anterior, que era mais calcado em samplers e scratches, ao modo clássico do *boombap* da *Golden Era* do rap.<sup>9</sup>

Nesse contexto de afrocentramento também se observa pela primeira vez uma música toda rimada em uma língua africana, *Akwaaba*, em twi, usada por parte do povo Ashanti de Gana. Em quase todas as músicas há referências à cultura africana, principalmente em faixas como *Dear Africa* e *Accra City Blues*. É a partir desse álbum, também, que se apresenta outra característica que irá se manter nos subsequentes, que é a busca por participações de outros artistas negros de várias partes do mundo, ilustrando a conexão e o trânsito transnacional da diáspora. Nesse disco há a presença do duo francês Les Nubians; do alemão, radicado no Canadá, Cornélius Nyungura; e, na música *Wahala*, temos o mexicano Bocafloja, o belga Baloji, o nigeriano Keziah Jones e o brasileiro BNegão.

De forma geral, essas marcas delimitadas dentro da obra de Blitz The Ambassador também estarão presentes em *Afropolitan Dreams* (2014) e em *Diasporadical* (2016). Sobre esse em que se produziu a *Diasporadical Trilogia* – um curta formado por três videocliques de três diferentes músicas desse álbum, interconectados –, se dará a análise do presente ensaio. Como método, faremos a proposição de entrecruzamento de duas ferramentas epistemológicas que, como apresentados na sequência, sugerem possibilidades para sua aplicabilidade simultânea. A primeira seria o conceito de *stereomodernism* sugerido pela autora Tsitsi Ella Jaji e, na sequência, a apropriação que Luiz Rufino faz de Exu como teoria.

---

<sup>8</sup>Informação não precisa encontrada no blog Hip Hop African:

<https://hiphopafrican.com/2012/10/27/double-consciousness-by-blitz-ambassador/>  
Acesso em: 16/04/2020.

<sup>9</sup> Boombap é um estilo de produção musical do rap, de batidas ou *beats*. A definição é atribuída ao rapper KRS-ONE, e constitui numa onomatopeia dos sons percussivos das batidas, característicos do rap produzido nos anos 90, época também conhecida como *Golden Era*.

## **Stereomodernism: música negra como vetor e experiência de solidariedade pan-africana**

Em seu livro *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity* (2014), a autora zimbabuana Tsitsi Ella Jaji procura conectar em três principais temas, a saber, solidariedade, modernismo e mídia, e a ideia de pan-africanismo entre África e sua diáspora, através da música. A música, aqui, desempenha um papel de liga estético-política entre populações negras transnacionais. Interessa-nos, para além da música gravada, também seus desdobramentos em diferentes mídias e usos, como partituras, filmes, apresentações ao vivo, revistas e pirataria online, para ficar em alguns exemplos.

A partir da descrição de Paul Gilroy do que seria o mundo atlântico negro, ou seja “as formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória”<sup>10</sup>, Jaji, assim como seu predecessor, vai dar à música um papel de muito destaque para contar a história de ligação entre África e suas diásporas que supera uma narrativa mítica romantizada, sendo tomada também como *locus* imprescindível de desenvolvimento de uma “contracultura da modernidade”<sup>11</sup>.

É válido destacar que a autora faz uma movimentação teórica importante, crítica ao Atlântico negro, ao salientar a África como partícipe ativa na ideia de diáspora e não somente como uma provedora mítica, ancestral, dentro de um processo finito. Para ela, esse processo é contínuo e infinito, mutante e híbrido. Gilroy também atribui essas qualidades às trocas culturais e políticas da afrodiáspora, mas esquece a própria África e o Sul Global como um todo em sua análise, a exemplo do Brasil, o país com a segunda maior população negra do mundo.<sup>12</sup> Através de estudos de caso, em Gana, Senegal e África do Sul, a autora vai ilustrar esse roteiro de conexão e retroalimentação político-estética num *continuum* em que o continente não está isolado, mas ainda vivo e ativo nessa troca transnacional, principalmente em relação à música afro-americana, já que desenvolveu sua tese e atuou como pianista nos EUA.

Afastando assim essa ideia de África apenas como um exemplo passadista como explicitado acima, a autora vai usar um conceito largo de modernidade, afastando em princípio o pensamento eurocêntrico construído desde o iluminismo, e focando no que os próprios africanos consideravam o que é “ser moderno”, algo

---

<sup>10</sup> GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001, p. 35.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>12</sup> Informação disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mre000073.pdf> Acesso em 16/04/2020..

forjado a partir e principalmente através das lutas de descolonização do continente.

Rejeitando filosofias racistas rudes que deixaram a África na escuridão desde o "Iluminismo", os negros em todo o mundo enxergaram a excelência artística em um palco global como uma tática crucial para exigir o fim de sua submissão moderna e o reconhecimento de sua subjetividade moderna com todos os seus direitos humanos inerentes. Na tarefa compartilhada de uma resposta transnacional aos discursos racistas, a música afro-americana importava para os africanos como música negra, mas também como música moderna, expressão da experiência nascida do capitalismo industrial e financeiro, rápida urbanização e novos sistemas de governo pós-colonial. Muitos dos escritores, cineastas e músicos africanos neste estudo reconheceram nas formas afro-americanas não apenas mérito artístico, mas também um modelo convincente de articular a resistência forjada no cadinho da escravidão e a longa luta pelos direitos civis e humanos, e assim foi especificamente a "contracultura da modernidade", como realizada na música negra, que a tornou tão atraente.<sup>13</sup>

A importância dessa música negra como música de negros e moderna, combativa politicamente em prol dos direitos humanos das populações afrodescendentes foi influente em vários locais do mundo para além da América do Norte, como o continente africano, o Caribe e a América do Sul, bastando lembrar do movimento Black Rio brasileiro, que se inspira nos gêneros soul e funk com suas mensagens de "Black is Beautiful" e "Black Power", dentre uma miríade de outros exemplos. A própria autora, apesar de começar com um exemplo pessoal do poder da música da afrodíspora em suas contrapartes espalhadas pelo mundo e na própria África, enfatiza prioritariamente os afro-estadunidenses. Nesse exemplo, ela relata a grande importância que a música de Bob Marley, um jamaicano, teve na luta de independência do Zimbábue, chamada de *chimurenga*, uma palavra shona que significa "luta". Bob Marley tem uma música chamada *Zimbabwe*, feita em homenagem aos guerrilheiros que lutavam contra o fim da

---

<sup>13</sup> JAJI, Tsitsi Ella. *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity*. Nova York: Oxford University Press, 2014, pp. 14-15. Tradução nossa. "Rejecting crude racist philosophies that have left Africa in the dark since the "Enlightenment," black people across the globe have viewed artistic excellence on a global stage as a crucial tactic to demand the end of their modern subjection and the recognition of their modern subjectivity with all of its inherent human rights. In the shared task of a transnational response to racist discourses, African American music mattered to Africans as black music but also as modern music, an expression of the experience born of industrial and financial capitalism, rapid urbanization, and new, postcolonial systems of governance. Many of the African writers, filmmakers, and musicians in this study recognized in African American forms not only artistic merit but also a compelling model of articulating resistance forged in the crucible of slavery and the long struggle for civil and human rights, and so it was specifically the "counterculture of modernity"<sup>28</sup> as performed in black music that made it so appealing."

dominação branca na antiga Rodésia. Seu reggae influenciou a luta e animou os fronts de batalha,<sup>14</sup> também influenciando outros artistas locais como Thomas Mapfumo, um declarado anticolonialista que chamou sua moderna música africana também de Chimurenga, criando um estilo.

