



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS I – SALVADOR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS - PPGEL**

GEÓRGIA DE CASTRO MACHADO FERREIRA SANTOS

**A CONTRACULTURA RASTA-REGGAE:
MÚSICA E LINGUAGEM NO PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO DA FORMA-
SUJEITO**

**Salvador
2019**



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS I – SALVADOR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS - PPGEL

GEÓRGIA DE CASTRO MACHADO FERREIRA SANTOS

**A CONTRACULTURA RASTA-REGGAE:
MÚSICA E LINGUAGEM NO PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO DA FORMA-SUJEITO**

Salvador
2019

GEÓRGIA DE CASTRO MACHADO FERREIRA SANTOS

**A CONTRACULTURA RASTA-REGGAE:
MÚSICA E LINGUAGEM NO PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO DA FORMA-SUJEITO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós - graduação em Estudo de Linguagens, da Universidade do Estado da Bahia - UNEB, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Gáspari Madureira

Salvador
2019

FICHA CATALOGRÁFICA
Sistema de Bibliotecas da UNEB
Dados fornecidos pelo autor

S237a

Santos, Geórgia de Castro Machado Ferreira

A contracultura rasta-reggae: música e linguaem no processo de
subjetivação da forma-sujeito / Geórgia de Castro Machado Ferreira Santos.--
Salvador, 2019.

109 fls : il.

Orientador(a): Prof. Dr. André Luis Gaspari Madureira.

Inclui Referências

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade do Estado da Bahia.
Departamento de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Estudos
de Linguagens - PPGEL, Câmpus I. 2019.

1. Análise de Discurso. 2. Condições de Produção. 3. Sujeito. 4. Reggae.
5. Edson Gomes.

CDD: 410

GEÓRGIA DE CASTRO MACHADO FERREIRA SANTOS

**A CONTRACULTURA RASTA-REGGAE:
MÚSICA E LINGUAGEM NO PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO DA FORMA-SUJEITO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós - Graduação em Estudo de Linguagens, da Universidade do Estado da Bahia - UNEB, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Prof. Dr. André Luiz Gáspari Madureira (orientador)

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Profª Drª Palmira Virginia Bahia Heine Alvarez

Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

Prof. Dr. Gilberto Nazareno Telles Sobral

Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus I

*A minha filha Valentina, meu presente de Oxum,
Que me ensina a enxergar a beleza nas coisas simples da vida.
Ojuobá!*

*Aos meus pais, Gilson e Georgina
e meu irmão, Gilson Júnior.*

AGRADECIMENTOS

“Ninguém cruza nosso caminho por acaso e nós não entramos na vida de ninguém sem nenhuma razão.”

Chico Xavier

Agradeço a Deus e aos meus mentores espirituais, pela força da vida e proteção!

A Mamãe das Águas Doces pela doçura com que enxuga minhas lágrimas, ao Padrinho Guerreiro que luta ao meu lado, ao Vovô que cura minha feridas com suas palhas.

À minha filha Valentina, que em meio a um emaranhado de dificuldades e decepções, nasceu forte e cheia de vida. O seu sorriso é uma luz que me faz enxergar novos caminhos, possibilidades e horizontes. O seu nascimento fez nascer em mim um amor imensurável e uma força desconhecida.

Aos meus pais, Gilson e Georgina, meu porto seguro, que são meus maiores professores e modelos na escola da vida. Pelo extraordinário exemplo de amor, luta, dedicação e perseverança. Fizeram dos meus sonhos, seus próprios objetivos e de meus objetivos, sua própria luta. São esses ensinamentos que pretendo transmitir a minha filha.

Ao meu irmão Gilson Júnior, que junto com meus pais, comemora essa vitória.

Manifesto também gratidão a André Gáspari pelas orientações e discussões teóricas que me ajudaram na elaboração desse ambicioso trabalho. A escuta, os conselhos diante das intempéries enfrentadas, o incentivo, me ajudaram a continuar firme nessa pesquisa e na escrita deste trabalho.

Agradeço aos professores Gilberto Sobral e Palmira Heine pelas considerações elencadas no exame de qualificação. As reflexões foram sugeridas de forma tão suave, abrandando o meu tamanho nervosismo, abrindo novos trajetos e ampliando a visão do estudo.

Aos colegas do PPGEL, especificamente da linha de pesquisa 2, pelas boas resenhas.

E a todos aqueles que me ajudaram direta e indiretamente nesse “parto intelectual”,

Muito Obrigado!

*[...] Democracia vem libertar
esse povo brasileiro [...]
aqui tu existe mas nunca saíste do papel,
aqui tu existe porem ninguem nunca ti viu,
[...] quero sonhar e não posso sonhar
[...]e lá no papel tu és linda,
és tão bonita [...]
(Linda, Edson Gomes)*

*“[...] Somos alvo da incoerência,
Vítimas da prepotência,
dos racistas, [...]
quero meu direito de crescer na vida,
quero sim,
quero meu direito de ser,
o que eu quiser ser [...]”
(Meus Direitos, Edson Gomes)*

*“[...] a vida não parou,
a vida não para aqui,
a luta não acabou
e nem acabará [...]”
(Liberdade, Edson Gomes)*

RESUMO

Esta dissertação se dedica a verificar as formações discursivas materializadas nas letras das composições de Edson Gomes que sinalizam as movimentações da forma-sujeito. Tal investigação, teve como aporte teórico, a Análise de Discurso de linha francesa fundamentada por Michel Pêcheux. Deste, tomou-se como categorias analíticas: condições de produção, interdiscurso e as modalidades de subjetivação da forma-sujeito (identificação, contra-identificação e desidentificação). Com isso, pretendeu-se observar os processos de identificação e ruptura da sua obra musical com o reggae jamaicano e sua base litúrgica, o rastafarismo. Urdido nas favelas jamaicanas, o movimento rastafári defendia a seguinte premissa: a repatriação do povo negro à Etiópia sob a batuta de *Selassié I* como condição necessária a libertação. Sabe-se que o reggae, estilo musical cuja criação é atribuída aos rastas jamaicanos, foi responsável pela divulgação das práticas discursivas, imagéticas e ideológicas do rastafarismo. Por certo, a internacionalização desse ritmo provocou a sua paulatina incorporação como referencial identitário e étnico em algumas cidades da Bahia, a exemplo de Salvador, Feira de Santana e Cachoeira, principais nichos. Produzindo, inclusive, versões do gênero mediante as seguintes experimentações: a Legião Rastafári e a manutenção do ritmo, no qual o *reggaeman* aparece como principal representante baiano. Mapear esse contexto sócio-histórico, a chegada dessa sonoridade e da estética jamaicana pelas ruas do Pelourinho e a própria trajetória musical de Edson permitiu compreender a influência dessa contracultura em suas composições. Para tanto, dividiu-se a obra de Edson em três fases, na qual cada uma é/foi representada por uma composição. A primeira fase revelou a identificação do sujeito com as práticas fundamentadas pela contracultura rasta-reggae ao retomar já-ditos de outros cantores jamaicanos. Já na segunda e terceira fase, verificou-se um movimento de conversão ao discurso religioso pentecostal e, portanto, o rompimento com o sionismo negro rastafári sem abandonar as questões políticas e contestatórias.

Palavras – chave: Análise de Discurso. Condições de Produção. Sujeito. Rastafári. Reggae. Edson Gomes.

ABSTRACT

This dissertation is dedicated to verify the discursive formations materialized in the lyrics of the compositions of Edson Gomes that signal the movements of the subject-form. This research had, as a theoretical contribution, the Discourse Analysis of the French line founded by Michel Pêcheux. From this, we took as analytical categories: conditions of production, interdiscourse and the modalities of subjectification of the subject-form (identification, counter-identification and disidentification). With that, it was tried to observe the processes of identification and rupture of its musical work with the reggae Jamaican and its liturgical base, the rastafarismo. Warped in the Jamaican shantytowns, the Rastafarian movement defended the following premise: the repatriation of the black people to Ethiopia under the baton of Selassie I as a necessary condition of liberation. It is known that reggae, a musical style whose creation is attributed to the Jamaican dreadlocks, was responsible for spreading the discursive, imagistic and ideological practices of Rastafarianism. Of course, the internationalization of this rhythm provoked its gradual incorporation as an identity and ethnic reference in some cities of Bahia, like Salvador, Feira de Santana and Cachoeira, main niches. Producing, inclusively, versions of the genre through the following experiments: the Rastafári Legion and the maintenance of the rhythm, in which the reggaeman appears like principal representative Bahian. Mapping this social-historical context, the arrival of this sonority and the Jamaican aesthetic along the streets of Pelourinho and Edson's own musical trajectory allowed to understand the influence of this counterculture in his compositions. For this, the work of Edson was divided in three phases, in which each one is / was represented by a composition. The first phase revealed the identification of the subject with the practices founded by the rasta-reggae counterculture in the retake of other Jamaican singers. Already in the second and third phases, there was a movement of conversion to the Pentecostal religious discourse and, therefore, the break with Black Zionism Rastafarian without abandoning the political and contestatory questions.