Essa relação, como dito, não se esgota. Podemos pensar na forte influência que a música cubana exerceu em vários países africanos, gerando bandas como a senegalesa Orchestra Baobab. A música da Baobab também continha mensagem política anticolonial, a exemplo da música *Cabral*, homenageando o pan-africanista e líder político da Guiné Bissau, que foi assassinado por causa da oposição que fazia ao domínio do governo português. Amílcar Cabral, amigo e companheiro da luta pan-africana de Kwame N'Krumah, líder da independência de Gana e seu primeiro presidente, também eram próximos de Fidel Castro, demonstrando uma ligação política de líderes africanos que sonhavam com futuros revolucionários para seu continente, como atesta o livro *Os condenados da terra* de Frantz Fanon, no qual o autor usou Castro e Cuba como um dos exemplos a serem seguidos pelas revoluções africanas.

Essas trocas do Atlântico negro, quando estamos falando de música, vão ser aprofundadas pelo tráfego de discos, a partir das tecnologias de gravação de música em estúdio. Essas fonografias negras espalham-se através da diáspora e ajudam a forjar identidades e solidariedades enegrecidas. Sendo a música um vetor de solidariedade negra, pan-africanista, conceito defendido por Ella Jaji e aprofundado através do uso da ideia de som estéreo “como metáfora para experienciar a solidariedade e a escolha de trabalhar en bloc”:<sup>15</sup>

Um sistema de som estereofônico opera com base no princípio de atrasos temporais diminutos no sinal recebido por cada ouvido, imitando a maneira como em um espaço acústico um som de qualquer direção dada chega a um lado de nossas cabeças milissegundos antes de chegar ao outro lado, e com amplitudes ligeiramente diferentes. Isso permite que um efeito estéreo seja alcançado com apenas dois canais. A metáfora de um efeito estéreo alcançada através de ligeiras diferenças refrata a interpretação de Brent Edwards do decalque como uma ilustração de como a “diáspora” articula o corpo da presença negra global, ambos conectando (assim como as articulações são as conexões entre os ossos) e dando expressão a (num senso mais familiar de articulação) “diferença dentro da unidade”.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Reportagem de O Estadão sobre o show de Bob Marley na festa de independência do Zimbábue: <https://internacional.estadao.com.br/blogs/radar-global/28090-2/> Acesso em 16/04/2020.

<sup>15</sup> JAJI, Tsitsi Ella. Op. cit., p. 12. Tradução nossa. No original: “as a metaphor indicates a means of experiencing solidarity, the choice to work en bloc”.

<sup>16</sup> Id. Tradução nossa. No original: “A stereophonic sound system operates on the principle of minute temporal delays in the signal received by each ear, mimicking the way that in an acoustic space sound from any given direction arrives at one side of our heads”.

Ou seja, a partir da diferença de milissegundos que existe na audição entre um ouvido e outro que o cérebro capta, um dado da natureza, o sistema estéreo é criado, dando, a partir de dois canais, uma sensação de se estar “dentro” da música, ou na plateia de um auditório, forjando uma massa sonora tridimensional. Aqui a autora vai usar o estéreo como metáfora para conectar África com a sua diáspora, diferença dentro da unidade, diferenças entre várias singularidades do que é ser negro no mundo, mas ao mesmo tempo fazendo referência a uma unidade baseada na experiência racial. Para corroborar sua elaboração teórica, a autora vai fazer uso de outros conceitos de distintos autores, tentando dar conta dessa experiência de solidariedade através da música e da escuta. Primeiramente, faz uso da ideia de “composição”, de Jacques Attali, em que coloca a prática de composição musical como um processo colaborativo em que “ouvir a música na rede (*network*) da composição é reescrevê-la”<sup>17</sup>.

Ainda no terreno da escuta, em busca de uma solidariedade sem rigidez e ortodoxias, numa clara crítica a absolutismos étnicos que fixaram conceitos de negritudes e reproduziram violências dentro do próprio grupo identitário – como LGBTs e mulheres negras –, a autora vai buscar em Jacques Coursil uma noção de “experiências de escutas plurais ao invés de uma coletividade de escuta única”<sup>18</sup>.

A singularidade necessária do falante contrasta com a pluralidade possível dos ouvintes. Essa pluralidade de ouvintes (entre os quais o orador está incluído) define o espaço do diálogo. Notemos que a escuta pode ser plural, mas não coletiva. De fato, para o mesmo grupo, a mesma sala de aula, a mesma nação inteira ouvindo o mesmo programa de rádio, o ouvinte é solitário. Cada participante, cada aluno da turma, cada ouvinte ouve o que ouve estritamente como indivíduo. Essa individualidade da faculdade está ligada à autonomia física dos sujeitos. Eu posso ter ouvido mal, mas ninguém pode ouvir para mim, nem por mim. Claramente, os ouvintes são independentes.<sup>19</sup>

---

milliseconds before it reaches the other side, and with slightly different amplitudes. This enables a stereo effect to be achieved with only two channels. The metaphor of a stereo effect achieved through slight difference refracts Brent Edwards's interpretation of *décalage* as an illustration of how “diaspora” articulates the body of global black presence, both connecting (just as joints are the connections between bones) and giving expression to (in a more familiar sense of articulation) “difference within unity.”

<sup>17</sup> ATTALI, Jacques. Apud Ibid., p. 13. Tradução nossa. No original: “[...] to listen to music in the network of composition is to rewrite it”.

<sup>18</sup> Ibid., p. 9. Tradução nossa. No original: “plural listening experiences rather than a single listening collectivity”.