Keywords: Discourse Analysis. Production Conditions. Subject. Rastafári. Reggae. Edson Gomes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 -	Fotografias de <i>Bob Marley, Jacob Miller, Burning Spear e Peter Tosh</i>	24
Figura 02 -	Capa do álbum <i>Catch a fire</i>	34
Figura 03 -	Capa dos álbuns <i>Survival e Uprising</i>	35
Figura 04 -	<i>Dreadlocks</i>	36
Figura 05 -	Capa do disco Realce	40
Figura 06 -	Bar Cravo Rastafári e seu espaço interior, 1991	43
Figura 07 -	Edson Gomes (1995 -)	45

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 - Produção fonográfica do reggae de Cachoeira	48
Tabela 02 - Jogo das Formações Imaginárias aos moldes de Michel Pêcheux	63
Tabela 03 - Quadro comparativo: FD contracultura rasta-reggae e FD cantor baiano	80

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AD	Análise de Discurso
FI	Formação Ideológica
FD	Formação Discursiva
CP	Condições de Produção
FD's	Formações Discursivas
FI's	Formações Ideológicas
CPB	Código Penal Brasileiro
R&B	Rhythym'n'blues
CD	Compact Disc

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	O DISCURSO NO REGGAE: MÚSICA, LINGUAGEM E CONTRACULTURA NA “PARÚSIA NEGRA”	17
2.1	NA TRILHA DO REGGAE: RITMO, MÚSICA E POESIA	17
2.2	CULTURA, SUBCULTURA E CONTRACULTURA: UMA TEIA DE SIGNIFICAÇÕES NO UNIVERSO SONORO NEGRO	25
2.3	“ <i>ONE LOVE, ONE HEART</i> ”: A CONTRACULTURA REGGAE E A RESSONÂNCIA DE SEUS ACORDES	29
3	“JAMAICANIZOU NA BAHIA”: COMPONDO O <i>CORPUS</i> DA PESQUISA AO SOM DE EDSON GOMES	38
3.1	“VAMOS DANÇAR ESSE REGGAE”: A CHEGADA DO RITMO JAMAICANO À TERRA DO SAMBA	38
3.2	“EU TAMBÉM SOU A OVELHA NEGRA DA FAMÍLIA”: OS FLUXOS E REFLUXOS DE EDSON GOMES	44
4	POR ENTRE NOTAS MUSICAIS: AS “PARTITURAS” METODOLÓGICAS DA ANÁLISE DISCURSIVA	53
4.1	A ANÁLISE DE DISCURSO ENQUANTO MÉTODO: RUPTURAS E DESLOCAMENTOS	53
4.2	PELOS “ACORDES” EPISTEMOLÓGICOS DA AD: SUJEITO DISCURSIVO, FORMAÇÕES IMAGINÁRIAS E DESDOBRAMENTOS DA FORMA-SUJEITO	57

4.2.1	O “sujeito discursivo”: o jogo das formações imaginárias	60
4.2.2	Os desdobramentos da forma-sujeito: o movimento de (des)identificação	64
4.2.3	O primado do interdiscurso: condições de produção e memória discursiva	65
5	“CAMPO DE BATALHA”: AS IDAS/VINDAS DA FORMA-SUJEITO	68
5.1	“ÁFRICA A LA JAMAICA, MÚSICA DE RAÇA”: UMA FORMA DE IDENTIFICAÇÃO	68
5.2	“INQUILINO DAS PRISÕES”: RETORNO À ÁFRICA IMAGINADA OU CONVERSÃO AO PENTECOSTALISMO?	72
5.3	ENTRE A FÉ E A POLÍTICA: BEBENDO DA FONTE DA VIDA	76
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
	REFERÊNCIAS	86
	Anexos	92

1 INTRODUÇÃO

“[...] E nasceu lá na Jamaica, e se expandiu pelo mundo/ mas Jah, o criador/Marley, mandou chamar [...] ninguém vai deixar morrer [...] / a bela música/ a bela música reggae [...]” (Rastafary, Edson Gomes)

É de um movimento e do seu gênero musical produzidos na diáspora afro-caribenha que brotou essa dissertação: o movimento rastafári¹ e o reggae. A aproximação com a temática surgiu quando a pesquisadora atentou-se às letras desse ritmo, produzidas por artistas baianos, a exemplo de Edson Gomes. Percebeu-se que as mensagens veiculadas eram extremamente politizadas, estavam atreladas à figura mística do jamaicano *Bob Marley* (1945-1981) e ao rastafarismo; características que as tornavam únicas. Sendo assim, as composições a acompanharam, transformando-se em objeto de estudo. A escolha inicial do objeto recaiu sobre o impacto do discurso musical sobre a cultura baiana, talvez pelo estereótipo associado ao reggae e rastafarianismo, do que pelo gosto musical. E continuou a perseguir pistas, que a levaram a esse programa de pós-graduação.

Dessa feita, o que motivou a realização desse trabalho foi observar como ocorre o movimento de identificação, contra-identificação e (des)identificação da forma-sujeito com a formação discursiva (FD) da contracultura rasta-reggae nas letras das músicas de Edson Gomes, *corpus* selecionado, e sua materialização no plano interdiscursivo. A seleção das composições desse *reggaeman*² não se deu ao acaso. Justifica-se por ser o artista baiano de maior projeção nacional relacionado ao gênero, cujos dizeres presentes em suas composições parecem apresentar influência do rastafarismo e suas simbologias; pelo pioneirismo em assumir o ritmo como veículo para divulgação de suas letras e pelas temáticas abordadas, incluindo narrativas do cotidiano.

Para tanto, utilizou-se como suporte teórico-metodológico a Análise de Discurso (doravante AD), filiada a Michel Pêcheux (1938 – 1983). A AD surge na França no final dos anos 1960, promovendo uma ruptura epistemológica: traz o discurso como objeto de análise para um terreno em que intervêm questões teóricas relacionadas às concepções de sujeito e ideologia. Sustentada por um tripé – a linguística, o materialismo histórico althusseriano e a psicanálise lacaniana – buscava não apenas compreender a palavra, mas estudar o espaço e o contexto social em que ocorre e os efeitos de sentido que produz entre os interlocutores. Essa teoria, portanto, permitiu compreender como ocorria o diálogo entre política – religião – etnia nas composições de Edson Gomes.

¹ Rastafarismo ou rastafarianismo.

² Vocábulo muito utilizado para identificar os cantores de reggae.

Analisar as letras das canções desse cantor/compositor pelo viés da AD, foi uma forma de destacar a sua importância no cenário baiano; além de conduzir a uma reflexão sobre o momento histórico por ele vivenciado, bem como, as condições de produção (CP) do discurso cantadas em seus “reggae”. Além disso, ao atribuir valor científico às composições do referido artista, pretende-se valorizá-las, evidenciando que na produção musical o sujeito fala a partir do lugar que ocupa na relação de força da qual a sociedade é constituída.

Metodologicamente, essa dissertação foi dividida em 06 (seis) seções, incluindo a introdução e as considerações finais, sendo organizada a partir de uma intensa revisão bibliográfica, característica das pesquisas qualitativas. Essa narrativa que constitui a primeira seção teve como propósito apresentar o objeto de estudo, elencar as justificativas para sua escolha e demarcar o aporte teórico utilizado para análise do *corpus* da pesquisa.

Após tais considerações iniciais, a segunda seção intitulada – **O discurso no reggae: música, linguagem e contracultura na “parúsia negra”**, reconstrói a trajetória do reggae e os símbolos que nortearam a sua essência ideológica, elementos que contribuíram para torná-lo patrimônio imaterial da humanidade. Essa seção ainda traz as condições de produção desse gênero musical, urdido na Jamaica em 1960, fruto da mesclagem entre a música rural, com os tambores de tradições africanas e a música negra norte-americana que chegava através das rádios (BRASIL, 2011). Buscar a sua genealogia permitiu, em certa medida, entender as motivações políticas e ideológicas bem como as fontes musicais que influenciaram a sua criação, incluindo a sua intrínseca relação com o movimento rastafári.

Vocábulo derivado do título nobiliárquico – *Ras* e do nome *Tafari Makonnen*, do monarca etíope *Hailé Selassié I* (ARAÚJO, 2014) antes de sua coroação, trata-se de um movimento social (RABELO, 2006; MOTA, 2012; CUNHA, 1993), que tem o reggae como ritmo base para a divulgação de suas práticas, ou seja, matrizes imagéticas, estéticas e discursivas. Os gomos dos cabelos, as roupas com cores da bandeira da Etiópia, a santidade de *Selassié I*, o uso da *cannabis*, a interpretação étnica da Bíblia, a criação de um vocabulário próprio que passaria a compor o idioma conhecido como *Dread Talk* ou *Iyahric* são exemplos de práticas que contrapõem a ordem hegemônica e, portanto, que o classificam como uma contracultura denominada rasta-reggae, expressão que intitula essa dissertação e tomada de empréstimo dos estudos de Godi (1997).

Devido à internacionalização desse ritmo, em decorrência dos fluxos migratórios e do sucesso alcançado por *Bob Marley and The Wailers*, a terceira seção – **“Jamaicanizou na Bahia”: compondo o *corpus* da pesquisa ao som de Edson Gomes** traz uma reflexão sobre o trânsito dessa sonoridade na Bahia e a forma como foi ressignificado, ganhando o título de

versão ou reivindicação (CUNHA, 1993). Destacam-se a Legião Rastafári e a música, foco desse trabalho, como as principais experimentações do gênero na terra do samba.

Em seguida, mapeou-se a trajetória do cantor/compositor Edson Gomes com fito a esclarecer as possíveis instâncias político-ideológicas que compõem o lugar de fala da forma-sujeito. Descreveram-se os aspectos marcantes do seu início de carreira até a adoção das batidas do reggae como ritmo para suas composições, resultado de sua parceria e convivência com o musicista Nengo Vieira e o grupo Remanescentes. Ainda nessa seção, foram apresentadas as composições a serem analisadas, que totalizam 03 (três). Dividiu-se, para efeitos didáticos, a obra do artista em três períodos (1980 a 1989; 1990 a 1999; e 2000 aos dias atuais), para tornar possível a observação dos processos de subjetivação da forma-sujeito.

A quarta seção – **Por entre notas musicais: as “partituras” metodológicas da análise discursiva**, discorre sobre o estabelecimento da AD nos moldes de Pêcheux, seu fundador, contemplando algumas categorias analíticas, como interdiscurso, condições de produção, o papel do esquecimento e os desdobramentos da forma-sujeito (classificados como identificação, contra-identificação e desidentificação); além de tecer algumas considerações sobre as especificidades metodológicas dessa teoria, a partir dos estudos de Eni Orlandi (2015).

Depois dessas exposições teóricas, o propósito da quinta seção – **“Campo de batalha”: as idas/vindas da forma-sujeito** consistiu em verificar os processos de subjetivação da forma-sujeito, a partir do lugar discursivo que Edson Gomes ocupa, por meio da análise das composições, recorrendo as categorias analíticas apresentadas na terceira seção. Trabalhou-se, nessa parte, com as composições “Sistema do Vampiro”, “Inquilino das prisões” e “Fonte da Vida”, onde cada uma corresponde a um determinado período elencado nessa pesquisa. A ideia pan-africanista da devolução dos filhos expatriados a África, os problemas cotidianos, o imbricamento entre política e religião, as ideias etiopianistas, a adesão às concepções pentecostais foram alguns dos pontos observados durante a análise discursiva.

Na sexta e última seção, apresentam-se as **considerações (não) finais**. Avaliando que sempre existirão efeitos de sentido, expõem-se o intercruzamento das ideias discutidas nas seções anteriores e os resultados obtidos no percurso analítico, embora as análises não tenham sido exauridas. Feitas tais ponderações, estende-se o convite para a realização de uma “viagem musical” na qual o reggae é o ritmo.

2 O DISCURSO NO REGGAE: MÚSICA, LINGUAGEM E CONTRACULTURA NA “PARÚSIA NEGRA”

“Recôncavo pela libertação do homem negro na América/ e pelo refúgio do homem branco na África/ vamos lutar pela libertação/ [...] por uma África livre/ [...] pelo extermínio do apartheid [...]” (Recôncavo, Edson Gomes)

Na presente seção, serão discutidos a origem e o surgimento de uma das trilhas sonoras mais expressivas do “Atlântico Negro” que apresentou reverberação no contexto baiano: o reggae. Urdido na Jamaica, nos anos de 1960, o reggae foi um dos principais veículos de denúncia e combate à exclusão racial e social, que se mundializou através da figura mística de *Bob Marley* e assumiu novas formas/leituras sonoras. Estudar o reggae leva a compreender o contexto sócio-histórico em que se inserem seu país de origem e sua relação com o rastafarismo.

Sendo assim, essa seção se inicia traçando o caminho percorrido por esse gênero, considerando-se as concepções do movimento rastafári que o embasam. Examinar, por conseguinte, o conceito de contracultura é o objetivo central dessa seção, uma vez que permitirá compreender os traços contraculturais que divergem do pensamento dominante, trazendo novas formas de pensamento, comportamento e estética. Iniciemos, então, nosso percurso pela trilha sonora da contracultura; pela trilha sonora do reggae.

2.1 NA TRILHA DO REGGAE: RITMO, MÚSICA E POESIA

Fruto da mixagem de diversos estilos musicais, tanto daqueles procedentes do seu país de origem quanto de gêneros internacionais, o reggae reflete uma série de acontecimentos históricos, sejam eles locais ou globais. Por essa razão, esse subtópico se inicia abordando os aspectos constitutivos do reggae visto como o primeiro gesto, nessa pesquisa, de apreciação das condições de produção do discurso, noção filiada à AD de linha francesa proposta por Pêcheux.

Sobre o contexto sócio-histórico de criação e divulgação do reggae, estilo musical urdido nas favelas de Kingston, capital da Jamaica³, percebe-se que foi estruturado a partir da

³ Descoberta em 1494 por Cristovão Colombo, a Jamaica foi colonizada por espanhóis e ingleses. Chamava-se *Xaymaca*, nomenclatura dada pelos índios *Arawakys*, seus primeiros habitantes, dizimados pelo sistema colonialista da ilha. Por esta razão, a partir de 1655, os ingleses após o seu efetivo domínio da ilha jamaicana, trouxeram para este local, negros oriundos da África Oriental com o intuito de suprir a carência de mão-de-obra escrava, impondo-lhes condições subumanas de sobrevivência. O sistema econômico baseava-se na *plantation*

fusão de outros ritmos e sua trajetória esteve atrelada ao rastafarianismo. Segundo Cunha (1993, p. 122), o movimento rastafári constitui

[...] um amplo conjunto de práticas e idéias que começaram a se esboçarem movimentos político-religiosos e, sobretudo, étnicos na Jamaica desde o século XIX. Tais movimentos, intimamente relacionados com a luta contra a opressão da estrutura escravista britânica, tinham vínculos com associações religiosas, organizações e igrejas do sul dos Estados Unidos e do Caribe que, a partir de uma interpretação étnica da Bíblia, começaram a fazer junto aos negros jamaicanos pregações nas quais o "paraíso" e a Terra Prometida se localizavam na Etiópia/África. Tal territorialização do mito bíblico permitiu uma ruptura radical com toda uma ideologia colonial e protestante que durante séculos justificou a escravidão apoiada em interpretações religiosas.

A coroação⁴ de *Hailé Selassié I*⁵ (cujo primeiro nome era *Ras Tafari Makonnen*), na Etiópia, fez com que os afro-jamaicanos enxergassem nesse episódio o cumprimento da profecia ora atribuída a *Marcus Garvey*⁶ (a coroação de um rei africano como símbolo de libertação), intitulado-se rastafáris. Surgia, então, um movimento, um profeta e um símbolo de luta: o rastafarismo, *Marcus Garvey* e *Selassié*, respectivamente. Segundo Rabelo (2006), esse movimento surgiu na Jamaica em 1933, momento histórico marcado pelo aumento da pobreza, formação de favelas, luta pela independência, o que instaurava um clima de tensão social naquele país.

de cana-de-açúcar. Contudo, durante os 250 anos de escravidão, os negros e afro jamaicanos, não se submeteram passivamente a tal processo, mas empreenderam movimentos de resistência com caráter anticolonialista, anti-racista e messiânico. Como exemplo, pode-se citar os *maroons* (qualidade de quilombo chefiada por *xamãs*), a guerra Batista (1831-1832), a revolta de *Morant Bay* (1865).

⁴ As notícias relacionadas ao coroamento de *Hailé Selassié I* chegaram à Jamaica por meio de cópias do jornal *The Blackman*, idealizado por *Marcus Garvey* e pelo Time Magazine. Começaram então, a surgir, diversos profetas aos arredores de Kingston (ARAÚJO, 2018).

⁵ Sua Majestade Imperial, *Hailé Selassié I*, o rei dos reis, o Leão Conquistador da Tribo de Judá. Chamado pelos rastafáris, em algumas de suas músicas, pela sigla HIM, considerado o último da linhagem salomônica. Uma personalidade que dividiu opiniões. Se, por um lado ostentava riqueza no seu governo, do outro a pobreza assolava o solo etíope. Entretanto, é preciso reconhecer as séries de mudanças que promoveu na tentativa de democratizar o país e melhorar as condições de vida do seu povo, como, por exemplo, a criação de um sistema escolar de 1º e 2º grau e a elevação de *status* da população, antes vista como serva e vassala, para a condição de cidadãos. Além disso, os seus pronunciamentos tornaram-se audíveis com a invasão de Mussolini à Etiópia. Diante desse episódio, este rei permaneceu à frente de sua tropa nas batalhas, partindo para o exílio com sua família posteriormente. Pediu ajuda à Liga das Nações, apontando o jogo de interesses dos tratados internacionais e o objetivo da existência desse órgão (RABELO, 2006), pronunciamento este que viria a ser transformado na canção *War*, interpretada por *Marley and The Wailers*.

⁶ *Marcus Mosiah Garvey* (1887-1940) nasceu na Jamaica, no distrito de *Saint Ann's Bay*. Visionário, excelente orador, político e empresário, tornou-se ativista negro. Criou a *Universal Negro Improvement-UNIA*. Almejou constituir os Estados Unidos da África, advogando o retorno a África para os africanos e seus descendentes. Por esta razão, organizou a *Black Star Lines*, uma companhia de navegação. Herói nacional jamaicano se opunha à política de *Selassié*, o que ocasionou o afastamento de muitos dos seus seguidores. *Garvey* não dominava nenhuma língua africana nem tampouco pôs os pés naquele continente, mas o seu pensamento e ideário eram tão fortes que conseguiu popularizar a ideia de que o continente africano era a origem e o lar dos povos espalhados em diáspora, civilização grandiosa e que voltaria a sê-lo novamente. Da sua oratória nasceram as matrizes ideológicas do rastafarismo (BRASIL, 2011). Deriva dessas concepções as ideias garveístas, ou seja, o pensamento pan-africanista de *Marcus Garvey* (PAIM, 2014).

Caracterizando um determinado grupo, o movimento rastafári formalizou-se a partir da fusão de práticas culturais de ex-escravos africanos, que por meio de uma interpretação étnica e individualizada da versão bíblica trazida do Panamá (*Holy Pibe*) e das ideias pan-africanistas de *Marcus Garvey*, conduziu os afro-jamaicanos à adoração incondicional a *Jeovah* (abreviado origina a palavra *Jah*), identificado na figura de *Selassié I*, reencarnação do Cristo bíblico para os rastas. Além disso, a Etiópia passou a ser vislumbrada como o paraíso; a crença no repatriamento, como alternativa necessária à liberdade; e a redenção dos povos espalhados na diáspora tornou-se uma marca desse movimento.

A Bíblia, para a maioria dos rastafáris jamaicanos, se constitui como principal fonte de argumentação, interpretada sob a perspectiva do homem negro (CAETANO, 2005). Segundo Brasil (2011, p. 29), *Marcus Garvey*, por exemplo, “[...] utilizava-se da reinterpretação do Velho Testamento para recriar um imaginário que redirecionasse o olhar dos negros para ressignificar suas existências [...]” tornando-se um profeta entre os rastafarianos⁷. Junto com o *Kebrá Negast*⁸, compõe as fontes textuais que dão conotação religiosa ao movimento rastafári, ao inscrever o povo africano em contextos simbólicos onde a perspectiva eurocêntrica não é privilegiada, imprimindo novos códigos de resistência. Este “[...] enquadre narrativo que apela às profecias bíblicas e as recontextualiza numa perspectiva pan-africanista foi fortemente influenciado pelas traduções culturais de falas e escritos de Marcus Garvey que os profetas do Rastafári colocaram em circulação [...]” (ARAÚJO, 2018, p. 17).

Nesse sentido, o movimento rastafári representa um intercruzamento das ideias etiopianistas⁹, pan-africanistas e garveísta com influências hindus e revivalistas (RABELO,

⁷ Termo utilizado por Marcus Ramusyo Brasil (2011). No decorrer do texto serão empregados os seguintes vocábulos para designação dos adeptos desse movimento: rastafarianos, rastafáris, rastas jamaicanos ou afro rastas.

⁸ Conhecido como “[...] Glória dos Reis, escrito há mais de 700 anos e considerado uma obra de inspiração divina pelos clérigos da Igreja Copta Ortodoxa Etíope. [...]” (ALVES, 2014, p. 17). Considerada a Bíblia dos rastafarianos, seu conteúdo constitui-se de textos sobre o Rei Salomão e seu filho *Menelek* (Davi ou *Bayna-Lehken*), fruto da sua relação com a rainha da Etiópia Makeda de Sabá. Historicamente, Salomão desejava que seu filho permanecesse em Israel ao seu lado; o que não ocorreu, pois o seu desejo em voltar à Etiópia foi mais forte. O rei, então, o instituiu como o soberano de Israel na Etiópia, obrigando-o “[...] a expurgar toda a adoração aos deuses locais, os denominados “ídolos” para devoção a um só Deus [...] destacou o primogênito de cada um dos seus conselheiros e os mandou com Bayna-Lehken a Etiópia para legitimar o trono [...]” (BRASIL, 2011, p. 30). Todavia, esses novos conselheiros “[...] roubaram escondido a Arca da Aliança, a Lady Zion, o tabernáculo com as escrituras sagradas [...] essas passagens transformaram o povo etíope em povo escolhido [...]” (BRASIL, 2011, p. 30)

⁹ Essa corrente de pensamento se originou entre os escravos e ex-escravos dos EUA, que eram educados pelos seus senhores e expostos à leitura da Bíblia, que fazia várias referências aos etíopes. A partir dessa identificação, surgiu uma prática ideológica de resistência. Essa prática, assim definida por Rabelo (2006), consistia na valorização das raízes africanas, e cuja “[...] identificação racial servia para contradizer a pretensa superioridade racial sobre os escravos, uma vez que a Etiópia era um país africano que possuía várias referências na Bíblia, como por exemplo, o salmo 68, versículo 31: “Príncipes vêm do Egito: a Etiópia corre a estender mãos cheias para Deus.”” (RABELO, 2006, p.117). A sua base teórica é a Bíblia e o livro litúrgico *Kebrá Negast*.