<sup>19</sup> COURSIL, Jacques. Apud. Ibid., pp. 9-10. Tradução nossa. “The necessary singularity of the speaker contrasts with the possible plurality of the hearers. This plurality of hearers (among whom the speaker is included) defines the space of dialogue. Let us note that listening can be plural but not collective. In fact, for the same group, the same classroom,

Nesses termos, a escuta é um processo plural que vai ensejar o aparecimento de diferentes vozes através de suas interpretações únicas. Isso reforça o pensamento anterior de escuta como um processo ativo, em constante construção e que se dá de forma plural. Dessa forma, esse processo pode gerar comunidades imaginárias ou sentidos de pertencimento e afiliação, quando colocadas em contextos de lutas políticas semelhantes, porém não idênticas, como quando falamos de afrodiáspora e suas interconexões resguardando as diferentes nuances.

Ainda pensando na escuta, agora como um processo interligado à própria ideia de modernidade, há a proposição da transformação espacial através do sentido auditivo:

[...] o espaço singular do visual é transformado pela experiência do som em um espaço plural; pode-se ouvir muitos sons simultaneamente, onde é impossível ver objetos visuais diferentes ao mesmo tempo sem colocá-los em um campo de visão unificado. Onde a experiência auditiva é dominante, podemos dizer, singular, a perspectiva dá lugar ao plural, espaço permeado.<sup>20</sup>

Então, essas experiências auditivas, dentro de um processo de escuta ativo, participativo e plural criam espaços mediados, atravessados pelas vivências negras transnacionais. As mídias e suas tecnologias, como representantes em si da modernidade, vão desempenhar um papel vital na construção de uma luta política negra internacional e na construção de afiliações da solidariedade pan-africana, ideia também defendida pelo autor somali Alexander Weheliye, que aprofunda ainda mais essa noção ao advogar que o próprio sentido de negritude (*blackness*) também “é constituído de som e tecnologia”.<sup>21</sup>

Dessa maneira, ao propor a análise da *Diasporadical Trilogia*, composta por três vídeos lançados como um curta, do rapper ganês Blitz the Ambassador, percebe-se que o conceito de *stereomodernism*, tomado como ferramenta de análise, pode ser aplicado ao objeto em questão. Pois, trata-se de obra fílmica que exprime a ligação de África e sua diáspora, tanto pela narrativa biográfica de seu realizador,

---

the same entire nation listening to the same radio program, the hearer is solitary. Each participant, each student of the class, each listener hears what he or she hears strictly as an individual. This individuality of the faculty is tied to the physical autonomy of the subjects. I may have misheard, but no-one can hear for me nor through me. Clearly, hearers are independent.”

<sup>20</sup> CONNOR, Steven. Apud Ibid, p. 19. Tradução nossa. “[...] the singular space of the visual is transformed by the experience of sound to a plural space; one can hear many sounds simultaneously, where it is impossible to see different visual objects at the same time without disposing them in a unified field of vision. Where auditory experience is dominant, we may say, singular, perspectival gives way to plural, permeated space.”

<sup>21</sup> WEHELIYE, Alexander G. “Engendering Phonographies: Sonic Technologies of Blackness”. In: *Small Axe*, n. 44, julho 2014, p. 184. Tradução nossa. No original: “Put more simply, I was not trying to understand modern sound via the detour of black music; instead I sought to magnify some of the ways blackness—and thus modernity—is constituted by sound and technology.”

— um rapper africano em constante trânsito dentro do mundo Atlântico negro, hoje radicado nos EUA — quanto pelo conteúdo de sua arte: a conexão afro-atlântica tematizando o disco e os videocliques em forma de discurso pan-africanista.

O pan-africanismo surgiu como uma plataforma política que teve várias fases e vários pensamentos divergentes, assim como líderes que rivalizavam entre si. Porém, duas causas comuns uniriam essa miríade de opiniões: a solidariedade entre povos africanos e de sua diáspora e a busca pela autodeterminação do povo negro. Ou seja, liberdade e integração em nível internacional, em prol de uma luta antirracista e anticolonial.<sup>22</sup> Esse pensamento formado de maneira transnacional, também apresentou diferentes prioridades quanto à estratégia de ação. De acordo com Paim,<sup>23</sup> dividindo didaticamente as várias formas de pensar pan-africana, é possível indicar três vertentes principais de análise: educacional, econômica e religiosa.

Os principais representantes dessas vertentes foram, respectivamente, W.E.B. Dubois (EUA) com ênfase na educação, Booker T. Washington (EUA) priorizando o crescimento econômico e, na questão religiosa, Alexander Crummel (EUA) e Edward Blyden (Ilhas Virgens). Outro nome de igual ou maior importância, responsável por universalizar e radicalizar o pensamento pan-africano é o jamaicano Marcus Garvey, criador da UNIA<sup>24</sup> e um dos precursores do rastafarianismo e influenciador da fundação da Libéria. Como bem observou Paim, num primeiro momento o pensamento pan-africanista ficou mais restrito às populações da diáspora africana, principalmente da Europa, da América do Norte e da América Central anglófona, vindo posteriormente a causar mais impacto em África e nas lutas pela descolonização.<sup>25</sup> A partir daí diversos líderes africanos identificaram-se com o que viria a ser chamado de pan-africanismo socialista: Kwame N’Krumah (Gana), Amílcar Cabral (Guiné-Bissau e Cabo Verde), Jomo Kenyatta (Quênia), Agostinho Neto (Angola), Patrice Lumumba (Congo), entre outros.

Faz-se importante destacar uma pequena distinção que Ella Jaji coloca em seu texto, formulada por George Shepperson, entre Pan-africanismo e pan-africanismo. O primeiro, com “P” maiúsculo, seria esse descrito acima, gestado através das organizações mais formais e dos congressos internacionais; o segundo, com “p” minúsculo, seria correntes e formas culturais efêmeras, populares ou da elite, que convergiam também para desenvolver a solidariedade e elevação do

---

<sup>22</sup> BARBOSA, Muryatan Santana. “Pan-africanismo e teoria social: uma herança crítica”. In: *África*, v. 31-32, pp. 135-155, 2011/2012

<sup>23</sup> PAIM, Márcio. “Pan-africanismo: tendências políticas, Nkrumah e a crítica do livro ‘Na casa de meu pai’”. In: *Sankofa*, v. 7, n. 13, 2014, pp. 88-112.

<sup>24</sup> Universal Negro Improvement Association foi uma entidade responsável por um dos maiores movimentos de massa de afro-americanos na história, chegando a ter seis milhões de associados, que defendia, entre outras coisas, a auto-suficiência econômica, o orgulho racial e a criação de uma nação negra independente em África.

<sup>25</sup> PAIM, Márcio. Op. cit., p. 88.

povo negro. Visto que a própria autora enxerga uma fronteira muito tênue entre ambas, o presente ensaio vai considerar todas como pensamento pan-africano, sem diferenciação.