2006), formações discursivas (FD's) que atravessam o rastafarismo, definindo o que pode ou não ser dito pelos adeptos do movimento em um contexto histórico específico. Trata-se de um sistema simbólico e, por esta razão, pode ser interpretado como uma identidade diaspórica afro-caribenha dotada de tradições imagéticas (indumentária, regras alimentares, uso dos *dreadlocks*¹⁰ e da *ganja*¹¹ para fins espirituais) e discursivas, de caráter híbrido e rizomático. Suas raízes possuem origens milenares, especificamente nas práticas oriundas do continente africano mescladas com elementos religiosos protestantes e afro-caribenhos. Nessa perspectiva, o rastafarismo remeteria a práticas sociais que, no âmbito da AD, seriam consideradas práticas ideológicas.

Historicamente, o movimento rastafári foi dividido em cinco épocas. Em Barnett (2018, p. 23) encontra-se o seguinte esclarecimento:

[...] I conceive of the first epoch of Rastafari history as stretching from 1930 to 1948 and as characterized by the first generation of Rastafari leaders, who were in large part inspired to announce the arrival of a Black God by the royal coronation of Ras Tafari as HIM Hailé Selassie I on November 2, 1930. The second epoch I conceive to stretch from 1948 to 1968 and to be characterized by a second generation of leaders of the movement. This second generation of Rastafari leaders led to the establishment of the major mansions of Rastafari, as well as the wearing of dreadlocks that have now become the signature feature of the movement. The third epoch stretches from 1968 to 1981, and is characterized by the movement's firmly established symbiotic relationship with reggae music. [...] The fourth epoch stretches from 1981 to 2007 and is characterized by Rastafari's waning influence on reggae music as a whole, as well as the death of its key second-generation leaders, which forced the movement to confront a potential existential crisis. The fifth epoch, which starts on September 2007, marks an entry into a new millennium, based on the Ethiopian calendar, and is characterized by a necessary reconfiguration of the major mansions; they are now headed up and directed by councils, as opposed to being solely guided by charismatic leaders [...]¹²

Quanto à relação do rastafarismo com o reggae, a criação desse ritmo é atribuída aos rastas, embora não se tenha nenhuma comprovação para esta afirmação (RABELO, 2006). A “[...] associação entre reggae e cultura rastafári é quase paradigmática. Contudo, o verdadeiro

¹⁰ *Dreadlocks* ou *dreads*, gomos estilizados nos cabelos ou tranças horrendas.

¹¹ Ganja, *Cannabis* ou maconha.

¹² Tradução: [...] concebe-se a primeira época da história de Rastafari, que se estende de 1930 a 1948 e é caracterizada pela primeira geração de líderes Rastafari, que em grande parte inspirou-se a anunciar a chegada de um Deus Negro pela coroação real de Ras Tafari como Sua Majestade Imperial Hailé Selassie I em 2 de novembro de 1930. A segunda época que eu concebi estende-se de 1948 a 1968 e ser caracterizada por uma segunda geração de líderes do movimento. Esta segunda geração de líderes Rastafari levou ao estabelecimento das principais mansões Rastafáris, bem como ao uso de *dreadlocks* que agora se tornaram a característica marcante do movimento. A terceira época estende-se de 1968 a 1981 e caracteriza-se pela relação simbiótica firmemente estabelecida do movimento com a música reggae. [...] A quarta época se estende de 1981 a 2007 e é caracterizada pela influência Rastafári sobre a música reggae como um todo, bem como a morte de seus principais líderes de segunda geração, que forçou o movimento a enfrentar uma potencial crise existencial. A quinta época, que começa em setembro de 2007, marca uma entrada em um novo milênio, baseada no calendário etíope, e é caracterizada por uma necessária reconfiguração das grandes mansões; eles agora são encabeçados e dirigidos por conselhos, em vez de serem guiados apenas por líderes carismáticos [...]

ritmo associado aos rituais rastafáris eram as danças, canto e tambores *nyabbingi* [...]” (RABELO, 2017, p. 138), isso porque o reggae era visto como um estilo musical profano que, na maioria das vezes, serviu para divulgar os elementos que compõem o rastafarismo. Porém, o reggae pode ser entendido

[...] como consequência de toda uma evolução rítmica e musical, desde as tradições negro-africanas, passando pelo mento, pelo rock-steady, rhythm and blues, além das influências marcantes do rastafarianismo. Desde o seu início, o reggae foi considerado música dos becos, porque reflete nas suas letras, os anseios das populações de baixa renda. (SILVA, 1995, p. 51)

O reggae é uma evolução do *mento*, estilo de música popular que adaptou canções de marinheiros e melodias “folks” britânicas (SILVA, 1995), inspirada no calipso, originado nas Ilhas Trinidad e Tobago, que dominou o cenário jamaicano até os anos 1930, especialmente as áreas rurais. Devido ao êxodo rural, não conseguiu manter seu lugar (FALCÓN, 2009), mas possui o crédito de ter sido o primeiro ritmo jamaicano gravado numa espécie de *medley*, evidenciado naquele período o desenvolvimento musical da pequena ilha caribenha.

Devido ao processo de industrialização empregado na ilha e ao melhoramento dos sistemas de radiodifusão, os jamaicanos começaram a captar pelas ondas de rádio as canções de *rhythm 'n' blues* (*R&B*), tocadas nos EUA em 1950. Sobre esse período, o destino daqueles que saíam das zonas rurais era *Trenchtown*, local onde

[...] não havia energia elétrica na maioria das casas e uma pequena bica chegava a fornecer água para quase duas mil pessoas [...] a maior diversão consistia em festas noturnas ao ar livre, dentro de paliçadas, nas quais eram tocados discos de blues, *rhythm 'n' blues* e *mento* (espécie de calipso jamaicano). Esses discos eram divulgados por DJ's ou *toasters* que organizavam seu equipamento de som (*sound systems*) em cima de grandes plataformas ou caminhões. [...] Há quem afirme que os bailes dos *sounds systems* foram os percussores das raves de música eletrônica surgidas na Europa durante os anos 90. (RABELO, 2006, p. 283)

O gosto pelo blues e *R&B* desenvolveu-se, conforme mencionado anteriormente, pela venda de rádios que sintonizam nas emissoras norte-americanas, enquanto as locais restringiam-se apenas ao sucesso do calipso. Assim, a partir da união das batidas do *mento* com o *R&B*, surge o primeiro ritmo autenticamente jamaicano: o *ska* (SILVA, 1995; RABELO, 2006). Esse ritmo detinha um instrumental bastante agitado e dançante e, animava os navios de turistas que atracavam na ilha jamaicana nos anos de 1960. Os discos de *ska* eram produzidos em pequenos estúdios e sua divulgação acontecia no momento em que eram prensados através dos DJ's (RABELO, 2006; FALCÓN, 2009). Por esta razão, a maioria dos jovens oriundos dos guetos almejava o estrelato através desse gênero musical, tão estigmatizado pela elite jamaicana.

À frente, no final dos anos 1960, com introdução de vocalistas, incorporação de *soul music* e instrumentos elétricos nas bandas de *ska*, originou-se o *rocksteady*. Esse novo ritmo aparecia numa Jamaica de clima efusivo e politicamente estável, já que tinha acabado de adquirir sua independência, precisamente, em 1962. Concomitantemente, crescia a influência das ideias rastafáris na ilha principalmente, entre os *rude boys*; facilmente observáveis, pelos nomes dos grupos musicais da época (*The Ethiopians*, interpretando canções como *Satan boy*; *Sodom and Gomorrah*, gravada por *Lloyd Brown*, ou *Halilujah*, cantada por *The Paragons*, dentre outros) e pelas letras das composições que possuíam fortes ligações com o etiopianismo da doutrina rasta (RABELO, 2006), mais uma evidencia de que o contexto histórico permite o deslocamento de sentidos de forma criativa, entenda-se polissêmica, no dizer.

As ideias e práticas rastafáris se tornaram conhecidas, principalmente, pela explosão do reggae no cenário internacional (RABELO, 2006; ARAÚJO, 2018). As referências bíblicas, expressas nessa musicalidade negra, não somente conectavam a história africana a Deus e referenciavam as glórias da Etiópia, mas justificavam a manutenção das tranças e da barba, a alimentação naturalista e o próprio uso da *cannabis*. As passagens bíblicas foram “[...] reinterpretadas ou readaptadas às perspectivas críticas dos Rastafáris, sendo essa interpretação uma parte da própria história rasta, o que configura um processo criativo de asserção de sua identidade e subjetividade” (CAETANO, 2005, p. 21). Observa-se, portanto, que esse discurso religioso atravessa interdiscursivamente o reggae, promovendo efeitos de sentido que retomam as práticas sociais rastafáris em um movimento parafrástico e polissêmico, aspectos estes, que serão retomados na seção de análise do *corpus* desta pesquisa.

Por ora, o encontro do *rocksteady* com a crescente influência rastafári entre os *rude boys*, faz brotar a *reggae music*. Precisar a etimologia desse vocábulo ainda permanece uma incógnita; mas, segundo *White* (1999, p. 34 *apud* Rabelo, 2006, p. 291), para

[...] os colecionadores de discos jamaicanos, a palavra reggae foi cunhada num compacto de 1968 da Pyramid com música para dançar intitulado *Do the reggay* [sic] de Toots and Maytals. Alguns acreditam que o termo deriva-se de ragga, nome de uma tribo de dialeto banto do lago Tanganica. Outros dizem que é uma corruptela de streggae, gíria de rua de Kingston para designar prostituta. Bob Marley dizia que o vocábulo era de origem espanhola e significava ‘a música do rei’. Alguns veteranos músicos de estúdio da Jamaica apresentam a explicação mais simples e, provavelmente mais plausível. ‘É a descrição do ritmo em si’ diz o guitarrista Hux Brown, solista do *hit* com sabor de reggae que Paul Simon lançou em 1972, [...]. ‘É só uma brincadeira, uma palavra engraçada que representa um ritmo rasgado e a sensação do corpo. Se tiver algum significado maior, não importa’. (grifos originais)

Considera-se, portanto, o ano de 1968 como o período de nascimento do reggae, tendo como ponto de partida a música *Do The Reggay* lançada por *Toot and Maytals*. A diferença rítmica do reggae para os estilos musicais que lhe deram origem foi à desaceleração do ritmo (RABELO, 2006). Percorrendo os caminhos acadêmicos que enveredam pelo estudo do reggae, foram encontradas algumas definições para essa sonoridade negra. Do ponto de vista de Pinho (1997, p. 198), por exemplo, o reggae pode ser entendido como uma forma de articulação “[...] dos descendentes-africanos que prescindem do recurso a tradição e se utiliza de elementos da cultura de massas global. É a demonstração da capacidade de apropriação de informações mundiais para construção da alteridade.”

Corroborando com esse pensamento Cardoso (1996, p. 17-18), ao fornecer o seguinte esclarecimento:

[...] de todas as manifestações jamaicanas é a mais explicitamente revolucionária. É satírico e por vezes cruel, porém as letras também não hesitam em falar de amor, lealdade, esperança, ideais, justiça, novas coisas e novas formas. É essa afirmação de possibilidades revolucionárias que coloca o reggae numa categoria a parte.

Esta categoria a parte, seria exatamente a política, pois o reggae possui um poder elevado de comunicação, marcado pela sua base rítmica e pela mistura de variados temas, bem como, um “[...] um poder pedagógico peculiar, pois ele pode entreter ao mesmo tempo em que pode conscientizar e estimular as pessoas a considerar temas e pontos de vista sobre os quais não haviam pensado antes, ou sobre os quais há muito não pensam [...]” (ARAÚJO, 2018, p. 62).

Sendo a música uma fonte histórica (NAPOLITANO, 2002), as letras desse novo ritmo portavam conteúdos sócio-políticos que denunciavam o descontentamento da população que ansiava pelo aniquilamento das forças babilônicas¹³ que a subjugava a pobreza, fome, miséria, perversão e cativeiro. Definido como “[...] um som espontâneo de impulso revolucionário local [...]” (CARDOSO, 1996, p. 21), o reggae ganha importância a partir da adoção do discurso político-religioso dos rastafarianos (BRASIL, 2011) e se refinou musicalmente, através de musicistas criativos e compositores antenados, capazes de extrair uma sonoridade única perante recursos mínimos.

O reggae com todo o aparato simbólico que o subjaz conquistou milhares de adeptos entre a classe pobre; configurando-se em um “[...] dos principais meios de denúncia e combate contra a exclusão social e a invisibilidade dos negros que se mundializou

¹³ A palavra Babilônia possui vários significados. Todavia, é comumente empregado para se referir ao sistema capitalista ou a civilização ocidental. É também utilizado para classificar o exército, a polícia, o governo, a Jamaica, a religião falsa, a Igreja católica, o homem branco (RABELO, 2006). Por certo, o simbolismo envolto nas forças babilônicas tem suas raízes na Bíblia, tanto no Antigo ou como no Novo Testamento.

reassumindo novas leituras sonoras e referenciais de identidade” (MOTA, 2009, p. 1), reverberando para um movimento (contra) cultural e na criação de seus subgêneros, como o *ragga muphin*, *dancehall*, *dub* e o *lovers rock* (BRASIL, 2011; SANTOS, 2014; MERVIC, 2015).

Com a disseminação desse novo ritmo na Jamaica, cantores como *Jacob Miller*, *Burning Spear*, *Gregory Isaacs* e um dos principais divulgadores desse estilo, o cantor *Bob Marley*, o adotam como gênero para suas composições. Este último tornou-se o maior ícone da aspiração rastafári, sendo responsável pela internacionalização do reggae¹⁴, e por vezes, confundido com o próprio ritmo. Ocupando esse lugar ideológico, produziu uma musicalidade socialmente engajada, ao mesmo tempo em que, divulgava as práticas ideológicas e as FD’s que constituíam o rastafarismo, a exemplo da noção de repatriação. Essa temática atravessou canções, como *Rasta Man Chant*, onde se ouve “*I hear the words the Rastaman say: Babylon, your throne gone down /I say fly away home to Zion/ One bright morning when my works over man will fly away home*”¹⁵, localizando territorialmente, a sede bíblica na Etiópia, ou seja, na “Parúsia Negra”.

Figura 01- Fotografias de *Bob Marley*, *Jacob Miller*, *Burning Spear* e *Peter Tosh*



Fonte: Compilação do autor ¹⁶

Cabe ressaltar a influência dos fluxos migratórios na disseminação do reggae, e consequentemente, do rastafarianismo. A chegada dos chineses à ilha bem como o êxodo de

¹⁴ Essa conquista não pode ser reduzida à figura de Marley, haja vista, a existência de outros astros afro-jamaicanos que contribuíram nesse processo. Contudo, sua contribuição foi inegável (RABELO, 2017), principalmente após a sua conversão ao rastafarismo passando a integrar a Ordem/Mansão intitulada - Doze Tribos de Israel (ALVES, 2014).

¹⁵ Tradução: Eu ouço as palavras que o *Rastaman* diz: Babilônia, seu trono vai cair!/ Eu digo: vá para casa, vá para Sião./ Numa bela manhã, quando o trabalho acabar;/ o homem irá para casa. Disponível em: <<http://vagalume.uol.com.br/bob-marley/>>. Acesso em: 21 de nov. 2017.

¹⁶ Montagem a partir de imagens coletadas nos sites: *letras.mus*, *reggaeville*, *istoe* e *cifrasweb*.

músicos jamaicanos para países como Inglaterra e EUA, acarretaram uma troca simbólica e cultural. Os chineses se envolveram nesse cenário musical com a tecnologia e produção artística, a exemplo de “[...] *Thomas Wong* [...] responsável pelo primeiro sound system” (FALCÓN, 2009, p. 43) em meados dos anos 50 e de *Leslie Kong*, produtor chinês que descobriu talentos como *Jimmy Cliff* e *Bob Marley*. Do outro lado, os afro-jamaicanos que imigraram para a Grã-Bretanha e EUA, nos anos de 1960, levaram consigo o ritmo que emergia ao mesmo tempo em que transformaram a história musical desses países, a exemplo, da introdução em Nova Iorque do “[...] “toasting” um novo estilo de apresentar as músicas tocadas nas festas, uma espécie de “canto falado”, que acabou influenciando o Rap [...]” (FALCÓN, 2009, p. 45), e o *hip hop*.

Entre a associação e as brigas com o excêntrico produtor *Lee Perry*, a entrada e saída de integrantes até a formatação do que conheceríamos como *Bob Marley and The Wailers*; o produtor anglo jamaicano *Chris Blackwell*, interessado em divulgar o ritmo na Europa, contrata o grupo em 1972 através da *Island Records* (RABELO, 2006). A distribuição dos discos de reggae por intermédio dessa produtora tornou o estilo conhecido na Inglaterra principalmente, entre a juventude proletária do bairro *Brixton* que em conjunto com os *punks*, simpatizaram com a “[...] atitude de resistência da cultura rastafári ao sistema capitalista ocidental [...]” (RABELO, 2017, p. 146), uma vez que, o teor de suas melodias demonstrava um “[...] comprometimento dos artistas jamaicanos com as causas sociais e políticas através do discurso em suas letras [...]” (FALCÓN, 2009, p.49). Representava a disseminação e, por conseguinte, a internacionalização do reggae através da indústria fonográfica.

2.2 CULTURA, SUBCULTURA E CONTRACULTURA: UMA TEIA DE SIGNIFICAÇÕES NO UNIVERSO SONORO NEGRO

A preocupação com a definição do termo cultura perpassa por diversas áreas do conhecimento, especialmente a sociologia e a antropologia. Contudo, tal definição também interessa à linguística, uma vez que os sistemas linguísticos estruturam as expressões culturais, atravessando-as. Geertz (1989) definiu cultura como um conjunto de ferramentas para controle de comportamento composto por símbolos dados socialmente e capazes de organizar a experiência individual, conferindo-lhe, dessa forma, significado. Esse conjunto englobaria crenças, valores, leis, moral dentre outros aspectos, que transmitidos geracionalmente, naturalizam-se pela linguagem e legitimam as condutas percebidas pelos indivíduos como exteriores e, quiçá, coercitivas.

Por sua vez, Britto Garcia (1990) afirmou que, na pós-modernidade, existem três formas de manifestação de cultura, sistematizando-a em cultura oficial, subcultura e contracultura. Se a cultura oficial, também conhecida como dominante, detém o poder oficial – o que inclui os veículos de massa; o termo subcultura seria utilizado para referenciar os grupos minoritários, com suas próprias características, a exemplo de atitudes comportamentais e crenças, que representa uma subdivisão dentro de uma cultura dominante.

Esses grupos excluídos e à margem da sociedade poderiam se reunir por inúmeras razões como etnia, gostos musicais, estética. Os negros e afrodescendentes, homossexuais, *punks*, seriam exemplos dessa reunião. A intenção desses grupos é a sua inserção na cultura e poder oficial, traduzidas na garantia de direitos baseados em leis e programas que assegurem sua existência, sem preconceito ou discriminação. Sendo assim

Las subculturas, en tal sentido, son instrumentos de adaptación y de supervivencia de la cultura de la sociedad. Constituyen el mecanismo natural de modificación de ésta, y el reservorio de soluciones para adaptarse a los cambios del entorno y del propio organismo social. Una cultura de pastores que llega al mar puede desarrollar una subcultura de marineros, que a su vez puede generar una de mercaderes, la cual, finalmente, podría convertirse en dominante si el pastoreo termina por hacerse improductivo.¹⁷ (GARCIA BRITTO, 1990, p. 8)

Já o que se entende como contracultura se desenvolveu entre os anos 1950 e 1970, nos EUA, como um nome genérico atribuído a várias manifestações que se contrapunham a posturas e conceitos dominantes da sociedade moderna. Um dos pioneiros a estudar o movimento contracultural foi *Roszak* (1972), apontando que as proposições de jovens, intelectuais e artistas desse período objetivavam atingir as chamadas bases culturais das sociedades ocidentais, controladas e definidas pela racionalidade, materialismo e tecnocracia. Por certo,

[...] En el momento en que un sistema cierra la posibilidad de integración de sus subculturas, éstas pasan a ser contraculturas, y los sectores que participan de ellas son definidos como marginalidades o no integrados, o excluidos. Tal ruptura produce efectos tanto en los integrantes de la cultura marginadora como en los de la contracultura marginada¹⁸ (GARCIA BRITTO, 1990, p. 10-11)

Continuando sua explanação, registrou ainda que o surgimento dessas reações tiveram como marco as manifestações contrárias à guerra do Vietnã, ampliando-se para outras

¹⁷ Tradução: As subculturas, nesse sentido, são instrumentos de adaptação e sobrevivência da cultura da sociedade. Constituem o mecanismo natural de modificação disso, e o reservatório de soluções para se adaptar às mudanças no meio ambiente e ao próprio organismo social. Uma cultura de pastores que atinge o mar pode desenvolver uma subcultura de marinheiros, que por sua vez pode gerar um dos comerciantes, que, finalmente, pode se tornar dominante se o pasto acabar se tornando improdutivo.