Autodeclarando-se como um “pan-africanista convicto”,<sup>26</sup> Blitz reafirma esse lugar ao pé da letra ao usar, ao fim do primeiro clipe, *Juju Girl*, parte do discurso feito por Kwame N’Krumah na celebração de independência de Gana: “Finalmente, Gana, seu amado país, é livre para sempre”. Essa fala é precedida por outra, uma voz feminina, podendo ser a própria protagonista do vídeo, que diz: “As estrelas nos ajudaram a achar nosso caminho. Aquele país à beira-mar era chamado Costa do Ouro. Naquele país, não fazia muito tempo que eles tinham alcançado o que o homem branco chama de independência.” O discurso, crítico da própria noção de independência, ajuda a situar o tempo-espço do clipe que retrata Gana logo após sua libertação, em 1957, sendo esse o primeiro país da África subsaariana a livrar-se do subjugo europeu.

A partir dessa fala, gostaria de chamar atenção para fortes exemplos da comunicação negra político-estética. Se atentarmos para a bandeira de Gana, além de adotar as cores pan-africanistas seguidas por outros países africanos, notaremos a estrela negra em seu centro. Essa estrela foi inspirada na linha de embarcações Black Star Line, fundada por Marcus Garvey. Apesar de não ter cruzado o oceano Atlântico, essas embarcações almejavam, dentre outras coisas, concretizar o discurso de “volta à África” defendido por Garvey. Sua influência fecunda outros planos culturais ao ser elevado à categoria de profeta dentro do sistema de crença rastafári, religião jamaicana que tem a Etiópia, único país africano que resistiu à colonização, como terra prometida e seu imperador Haile Selassie como messias.

Um dos maiores divulgadores desse pensamento negro diaspórico, ainda tão interligado à própria África é, novamente, Bob Marley. Com o grande sucesso que atingiu, conseguiu internacionalizar o reggae e transmitir uma mensagem anticolonialista e pan-africanista. O reggae também ensejou o aparecimento de outro gênero da música jamaicana, em que as experiências tecno-estéticas de seus produtores com técnicas de gravação deu origem ao dub. O dub era performado através da figura central do *selector* que produzia os *riddims*<sup>27</sup> e do *toaster* ou *deejay*, que falava ou cantava em cima desses *beats*. Eles costumavam atuar em festas ao ar livre com uma potente aparelhagem sonora, os *soundsystems*.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> DANIELLE, Britni. “Blitz The Ambassador’s Album ‘Diasporadical,’ Is Exactly the Magic We Need.” Disponível em: <https://www.ebony.com/entertainment-culture/blitz-ambassador-diasporadical>. Acesso em: 08/05/2019.

<sup>27</sup> Batidas e melodias de músicas de sucesso estendidas e remixadas com efeitos, algo próximo do que alguns DJs fazem hoje.

<sup>28</sup> Os *soundsystems* configuram-se *per se* como uma cultura sônica e estética que veio a influenciar vários outros gêneros musicais a partir da música jamaicana. Para além do rap, o tecno-brega paraense ou o brega-funk pernambucano, dificilmente seriam dissociados das respectivas aparelhagens ou paredões.

Essa estrutura musical performática vai ser reconfigurada ao se transformar no rap que começa a surgir nos EUA a partir do final da década de 1970. O grande fluxo migratório de populações caribenhas pós segunda guerra para a América do Norte e Europa vai facilitar essa história de troca, não sendo à toa que o “mito de origem” do rap afro-americano é creditado ao DJ jamaicano Kool Herc. Anos depois, esse gênero da black music vai chegar aos ouvidos do ganês Samuel Bazawle através de uma fita cassete, reconectando essa narrativa entre Gana e Jamaica através de um terceiro, a América Negra.

A trilogia se passa em três diferentes lugares: Gana, EUA e Brasil, fazendo da ligação dessa rede o elemento mítico africano. Isso está explicitado quando, do começo do filme, entra a palavra “mito” e sua definição. Essa proposta de trabalho de Blitz é colocada em uma entrevista<sup>29</sup> em que ele evoca o conceito de “realismo mágico”, cunhado para descrever a obra de Garcia Marquez, para reutilizá-lo na maneira de fazer seus filmes:

Como um africano, mágica é parte de nosso cotidiano [...]. Para mim, abraçar esse termo, abraçar essa ideia, de magia na produção cinematográfica, é algo que eu acho que também me possibilite fazer um trabalho autenticamente africano, onde a gente lida não só com o que é visual, o que está na nossa frente, mas também com o que está numa terceira esfera.<sup>30</sup>

Continuando a entrevista ele vai demarcar a importância da espiritualidade para gravar a trilogia, comentando sobre o tempo que passou em Acra e Salvador, e como isso o influenciou, fazendo destaque ao candomblé. Ele vai, ainda, comentar que tentou “capturar essa conexão também, para mostrar que o povo africano em relação ao quanto dispersos estamos, música é algo que nos atravessa consistentemente, espiritualidade é algo que nos atravessa consistentemente”.<sup>31</sup> Sendo importante salientar que, para o rapper, o povo negro da diáspora também é africano,<sup>32</sup> algo comum no pensamento pan-africano.

Vimos a importância do mito e da espiritualidade, da diáspora e sua conexão com África através de uma solidariedade pan-africana. Essa solidariedade é constituída pela “diferença dentro da unidade”, quando interpretada na chave do *stereomodernism* – ou seja, através da diferença de milissegundos na audição entre um ouvido e outro que o som estéreo aproveita para sugerir uma unidade, criando uma sensação espacial de terceira dimensão através da escuta, utilizando-se de dois canais e se completando com o terceiro elemento que é a cabeça do ouvinte. O filme é composto por uma trilogia de videoclipes que narram a vida de uma

---

<sup>29</sup> SAAB, Mariam. “Blitz, The Ambassador: Breaking African Spirituality, Struggle and Culture into Beats and Bars”. In: France 24, 2017. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZHkd88xHcHA>. Acesso em: 13/07/2018.

<sup>30</sup> Id.

<sup>31</sup> Id.

<sup>32</sup> CLARCK, Msia Kibona. “Ghana: Rap Artist Blitz the Ambassador Makes a Name for Himself in the U.S.” In: *AllAfrica*, 2007. Disponível em:

<https://allafrica.com/stories/200705071572.html>. Acesso em: 13/07/2018.

mesma mulher, vivendo simultaneamente em três lugares diferentes e em três épocas diferentes.