¹⁸ Tradução: [...] No momento em que um sistema encerra a possibilidade de integrar suas subculturas, estas se tornam contraculturas e os setores que delas participam são definidos como marginalizadas ou não integrados ou excluídos. Tal ruptura produz efeitos tanto nos membros da cultura marginal como naqueles da contracultura marginalizada.

vertentes subculturais como o movimento feminista e dos negros, na ânsia pela conquista dos direitos civis; atrelados a tentativas de libertação do corpo das amarras sociais e figurinos tradicionais (homens de cabelos compridos, anéis, pulseiras, roupas coloridas, etc); questionamentos inerentes aos padrões familiares baseados na proposta de sexo e amor livres conectados à popularização da pílula anticoncepcional; uso de drogas como alternativa de libertação da mente e asserção da criatividade; aproximação das culturais orientais e africanas; a música, especialmente o *rock*, como oposição aos padrões musicais da época; visão romântica da natureza. Cada um desses exemplos, a sua maneira, representava posicionamentos contrários às formas instituídas pela política e cultura dominante; fossem soluções e/ou alternativas baseadas na irracionalidade ou subjetividade (ROSZAK, 1972).

Além disso, traçou uma diferenciação entre as manifestações contraculturais norte-americanas e européias. Enquanto, na Europa, a juventude agia contra a opressão imprimida pela burguesia; a experiência norte-americana induzia os jovens a enxergarem a tecnocracia, como inimigo (ROSKAK, 1972), elegendo a política cotidiana como instrumento para alterar tais contextos. Estas posições também aparecem nas palavras de Pereira (1984, p. 13), onde essa dualidade foi reforçada:

O termo “contracultura” foi inventado pela imprensa norte-americana, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram, não só nos Estados Unidos, como em vários países, especialmente na Europa e, embora com menor intensidade e repercussão, na América Latina. Na verdade, é um termo adequado porque uma das características básicas do fenômeno é o fato de se opor, de diferentes maneiras, à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades do Ocidente. Contracultura é a cultura marginal¹⁹ [...].

Nessa acepção ainda permanece central a questão da temporalidade, ou seja, o termo contracultura é utilizado para designar movimentos juvenis que marcaram os anos 1960, a exemplo dos *hippies*, creditado como o mais expressivo, a poesia *beat* norte-americana e, um pouco mais tarde, o *rock*, estilo musical que ganhou força com os *Beatles* e *Rolling Stones*. Tais movimentos defendiam a oposição contra o *establishment*, e na medida em que se buscava uma nova realidade ancorada na recusa fundamental; criava-se um mundo alternativo, “[...] *underground*, situado nos interstícios daquele mundo desacreditado, ou no que se acreditava ser do outro lado de suas muralhas [...]” (PEREIRA, 1984, p. 22).

Perseguindo as pistas bibliográficas, recorreu-se a alguns dicionários e neles foram encontrados verbetes com acepções semelhantes para designar contracultura, destacando-se

¹⁹ Extraído pelo autor das cadernetas de Luís Carlos Maciel – colaborador do Pasquim do começo dos anos 70 e um dos grandes divulgadores da cultura *underground* internacional no país.

aqueles que não trouxeram uma definição temporal, abrindo, portanto, uma margem para sua aplicação em/ou qualquer tempo histórico:

Contraculturais.f. movimento cultural que rejeita e questiona os valores e práticas da cultura dominante da qual faz parte (HOUAISS, 2004, p. 187)

Contracultura (con.tra.cul.tu.ra) s.f. 1 Movimento cultural surgido na década de 1960, que questionou os valores e práticas da sociedade ocidental e pregava mudança. 2 Prática cultural que rejeita valores dominantes. (AULETE, 2004, p. 203)

Em uníssono, os referidos verbetes definem contracultura como um movimento que rejeita os valores e práticas dominantes, embora não o reduzam a um fenômeno ligado a uma época em específico. Da mesma forma, *Goffman e Joy (2007)* destacam o caráter atemporal desse movimento através dos rebeldes contraculturais míticos. Segundo os teóricos, desde Sócrates até o mundo digital contemporâneo, foram nítidos os levantes contra os padrões instituídos na tentativa de livrar-se das restrições, regra de qualquer movimento contracultural. Sendo fruto do contexto histórico, ocorre na prática como uma reação àquilo que obstaculiza as ações criativas, o livre pensar e uma estética de mudança. Nesse sentido, seria um erro desconsiderar o caráter histórico e as idiossincrasias de cada manifestação definidas como contraculturais, aspecto adotado nesse estudo.

Segundo esses autores, a definição de contracultura aponta para três características fundamentais, ou seja, “[...] afirmam a precedência da individualidade acima das convenções sociais e restrições governamentais. [...] desafiam o autoritarismo de forma óbvia, mas também sutilmente. [...] defendem mudanças individuais e sociais” (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 50). Cabe ressaltar que a individualidade, nesse cenário, não é sinônimo de individualismo ou egoísmo; mas sim, representa compreender o indivíduo em sua liberdade, alforriado das estruturas legais e burocráticas da sociedade, recusando a normatividade da cultura e o pensamento cartesiano.

Quanto à música, especialmente a negra, *Gilroy (2002)* propôs abordá-la juntamente com o pensamento e a arte negra no Ocidente, como uma contracultura da modernidade. Afirmou que a identidade negra seria a construção política e histórica assinalada pelas trocas culturais ocorridas nas viagens pelo Atlântico, marcadas pelas experiências de deslocamento, desenraizamento e criação cultural. Tais experiências se produziram desde o tráfico negreiro, definido pelo autor como trauma original, até o encantamento e estranhamento em viagens e exílios, pelos continentes (Europa, África e América). Nesse sentido,

[...] a música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo no qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa, nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem (GILROY, 2002, p.209).

Seguindo nesse diapasão, ainda asseverou, a importância dos elementos antidiscursivos e extralinguísticos dos atos comunicativos definidos pelo processo escravista. Segundo o autor, as expressões artísticas que emergiram da cultura dos negros encontraram na música e na própria dança substitutos para as liberdades sociais e políticas que lhes eram negadas, tornando-se a arte “[...] a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e da sua história cultural [...]” (GILROY, 2002, p. 129), bem como se revelando numa importante arma nos processos de lutas por autonomia, emancipação e cidadania negras.

O acesso restrito dos escravos aos processos de letramento e alfabetização fez crescer o papel da música em proporção inversa à língua. Destaca-se, então, o seu poder no desenvolvimento das lutas das comunidades negras espalhadas na diáspora, pois “[...] ela é ao mesmo tempo, produção e expressão dessa transvalorização de todos os valores precipitada pela história do terror racial no Novo Mundo [...]” (GILROY, 2002, p. 94), sendo o reggae uma dessas musicalidades de expressão transnacional, aspecto que será abordado no próximo tópico.

2.3 “ONE LOVE, ONE HEART”: A CONTRACULTURA REGGAE E A RESSONÂNCIA DE SEUS ACORDES

O rastafarismo e o reggae nasceram na Jamaica e a partir da simbiose de elementos cristãos, hindus, revivalistas e messiânicos, fomentaram suas próprias tradições imagéticas e comportamentais. Diante de uma população pobre, sem perspectiva de emprego, vivendo em condições insalubres (ALVES, 2014), o movimento e a música conquistou esse segmento social, que nele enxergou não apenas uma esperança para os dias vindouros mas, a criação/restauração de uma identidade perdida na travessia do Atlântico, que refletia o sentimento de não pertença perante a sociedade envolvente.

Perseguindo as trilhas dos subtópicos anteriores, viu-se que o período crucial da música jamaicana começou no final dos anos 1960, quando os musicistas da ilha começaram a experimentar as batidas do *rocksteady* e misturá-la com o *soul* norte-americano. Em 1968, recriando uma nova trama rítmica, surgiu a musicalidade reggae. O surgimento dessa sonoridade coincidiu com diversos fenômenos: o desenvolvimento e sofisticação da indústria fonográfica jamaicana, principalmente com auxílio dos chineses; as ideias rastafáris e o seu significado social e político; a internacionalização da música jamaicana, especialmente no Reino Unido e EUA, o reconhecimento local e internacional de *Bob Marley* foram elementos que compuseram o contexto sócio-histórico do reggae.

As composições dessa sonoridade negra abordavam variados temas, conforme mencionado anteriormente, entre eles os problemas sociais e políticos vivenciados pelos jamaicanos bem como as ideais que embasavam o rastafarismo, contrariando as premissas da cultura vigente através da criação de um novo mundo, quiçá, alternativo. Por esta razão, “[...] o rastafarianismo surge como alternativa oposicional ao modelo ocidental europeu hegemônico, sendo assim uma contracultura dos negros excluídos oriundos das zonas rurais [...]” (BRASIL, 2011, p. 55), da mesma forma que, “[...] o reggae é uma contracultura musical (re)produzida no Atlântico Negro, portanto, um gênero musical transnacional” (MOTA, 2012, p. 46), tornando-se um instrumento de luta contra a exclusão e invisibilidade social dos negros. Ainda sobre a importância desse gênero, o mencionado autor acrescentou que

[...] a música reggae foi o estilo que deu além de divisas para a Jamaica e alguns dos seus artistas, o primeiro astro pop do terceiro mundo e uma nova referência étnico-identitária que alteraria profundamente as políticas culturais negras em todo o Atlântico Negro. Este fato está associado à centralidade simbólica que a Jamaica passa a assumir entre os artistas e outros intelectuais orgânicos em outros países como o Brasil. (MOTA, 2012, p. 55)

Quanto aos problemas sociais e políticos abordados nas letras de reggae, retratam o contexto social, econômico e político jamaicano. Êxodo rural, formação de favelas como *Trenchtown*, desemprego atrelado à falta de perspectivas, era a realidade da população pobre daquele local, cujos reflexos eram perceptíveis nas composições. Conforme esclareceu Rabelo (2006), esses jovens não possuíam perspectiva de crescimento e ascensão social o que os levava ao ingresso na marginalidade. Desde cedo, envolviam-se em brigas, praticavam furtos e aprendiam a arte de ataque e defesa com a utilização de armas brancas e de fogo. Marginalizada, carente de educação sexual e escolar, com alto índice de natalidade entre as adolescentes, essa população juvenil passou a ser conhecida como *rude boys*²⁰.

Essa cultura das ruas não se limitou a definir regras e condutas, mas também influenciou a língua/linguagem dos moradores do gueto. A contribuição linguística consistia na utilização dos provérbios daqueles que emigravam do campo, das expressões e dos maneirismos/neologismos adotados pelos rastafáris como gírias e do *patois* (*afrojam ou nation language*), “[...] linguagem que incorporou expressões africanas ao inglês, que constitui a língua oficial do país [...] o *patois* ainda hoje é estigmatizado como linguagem de gente inculta [...]” (RABELO, 2006, p. 284).

Rabelo (2017, p. 140-141) ainda esclareceu que

O idioma oficial da Jamaica é o inglês, porém existe uma espécie de dialeto denominado *english patois* ou simplesmente *patois*, fortemente influenciado pelas tradições africanas e falado em situações informais, especialmente, pelos

²⁰Também conhecido como *rude bowys* em dialeto *patois* (RABELO, 2006).

afrodescendentes. Entre os linguistas existe uma polêmica se o patois (ou *patwa*) ou creole jamaicano é um dialeto ou idioma derivado do inglês. A professora L. Emily Adams rejeita as noções de creole jamaicano e patois. Para ela, o creole jamaicano é uma expressão acurada, mas pouco usada, atualmente na Jamaica. Para Adams, a melhor denominação seria “Inglês Afro-Jamaicano” ou Afrojam, uma vez que, 90-95% do vocabulário é de origem africana. [...] Contudo, dificilmente entenderá o creole jamaicano se não estiver familiarizado com a pronúncia, ritmo e vocábulos diferentes [...] os jamaicanos colocam o corpo e o espírito na linguagem [...]

Em contrapartida, Araújo (2014) refletiu especificamente sobre o idioma rastafári denominado de *Iyahric* ou *Dread Talk*²¹. Segundo o autor, o inglês britânico representava para os rastas jamaicanos um instrumento de escravização e, por conseguinte, de reprodução das desigualdades. Dessa maneira, “[...] re-traduzir a *language of the master* elegendo outros critérios para pensá-la e acioná-la, [...] é uma forma de questionar a legitimidade tanto da linguagem como daqueles que a adotam [...]” (ARAÚJO, 2014, p. 32, grifo autor). Sendo que nesse processo de re-tradução “[...] palavras como *man*, *understand* e *I* são potencializadas [...]” (ARAÚJO, 2014, p. 32, grifo autor) revelando que “[...] não se trata de um simples processo de substituição de signos [...] a tradução rastafari do inglês é um constante processo de reflexão [...]” (ARAÚJO, 2014, p. 32).

Nesse procedimento de tradução/transformação do idioma do opressor, os rastas decompõem as palavras da língua inglesa em morfemas e fonemas onde as “[...] relações entre as dimensões fonética, morfêmica e semântica [são] sempre comparadas afim de se identificar as partes contraditórias e negativas e transformá-las em partes positivas, modificando assim as palavras e aquilo o que elas descrevem” (ARAÚJO, 2014, p. 98), numa forma de contestar a lógica de dominação operada pelo colonizador através da construção de uma linguagem própria e distante das concepções babilônicas. Curiosamente, o *Iyahric* pronuncia-se

[...] *Aiáric*, sons que relacionam *I*, *Yah* ou *JAH* e *Amahric* ou *Amárico*. Numa palavra, três sons que evocam o Altíssimo: o *I*, sua qualidade; *JAH*, seu nome, e o *Amárico*, o idioma falado na Terra Santa africana, a Etiópia. É através desta linguagem que os Rastas tecem suas narrativas e refletem; as histórias de *JAH* e de sua Criação não devem e não podem ser descritas em *quaisquer palavras*. (ARAÚJO, 2014, p. 99, grifo do autor)

²¹ Segundo Araújo (2014), o *Iyahric* foi popularizado na academia através dos estudos da linguista jamaicana *Velma Pollard* com a nomenclatura *Dread Talk*. Em sua dissertação, ele questionou tanto a sugestão de *Pollard* (1980) que classificou linguagem rasta como uma expansão léxica do crioulo jamaicano bem como, aquela proposta por *Chevannes* (1994) que a categorizou como um subdialeto idealizado pela *Youth of the Black Faith*. Segundo o autor, afirmar que o idioma “[...] rastafari é um idioma crioulo é dizer que ele é um idioma babilônico e plural. Todas estas classificações afastam-no de *JAH*: as línguas babilônicas foram um castigo do Criador pela pretensão dos homens – no plural, intencionalmente – de querer alcançar os céus” (ARAÚJO, 2014, p. 101). A palavra dialeto (*dialect* em inglês) é “[...] morta ou que evoca a morte. É por conta disto que os Rastas transformam o termo *dialect* em *livalect*, inscrevendo a noção de vida na palavra: a pronúncia – *laivalect* [...]” continuou Araújo (2014, p. 101). Atrelado a isto, ainda rejeita a definição de dialeto, ao compreendê-la como uma corruptela ou simplificação de um idioma original. Ele compreende a linguagem rastafári como outro idioma, ou seja, “[...] uma forma overstand a Babilônia [...]” (ARAÚJO, 2014, p. 102)

Destaca-se nessa linguagem o uso do pronome *I*. A palavra-som *I* (pronuncia-se aí) assume diversos sentidos, nos quais todos conectam a *Haillé Selassié I*. Outro detalhe: esse pronome representa a primeira pessoa do singular, sendo empregado inclusive, em construções de frases que deveriam aparecer no plural. Partindo do ensinamento rasta, *Jah Rastafari*, *Haillé Selassié I* é o primeiro e único, o homem seria sua imagem e semelhança. Logo, também, único. Dessa feita, os rastafarianos rejeitam a palavra “homens” posto que, partem do mesmo princípio que rege o vocábulo *sheep* (ovelha em inglês): a forma singular é igual ao plural (JAH BONES, 1986). Sobre essa questão, Jah Bones (1986, p. 46) esclareceu:

[...]We are told that in the context of grammar 'I' is the first-person pronoun and that the latter takes the place of a noun. We also know that other personal pronouns are second- and third- person pronouns. Rastas say this is a reflection of a class society. Where the blacks are seen as 'you', and só forth but never as 'I'. But since 'I' is the first person singular, 'I' is JAH Rastafari, Haile Selassie I, the one and only. JAH is black, so it follows that 'I' is black. Black, JAH and 'I' are now interchangeable terms, each meaning the same as the other [...] (JAH BONES, 1986, p. 46, grifo do autor)²²

O *Dread Talk* pode ser entendido como uma linguagem que, baseada na reflexão de palavras do cotidiano com recorrência a ditados populares e as parábolas bíblicas, foi muito utilizada para exposição das praticas ideológicas do rastafarismo e de forte presença nas letras compostas pelos artistas jamaicanos relacionados ao reggae. Trata-se de “[...] um processo de tradução descolonial que não apenas substitui as palavras do idioma colonial por outros termos a elas equivalentes, mas como uma práxis poética e política que busca conhecer e superar as lógicas de dominação através de um idioma” (ARAÚJO, 2014, p. 111). Palavras como *Jah*, *Rastafari-I*, *Babylon*, *dreadlocks*, seriam exemplos que compõem os já-ditos, que tornam possível o dizer, que retornam do ponto de vista interdiscursivo, para as letras que serão analisadas.

Brasil (2011) elencou três dispositivos categoriais para compreender as dimensões políticas do reggae: política religião, política arte e política mídia. A política religião teria sido operacionalizada a partir da reinterpretação da Bíblia pelo viés da identidade negra, operacionalizada por *Garvey* e reafirmada, mediante a coroação de *Selassié*. Essa perspectiva fornece um posicionamento político que a partir da religião, operacionaliza um vetor de mudança subjetiva dos sujeitos e atinge o social, transformando-o. Aliando-se à linguagem artística, no caso o reggae, constitui a “[...] política arte que se caracteriza pela resposta

²² Tradução: Dizem-nos que, no contexto da gramática, 'eu' é o pronome de primeira pessoa e que o segundo toma o lugar de um substantivo. Também sabemos que outros pronomes pessoais são pronomes de segunda e terceira pessoa. Os rastas dizem que isso é um reflexo de uma sociedade de classes. Onde os negros são vistos como "você" e assim por diante, mas nunca como "eu". Mas como 'eu' é a primeira pessoa do singular, 'eu' é JAH Rastafari, Haile Selassie I, o primeiro e único. JAH é negro, então segue-se que 'eu' é preto. Black, JAH e 'I' são agora termos intercambiáveis, cada um significando o mesmo que o outro [...]

estética ao *status quo*, tanto do ponto de vista lírico quanto sonoro-musical [...] relaciona o sagrado e o mercado como mecanismo de sobrevivência [...]” (BRASIL, 2011, p. 55) a exemplo dos astros jamaicanos que denunciaram as questões do seu tempo, utilizando à poética rastafári e uma sonoridade contrariava ao *rock*.