## *Laroyé, Èsù!*

Essa artimanha só seria possível, no pensamento Nagô, com o princípio Èsù (Exu), afinal, “*Exu é o que quiser*”,<sup>33</sup> é o Orixá da comunicação, do princípio dinâmico do universo, da ligação entre as coisas. Sendo múltiplo, está em todos os lugares, em todos os seres vivos:

De fato, Èsù não só está relacionado com os ancestrais femininos e masculinos e com suas representações coletivas, mas ele também é um elemento constitutivo, na realidade o elemento dinâmico, não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo que existe. Nesse sentido, como Olórun, a entidade suprema protomatéria do universo, Èsù não pode ser isolado ou classificado em nenhuma categoria. É um princípio e, como o àse que ele representa e transporta, participa forçosamente de tudo. Princípio dinâmico e de expansão de tudo o que existe, sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria. Segundo as próprias palavras de ifá, “cada um tem seu próprio Èsù e seu próprio Olórun, e seu corpo” ou “cada ser humano tem seu próprio Èsù individual, cada cidade, cada casa (linhagem), cada entidade, cada coisa e cada ser tem seu próprio Èsù”, e mais, “se alguém não tivesse o seu Èsù em seu corpo, não poderia existir, não saberia que estava vivo, porque é compulsório que cada um tenha seu Èsù individual”. Assim como Olórun representa o princípio da existência genérica, Èsù é o princípio da existência diferenciada em consequência de sua função de elemento dinâmico que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar.<sup>34</sup>

Assim, como metodologia para estudar o objeto, também se propõe a utilização de Exu como epistemologia, como sugerido pelo autor Luiz Rufino quando estudou o jongo:

A figura de Exu emerge nesse texto como forma de pensarmos as relações entre tempo-espaço e as significações produzidas no trânsito das populações negras vítimas da escravidão. Exu incorpora-se na afro-diáspora e se transforma em metáfora desse movimento por se caracterizar como o dinamizador dos

---

<sup>33</sup> RUFINO, Luiz. “Pedagogia das Encruzilhadas”. In: *Revista Periferia*, v. 10, n. 1, pp. 71-88, jan./jun. 2018, p.76.

<sup>34</sup> SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 2008, pp. 130-131.

fluxos, da comunicação, dos atravessamentos, da recriação e da ambivalência. Todos esses elementos que pertencem e formam o orixá são também características fundamentais dos movimentos de dispersão das populações negras nas Américas, favorecendo, assim, a apropriação e uso desse símbolo<sup>35</sup>.

Dessa forma, o autor vai enfatizar a representação do que é Exu para populações da afro-diáspora, por oferecer um tipo de pensamento totalmente diferente daquele construído pelo saber dicotômico ocidental e sua separação entre corpo e alma, razão e natureza, assim como de seu discurso totalizante que promove uma verticalização do conhecimento, calcado no hegemônico. Destarte, Exu vem para propor outros caminhos do pensar através das encruzilhadas, do movimento dinâmico e construindo outros diálogos através da comunicação.

Até o momento percebe-se a confluência e a importância do número três para o objeto em questão, a *Diasporadical Trilogia*. Assim, a utilização de Exu como episteme vai ser justificada, também, por esse sentido. Já que o Orixá carrega como um de seus princípios, o terceiro elemento, estando este na sua própria intitulação: "Oritá Métà ou Igbá Keta é um dos títulos de Exu que confere a ele a condição de o Senhor da terceira cabaça, podendo ser também conhecido como o Senhor da encruzilhada de três caminhos"<sup>36</sup>, sendo essa representação também explicada por Dravet:

Exu, enquanto manifestação dos dois princípios divinos, o masculino e o feminino (Filho de Orunmilá e Yemanjá), é o terceiro elemento, o elemento expansivo manifesto, ou, o filho. O número três, número de Exu (portador do tridente) pode, portanto, ser lido no sentido – familiar porque cristão – da Trindade (Pai, Mãe, Filho).<sup>37</sup>

Dessa forma, gostaríamos de propor e indicar a ligação que o três pode sugerir também com o *stereomodernism* de Ella Jaji, pois, para além da alusão à criação de um sentido espacial de *terceira* dimensão proporcionado pelo sistema de som estéreo, a própria noção de estéreo só pode ser completada com um terceiro elemento, a cabeça humana, que estará localizada na ponta de um triângulo imaginário para criar essa sensação – afinal, isso é o princípio dessa tecnologia. O três também é simbólico na própria concepção de som.

Toda formulação de som nasce como uma síntese, como um terceiro elemento provocado pela interação ativa de dois tipos de elementos genitores: a mão ou a baqueta percutindo no couro do tambor, a vareta batendo no corpo do agogô, o pêndulo batendo no interior da campainha àjà, a palma batendo no punho etc. Veremos mais adiante que o som da

---

<sup>35</sup> RUFINO, Luiz. *Histórias e saberes de jongueiros*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014, p. 60.

<sup>36</sup> RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Op. cit., p. 77.

<sup>37</sup> DRAVET, Florence. "Exu, o andrógino canibal: aproximações entre mitologia e imaginário antropófago brasileiro para pensar alteridade". In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, pp. 1-14, maio/ago 2018, p. 10.

voz humana, a palavra, é igualmente conduzida por Èsù, nascido da interação dos genitores masculinos e femininos. O som é resultado de uma estrutura dinâmica, em que a aparição do terceiro termo origina movimento. Em todo o sistema, o número três está associado a movimento.<sup>38</sup>

Essa ligação triangular, o simbolismo dos três elementos representado por Exu, é, na verdade, uma particularidade de todo sistema de pensamento Nagô, como destaca Elbein dos Santos, “toda ênfase é colocada no três”.<sup>39</sup>

Encontramos repetidamente na simbologia *Nagô* três termos que constituem uma unidade dinâmica. Três são as cores básicas, resumindo os atributos essenciais conferidos ao branco, ao vermelho e ao preto, indispensáveis para que a existência seja; três são os princípios de expansão e de procriação: o masculino, o feminino e o procriado; três são os dias que constituem o ciclo completo do sacrifício anual; três vezes são repetidas as invocações e as ações na prática ritual

Mo pèé ìba méta làá b' okán

“Eu invoco vezes três são como uma”

[...]

O dualismo, o quatro e seu quadrado, o dezesseis, compreendendo unidades em equilíbrio, devem sua própria subsistência ao fato de serem “movidos” pelas unidades de três. Assim, por exemplo, Ifá – representado pelos dezesseis odù e seu quadrado, duzentos e cinquenta e seis – ficaria rígido, desprovido de significação funcional, se não estivesse sustentado e acompanhado inseparavelmente por Èsù, Igbáketa, o “três” por excelência. Isso se torna bem evidente nas representações geométricas bordadas, desenhadas e gravadas que integram o complexo simbólico de esculturas e de objetos rituais: uma série de *triângulos* representando unidades dinâmicas de três elementos e uma série de *losangos* representando unidades de quatro elementos.<sup>40</sup>

Como também já foi visto, *stereomodernism* vai invocar o conceito de “diferença dentro da unidade” para descrever a relação de África e suas diásporas. Apesar de o povo negro ter diferenças entre si, há uma unidade simbolizada pela solidariedade pan-africanista na luta política anti-racista, assim como marcadores estéticos, religiosos e culturais que engendram uma unidade. Assim o é Exu, princípio da existência diferenciada, e do princípio dinâmico, se multiplicando ao infinito, como na diáspora enquanto processo.

Duzentos são os Èsù-descendentes, mais 1, o Èsù-tronco ou base, a ponta do Òkòtò, repetindo a imagem de mil e duzentos

---

<sup>38</sup> SANTOS, Juana Elbein dos. Op. cit., pp. 48-49.

<sup>39</sup> Ibid, p. 68.

<sup>40</sup> Id.

descendentes mais 1 da história *Orisirisi Èsù*, +1 indicando continuação e expansão. Cada um dos duzentos *Èsù*-símbolos detém em si o princípio dinâmico e da multiplicação e veicular-los-á ao ser ou ao emblema transferido do òrun ao àiyé.<sup>41</sup>

Há a multiplicidade de seres, cada um com seu Exu, porém há o tronco, a base em que se partilha a ideia de unidade e, ao mesmo tempo, de diferença, como existência diferenciada e não genérica, como representa Olórun.

Ao mesmo tempo, como Rufino já havia colocado, utilizar Exu como epistemologia é pensar nos caminhos de dispersão e comunicação da afro-diáspora, por ser esse o orixá dessas propriedades. Tanto para Jaji quanto para Gilroy e para tantos outros autores, essa comunicação se dá fortemente através da música e, como a autora zimbabuana coloca, um dos elementos para se pensar o conceito de *stereomodernism* seria a mídia; discos, partituras, filmes, performances ao vivo ou internet, como catalizadores dessa conexão e maneiras de experienciar a solidariedade negra. Entendendo os *media* como parte de um ethos comunicacional, seria propício entender esse princípio *exuniano*, pois é ele quem estabelece o contato entre o plano físico (aiyé) e espiritual (orum). É ele quem leva as oferendas aos orixás, o oráculo (ifá) só pode falar através dele e em seu lugar preferido, a encruzilhada de três caminhos (orita). Ele é aquele que pode abrir os caminhos ou fechá-los:

É, no seu papel de princípio dinâmico, de princípio de vida individual e de *Òjise* ou elemento de comunicação, que *Èsù Bara* está indissolúvelmente ligado à evolução e ao destino de cada indivíduo. Como tal ele também é Senhor dos Caminhos, *Èsù-Òna*, e ele pode abri-los ou fechá-los segundo o contexto e as circunstâncias. [...] Eis aqui outra indicação de seu papel como centro de comunicação, como controlador dos caminhos e principalmente ligado ao fato de que é o resultado de um cruzamento ou de uma união.<sup>42</sup>

Isso é mais um exemplo que mostra ser possível a associação dessas epistemologias como método de estudar o mundo Atlântico negro. Sendo a música negra seu mais importante elemento de ligação e produção de sentido, devemos pensá-la como processo dinâmico e mutante, afastando (novamente) a ideia de fixidez

A preeminência da música no interior das comunidades negras diversificadas da diáspora do Atlântico é em si mesma um elemento importante na conexão essencial entre elas. Mas as histórias de empréstimo, deslocamento, transformação e reinscrição contínua, abarcadas pela cultura musical, são uma herança viva que não deve ser reificada no símbolo primário da

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 138.

<sup>42</sup> Ibid., p. 169.

diáspora e em seguida empregada como alternativa ao apelo recorrente de fixidez e enraizamento.<sup>43</sup>

Diante disso, Gilroy coloca que uma característica formal compartilhada entre esses diversos estilos musicais da diáspora negra é o uso de antifonias, que depois abriu espaço para outros marcadores estéticos como o improvisado, melismas, performatividade e assim por diante.<sup>44</sup> Essas qualidades compartilhadas são forjadas dentro da lógica do Atlântico negro, definido por sua rede de trocas culturais transnacionais, seus constantes fluxos e deslocamentos, que permitem que a música negra possa ser disseminada, reterritorializada e reapropriada — trocas ampliadas com o processo de globalização e do uso de tecnologia — mesmo em lugares com realidades diferentes:

Como foi possível a apropriação dessas formas, estilos e histórias de luta em tão grande distância física e social é, por si só, uma questão interessante [...]. Ela foi facilitada por um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares — mas de modo algum idênticas — de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos. Deslocadas de suas condições originais de existência, as trilhas sonoras dessa irradiação cultural africano-americana alimentaram uma nova metafísica da negritude elaborada e instituída na Europa e em outros lugares dentro dos espaços clandestinos, alternativos e públicos constituídos em torno de uma cultura expressiva que era dominada pela música.<sup>45</sup>

## Diasporadical Trilogia

Como anteriormente mencionado, os acontecimentos se passam em três locais diferentes, contando a história de uma mesma mulher negra, que viveu ao mesmo tempo três vidas diferentes, em diferentes espaços temporais, como se explica no começo da narrativa, através de uma narração em *off*. Além da importância do número três para a cosmogonia iorubá, todos os vídeos e seus títulos fazem uma referência direta a esta, com orixás (Yemanjá e Ibeji) e espíritos ancestrais (Egun).

O primeiro vídeo, da música *Juju Girl*, se passa em Acra, capital de Gana, em 1957, cidade em que o rapper nasceu, e se chama “Yemanjá e o Cantor” (*Yemaya and the Singer*). Nele, Blitz atua como o cantor, provavelmente de uma banda de *highlife* por mostrar diversos músicos com instrumentos de sopro, característica do gênero, que tocam num bar. A atmosfera é de uma cidade moderna, com pessoas

---

<sup>43</sup> GILROY, Paul. Op. cit., pp. 208-209.

<sup>44</sup> Ibid., pp. 166-167.

<sup>45</sup> Ibid., p. 175.

bem vestidas que dançam e se divertem pós-independência, uma imagem bem diferente do que é veiculado sobre a África. Lá, uma bela jovem negra dança e, na continuidade da narrativa, ela e Blitz dividem uma corrida de táxi, em que ele parece a estar levando para casa (“so I walka, walka, walka, I take you go house”). O cantor vai cortejar a jovem durante o trajeto. Ela parece não corresponder e, mais adiante, o carro para quando chega ao mar e ela desce correndo, enquanto o cantor fica trancado dentro do carro e tenta destravar a porta sem sucesso. A narrativa não é linear, pois começa do que seria o fim da história e usa efeitos de sons e câmera *forward* nesse momento para criar uma atmosfera onírica ou para demarcar um acontecimento sobrenatural. Há um corte e a mulher está dançando na beira do mar ao som do que parece ser uma música tradicional africana, percussiva, acompanhada de diversas pessoas dançando em um círculo, instrumentos de percussão, uma das dançarinas segura uma galinha, e estão todos de branco. Uma referência direta ao culto iorubá no qual confirmamos o Yemanjá do título.

Segundo Reginaldo Prandi, em seu livro *Mitologia dos Orixás*, “Yemanjá é dona de rara beleza e, como tal, mulher caprichosa e de apetites extravagantes. Certa vez saiu de sua morada nas profundezas do mar e veio à terra em busca do prazer da carne”.<sup>46</sup> Na sequência, é explicado que ela levava pescadores para o mar e, depois do sexo, os devolvia mortos ao mar. Isso não acontece em *Juju Girl*, mas a descrição da beleza da orixá é bem condizente com a representação dada por Bazawule. Juju é um sistema de crença espiritual que foi atribuído de forma genérica às práticas litúrgicas em toda África ocidental, traduzido apenas como feitiço. Na letra ele menciona isso (“Juju Girl oh, don't break your spell oh”) e ainda menciona uma deusa em carne e osso (“I never seen a goddess in the flesh ‘till tonight”).

Ao final do clipe, ele consegue destravar a porta e corre para a beira do mar, lá só encontra a flor no chão que a protagonista usava em sua orelha. Ele fica olhando para o mar, onde muitas crianças brincam nas ondas, uma música incidental toca misturada ao som das águas e de gaiotas. Há um corte e um close no rosto da entidade, em preto e branco, e a voz dela em *off* pergunta “Então, como chegamos ao Brooklyn?” e Blitz responde, “Não sei. Conte-me”.

Então começa o capítulo dois, “Egum e a princesa” (*Egum and the Princess*), que vai se passar no Brooklyn, Nova Iorque, em 1997 e a música corresponde do álbum é *Shine*. O close no rosto de Yemanjá vai se ligar a um close, também em preto e branco, no rosto do personagem que vai interpretar o pai de uma criança, a princesa do título, que será a outra vida dessa mulher.

Primeiramente, ela está em uma parada de ônibus com seu pai, esperando, enquanto chega um carro. Um dos homens mostra um distintivo (o próprio Blitz) e há um breve diálogo entre ele e o pai da criança, que entrega um envelope de

---

<sup>46</sup> PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 390.

dinheiro e, pelo diálogo, ele agora também teria que denunciar imigrantes ilegais (provavelmente ele era um deles), além do valor que entregara aos policiais corruptos. Pela situação, pelo quepe africano (kufi) que o personagem do pai da princesa usa, pela intimidação de agentes da imigração, vemos a performatização da opressão e situação precária que imigrantes africanos vivem em outros locais. A conversa mostra que o pai é coagido a entrar no carro e ir checar outros imigrantes diante da ameaça de ser deportado, e se mostra muito pouco à vontade com o que deverá fazer e pelo fato de ter que deixar sua filha voltar só para casa.

O pai, então, manda a filha, Ama, ir para casa, no que há um corte e ela aparece sentada dentro de um metrô. Nesse momento, surge uma entidade, o Egum, que coloca os braços em volta da princesa, caracterizado com o que parece ser um ikò (palha da costa) e máscara africana. Ele está todo coberto – não por acaso, já que uma das principais características do Egum é guardar o mistério (*awo*):

A presença de Égún é o signo mais evidente da continuidade da vida. No símbolo Égún está expresso todo o mistério da transformação de um ser-deste-mundo num ser-do-além, de sua convocação e de sua presença no àiyé. Esse mistério, awo, constitui o aspecto mais importante do culto Égún. Da morte só vemos as roupas exteriores, as tiras de pano, mas tanto o mistério da transformação, o awo, quanto Ikú ou os elementos que são extensão dele (lembramos que a morte é do sexo masculino), não são, nem podem ser conhecidos. Como exige o segredo da Sociedade Égúngún, não é possível conhecer e não se deve procurar saber aquilo que está oculto sobre as tiras de pano.<sup>47</sup>

O Egum representa uma ancestralidade que irá guiar e proteger a princesa que precisa pegar o metrô para voltar para casa, sozinha, num trajeto que pode ser perigoso para uma criança pequena, como em qualquer grande metrópole. Guardada, ela irá dançar com ele durante todo o trajeto, passando por diferentes lugares da cidade. Ao fim desse capítulo, em uma rua estreita, o ancestral para na frente do carro dos policiais, impedindo sua passagem. O motorista buzina e depois vemos Ama deitada ao chão, desmaiada, momento em que seu pai sai do carro para socorrê-la, o que dá a entender que a ação pretendida não será concluída e seu pai vai poder se livrar desse fardo que seria entregar seus iguais.

A música incidental retorna, um saxofone que toca uma melodia melancólica, e entra uma pergunta de Blitz em *off*, agora falando em português, com um close, também em preto e branco, do rosto da personagem, outra atriz representando a mesma entidade: “Meu amor, do que você se lembra?” e ela responde “Ontem, o casamento do sol e da lua, foi muito bonita a festa”.

Então estamos no terceiro e último capítulo, “Ibeji e a convidada do casamento” (*Ibeji and the wedding guest*), feito em cima da música *Running*. A protagonista agora é uma mulher mais velha, em Salvador, Bahia. Ela é representada com trajes típicos

---

<sup>47</sup> SANTOS, Juana. Op. cit., p. 121.

do candomblé, enquanto uma cena de celebração de casamento dessa religião é realizado na beira do mar, sendo Blitz o babalorixá que a conduz. Ela resgata um menino desacordado de um pequeno barco, o leva para casa e o trata com um incenso. Enquanto isso, um trator é mostrado e, logo depois, os homens que o ocupavam aparecem caminhando em direção à casa daquela senhora. Na cena seguinte eles se identificam como homens da demolição, e são recebidos pela senhora e dois meninos, gêmeos. A criança que ela tinha resgatado na verdade era Ibeji, que são orixás gêmeos. Nisso, os homens fogem e são perseguidos pelos orixás, que salvam a casa da personagem de ser derrubada. O vídeo foi filmado na comunidade da Camboa, lugar que vem sofrendo ataques da especulação imobiliária há muito tempo, por ser um lugar bonito e bem localizado, à beira mar, que pretende forçar um processo de gentrificação na área, obrigando a população negra e pobre a se retirar.

## Conclusão

Pela presente descrição, podemos notar alguns aspectos fortes que compõe a trilogia e dão uma direção narrativa ao roteiro. De certa forma, essa mulher mítica que vive três diferentes vidas, em três diferentes lugares, é a própria ideia da afrodiáspora e sua interconexão entre o mundo atlântico negro. Ela estará fragmentada, falará línguas diversas, se vestirá de maneira diversa, terá problemas diferentes, mas, de certa forma, estará conectada – a própria África em si se parece com as condições da diáspora de seu povo. Em *Diasporadical Trilogia*, a religião parece ser um fio condutor e de união das narrativas, significando uma possível ancestralidade, ou a religião como fuga dos horrores do colonialismo e resistência cultural, como lugar seguro para iguais ou como um forte local de celebração e vivência de uma identidade negada. O local físico onde as ações de desenrolam também falam por si. Além de Gana, temos lugares do mundo em que a cultura negra se sobressaiu e que ficaram conhecidos mundialmente, como Brasil e EUA.

Há, então, uma intencionalidade estética e política declarada quando se apresenta, nos três videoclipes, uma representação de lutas enegrecidas. No primeiro, a narrativa se passa em 1957, ano de independência de Gana, e, ao final do vídeo, a voz em *off* do discurso do revolucionário pan-africanista e primeiro presidente Kwame N'krumah anunciando a liberdade do país, representa a luta anticolonialista e a independência política de África. Como já comentado, o segundo capítulo fala sobre os problemas dos imigrantes e sua condição subalterna precarizada, enquanto o terceiro fala sobre o fenômeno da gentrificação de grandes centros urbanos em que a população mais pobre, negra, é a que mais sofre as consequências. Os problemas políticos do mundo negro parecem ser uma pauta importante para Blitz The Ambassador, que se referiu a

diversos deles como movências para compor o disco *Diasporadical* (2016) como o Black Lives Matter (EUA), o Fees Must Fall (África do Sul) e os protestos durante as olimpíadas no Brasil.<sup>48</sup>

Esteticamente também há a construção sonora do Atlântico negro como fator de destaque. Utilizando-se do rap, que já é um gênero nascido da potência sincrética das criações negras, cujo maior valor reside na mutabilidade em si, o autor se utiliza de *samples* de músicas da afrodiáspora para compor seus *beats*. Há músicas de vários gêneros da black music como jazz, soul, funk, reggae, afrobeat, highlife e o próprio rap, todas complementando o sentido político-estético pretendido pelo autor desde o seu título, um trocadilho de diaspórico com radical, dando um sentido político desde a sintaxe do nome que batizou a obra.

No sentido da corporalidade e teatralidade, temos sempre atores negros que estão passando por momentos de tensão, mas que representam uma resistência política em ações que envolvem dançar. Há sempre dança, em todos os três vídeos. A mulher negra mítica, sempre de branco – cor importante nos cultos afro-brasileiros – vence o colonialismo, derrota a polícia de imigração do “primeiro mundo” e bota os arautos da gentrificação para correr, sempre acompanhada de um sentido de espiritualidade e conexão e sendo ela mesma uma deusa, um orixá. Há uma clara performatização na construção de corpos socialmente negros, através da cor da pele, da celebração religiosa, de algumas vestimentas étnicas, da representação de alguns gêneros musicais e seus instrumentos, dos problemas tipicamente sofridos pelas populações negras.

Enfim, podemos perceber a própria ideia da diáspora africana nos três videoclipes do rapper ganês Blitz The Ambassador, que segue um roteiro estruturado tentando dar conta da ideia de trajetória de sofrimento, criação, luta e esperança do povo negro. Há uma ideia de espiritualidade que liga os vídeos, protegendo os protagonistas, e um sentido de esperança na transposição de injustiças e desigualdades através da luta política e da celebração da identidade negra.

O *stereomodernism* está representado nas suas três principais linhas de construção: mídia, modernidade e solidariedade. O filme, composto de três videoclipes, já sendo um produto midiático para engendrar experiências de interconexão e solidariedade pan-africanista, como vimos, também mostra um povo negro atuante na contemporaneidade e dando novos sentidos para a modernidade ocidental, desde a ambientação da Gana moderna no primeiro capítulo, ao enfrentamento de questões da modernidade ocidental, como o processo de gentrificação visto no terceiro capítulo. Aqui, o povo negro é agente e criador de outras narrativas possíveis dentro de uma visão de mundo eurocêntrica, combatendo-a. Como também colocado, há diferentes vidas e situações vividas,

---

<sup>48</sup> DINIZ, Débora. *Entre Gana, EUA e Brasil*. Blitz the Ambassador cria experiência africana global no novo álbum 'Diasporadical'. Disponível em: <https://rnd.is/40958/blitz-the-ambassador-diasporadical-album/>. Acesso em: 08/05/19.

em lugares diferentes, porém sugerindo uma unidade (“difference within unity”) do povo negro através da solidariedade.

Assim como a existência diferenciada *exuniana*, também há o três como fator de ligação. Três vídeos, três lugares, três vidas, três anos diferentes. Ao viver isso em simultaneidade, a personagem traz em si o princípio dinâmico de Exu, o orixá das três encruzilhadas que comunica e interliga esses caminhos de África e sua diáspora. O numeral também é importante na constituição da própria ideia de estéreo que só é possível quando forma um triângulo, assim como todo o sistema de crença nagô, que é um dos componentes mais fortes na concepção do filme. Dessa maneira, combinados, Exu e *stereomodernism* mostram-se potentes ferramentas de análise para estudar o objeto proposto, assim como, de maneira geral, a música do Atlântico negro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Muryatan Santana. “Pan-africanismo e teoria social: uma herança crítica.” In: *África*, São Paulo, v. 31-32, 2011/2012, pp. 135-155.
- DRAVET, Florence. “Exu, o andrógino canibal: aproximações entre mitologia e imaginário antropófago brasileiro para pensar alteridade”. In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, pp. 1-14, maio/ago. 2018.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- HUNTER, Lorien R. *African State of Mind: Hip Hop, Identity and the Effects of Africa Rising*. Ann Arbor: ProQuest, 2017.
- JAJI, Tsitsi Ella. *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity*. Nova York: Oxford University Press, 2014.
- PAIM, Márcio. “Pan-africanismo: tendências políticas, Nkrumah e a crítica do livro Na Casa De Meu Pai”. In: *Sankofa*, São Paulo, v. 7, n. 13, pp. 88-112.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RUFINO, Luiz. *Histórias e saberes de jongueiros*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.
- \_\_\_\_\_. Pedagogia das encruzilhadas. In: *Revista Periferia*, v. 10, n. 1, pp. 71-88, jan./jun. 2018.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- WEHELIYE, Alexander G. “Engendering Phonographies: Sonic Technologies of Blackness”. In: *small axe*, n. 44, jul. 2014, pp. 180-190.

Artigo recebido em: 08/05/2019 e aceito em: 16/10/2020