As práticas ideológicas e a formação discursiva (FD) que compõem a contracultura reggae não foram produzidas por apenas um líder nem tampouco organizadas por um grupo fechado em si, características do processo de creolização, revelando o seu caráter rizomático e híbrido. Em termos de princípios, pode-se afirmar que foram elaborados por *Leonard P. Howell*, o *Prince Edward Emanuel*, o reverendo *Claudius Henry* e *Sam Brown* tidos como os supostos teóricos do movimento (RABELO, 2006). Em 1964, por exemplo, *Sam Brown* listou um conjunto de regras de convívio sociais e éticas:

1. Nós firmemente nos opomos a afiar instrumentos usados na profanação da figura humana, i.e., cortar o cabelo, barbear-se, tatuagem da pele, o corte da carne.
2. Somos basicamente vegetarianos fazendo uso escasso de certa carne animal e ainda banindo o uso de carne suína em todas as formas, frutos do mar, peixes sem escamas, caramujos.
3. Nós não cultuamos e observamos nenhum Deus além de Rastafári, banindo todas as outras formas de culto pagão, ainda que respeitemos todos os crentes.
4. Nós amamos e respeitamos a irmandade da humanidade ainda que nosso primeiro amor seja para os filhos de Cã.
5. Nós desaprovamos e abominamos totalmente ódio, ciúme, inveja, engano, astúcia, traição etc.
6. Não concordamos com o prazer da sociedade atual e seus males modernos.
7. Nós somos jurados em criar uma ordem mundial de irmandade.
8. Nosso dever é estender as mãos da caridade a qualquer irmão em desgraça, primeiramente para aqueles que são da ordem rastafári, em seguida, para qualquer humano, animais, plantas, etc, igualmente.
9. Nós realmente aderimos as leis da Etiópia.
10. Na sua decisão, no seu propósito de amar Ras Tafari, tu nunca deverás aceitar títulos e possessões que o inimigo em seu medo possa procurar para te oferecer. (RABELO, 2006, p. 343)

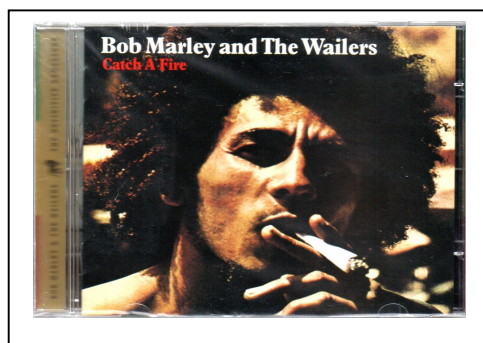
Nessa alocução, foram apresentadas crenças e práticas dos adeptos ao rastafarismo, como a adesão a alimentação naturalista, manutenção da barba e dos *dreadlocks*, culto a *Selassié*, a Etiópia como paraíso, sendo as três últimas características apontadas como universais²³ do rastafarismo. O intercruzamento dessas ideias foi disseminado nos rituais promovidos pelos rastafarianos nas Ordens, Mansões ou *Yards* (comunidades rastafáris) e, principalmente, pode-se afirmar que o reggae associado à figura de *Marley*, de certo modo, foi o responsável pela divulgação do rastafarismo e, mais, ajudou nas estratégias de negociação e

²³ Embora a literatura apresente tais características como universais, Araújo (2018) em sua tese, abordou os dissensos existentes dentro do movimento, a exemplo da qualidade e do lugar da divindade de *Selassié I* no movimento e a própria conceptualização da repatriação. Dentre o material pesquisado, este foi o autor que mencionou diversas ordens e os gestos interpretativos de cada uma delas.

maior aceitação da sociedade envolvente jamaicana, embora os rastas ainda sejam discriminados nesse local.

Como exemplo de divulgação das práticas da contracultura reggae, apresentam-se os álbuns *Catch a fire*, *Survival* e *Uprising*. Na capa do álbum *Catch a fire* (1973), ilustrada abaixo, embora originalmente ostentasse a imagem de um grande isqueiro Zippo; na versão compact disc (CD), *Marley* “[...] aparece fumando enormes *spliffs* (cigarros de ganja do tamanho de charuto) numa atitude desafiadora ao sistema que agradou à rebeldia dos adolescentes europeus e norte-americanos [...]” (RABELO, 2006, p. 296).

Figura 02 – Capa do álbum *Catch a fire*



Fonte: Rabelo, 2006, p. 296

O uso sacramental da *cannabis* ou ganja (original *ganjah* - palavra de origem indiana) é uma das práticas mais controversas do rastafarismo. Historicamente, era comum

[...] entre os trabalhadores indianos, trazidos para as chamadas Índias Ocidentais, fumar *cannabis* como parte da sua rotina pós-laboral, assim como beber e tocar música indiana. Tal prática era reservada aos homens, que fumavam usando o *chillums* (cachimbos de pedra, cerâmica ou porcelana) enquanto as mulheres fumavam tabaco usando um *huka* ou cachimbo de água (ALVES, 2014, p. 13).

Desse modo, a utilização da palavra ganja consiste numa “[...] herança de signos lexicais herdados de uma série de modelos categoriais para gerar novas palavras [...]” (BIDERMAN, 2001, p. 14), uma vez que, a partir da convivência dos primeiros rastafáris com os imigrantes hindus, tradições e rituais foram assimilados, deixando inclusive marcas lexicais, a exemplo do vocábulo mencionado que perdeu apenas a letra h no final da escrita, sem alteração no sentido ou significado.

Sabendo que as traduções culturais se fazem de maneira imperfeita, conforme explicou *Bhabha* (1996), tais signos são resignificados, o que para AD representaria os deslizamentos de sentidos. A imagem de *Marley* nessa capa corresponde a um gesto de uso sacramental da ganja, costume dos rastafáris, desafiando as leis que proibiam a sua utilização e reforçando, ao mesmo tempo, o estigma de marginais atribuídos a eles pelo consumo dessa substância psicotiva. Quanto às culturas ocidentais, não se pode afirmar que o seu uso tenha conotações

espirituais, mas talvez, seja utilizada para abertura das percepções sensoriais, lazer ou contestação; algo sedimentado pelo movimento contracultural.

Outros dois álbuns de *Marley* foram/são *Survival* (1979) e *Uprising* (1980), que o caracterizam como um popstar rebelde, típico da contracultura. Em *Survival*, as ideias pan-africanistas já se apresentam na capa do próprio disco onde são exibidos as bandeiras de 48 (quarenta e oito) países africanos e de Papua Nova Guiné atravessadas por uma faixa, ilustrando o mórbido interior de um navio negreiro que contrasta com o título da obra (RABELO, 2006; MOTA, 2012). Se os países cujas bandeiras foram ilustradas na capa representam as nações africanas, que reagiram ao colonialismo europeu após a Segunda Guerra conquistando sua independência a custo de guerra civis, as mensagens do seu repertório não seriam diferentes, trouxeram as histórias de libertação desse continente, a exemplo das canções *Survival*, expressas nos trechos “*We’re the survivors; yes, the black survival*”²⁴ e *Africa Unite*, que nos brinda “*Unite for benefit of your people, unite for the africans abroad, unite for the africans a yard*”²⁵.

Figura 03 - Capa dos álbuns *Survival* e *Uprising*



Fonte: Rabelo, 2006, p. 305-307

Já em *Uprising* (significa rebelião, revolução, sublevação), lançado em 1980, percebe-se um engajamento político similar ao álbum mencionado anteriormente. Canções clássicas, como *Redemption Song*, compõem essa obra. A letra dessa canção traz as experiências dos afrodescendentes nos navios negreiros, bem como as pessoais de Marley, aconselhando os oprimidos a libertarem-se da escravidão mental, ao cantar “*Old pirates yes they rob I/ Sold I the merchannt ships/ Minutes after they took I from the/[...] Emancipate youserlves from*

²⁴ Tradução: Somos sobreviventes; sim, a sobrevivência negra.

²⁵ Tradução: Seja unida em benefício do teu povo, seja unida pelos africanos no estrangeiro, seja unida para dar aos africanos um lar.

*mental slavery/none but ourselves can free our minds [...]*²⁶”. Além disso, a capa também revela o seu repertório ao veicular um desenho de Bob Marley se levantando e de braços erguidos ostentando enorme *dreads*, por trás da palavra que intitula a obra, escrita em caixa alta; sendo iluminado pela luz solar. As cores eram uma referência ao etíopianismo rastafári, haja vista, representarem as cores da bandeira etíope.

No que se refere aos *dreadlocks* ou *dreads*, a tradução literal dessa palavra seria “madeixas que chocam”. Representam um patrimônio jamaicano materializado em gomos nos cabelos; logo, detentores de raízes históricas (ROSA, 2008), que os rastas utilizam baseando-se nos ensinamentos do Velho Testamento, onde se lê “[...] que nenhuma lâmina deverá tocar a cabeça do justo” (SILVA, 1995, p. 44) associando-o a imagem do leão. O simbolismo do leão nas escrituras bíblicas é notório, principalmente, a associação desse animal a Tribo de Judá que originou a linhagem de Davi e Salomão, estendendo-se a Jesus e a *Selassié*, presentes no capítulo 49, do livro Gênesis, e no capítulo 5 do livro Revelação. É preciso lembrar que um dos títulos de *Selassié* era o Leão Conquistador da Tribo de Judá, símbolo ostentado também, na bandeira do seu reino, a Etiópia, até a sua derrocada.

Figura 04 - Dreadlocks



Fonte: Compilação do autor²⁷

Soma-se a isto, o fato desse animal ser uma espécie característica das savanas africanas, continente sagrado para os rastafarianos. É sinônimo de força, agilidade, agressividade e poder e a “[...] juba desgrenhada dos leões se assemelha à cabeleira de locks que a maioria dos rastafáris exhibe [...]” (RABELO, 2006, p. 390), conferindo-lhes o título de guerreiros. O uso dos *dreadlocks* remete a tradições milenares, revelando, de um lado, a

²⁶ Tradução: Velhos piratas, sim, me roubaram/ Me venderam aos navios mercantes/ Minutos depois eles me tiraram do fosso sem fundo/[...]/Emancipem suas mentes da escravidão mental/ Ninguém além de nós mesmos podemos libertar nossas mentes [...].

²⁷ Montagem a partir das imagens coletadas nos sítios eletrônicos: *nation.co*, *perfectdreadlocks* e *programanapista*.

busca pela tradição e referência identitária para os rastafáris; e, do outro, uma estética de contraposição para os contraculturalistas. Dessa maneira, a adoção dessa estética se traduz num elemento contundente de africanidade cuja intenção era a de chocar o gosto do cidadão comum jamaicano e da cultura vigente.

Em contrapartida, “a aparência dos dreads, contudo, continua a ser um estereótipo e uma fonte de estigma como uma aparência suja, desleixada e anti-higiênica entre as pessoas de fora do movimento rastafári [...]” (RABELO, 2006, p. 492). Por esta razão, complementou ainda que

Não somente os dreads, mas os rastafáris em geral, costumavam e costumam ter bastante cuidado com a higiene do corpo. Seu sentido simbólico de impureza, como por exemplo, suas representações sobre os fluxos femininos, fazem com que tenham apreço pelo uso purificador da água. O cuidado com o cabelo e o corpo é feito com o uso de água e de ervas, pois eles rejeitam produtos químicos e industrializados como sabão e xampu. Os cachos não são penteados, mas deixados crescer livremente. Alguns enrolam, aplicam cera e lustram seus cachos, embora os cabelos afros não adquiram o brilho que possuem os cabelos lisos, permanecendo sua aparência fosca. É somente pelo preconceito de que o cabelo sem brilho é necessariamente um cabelo descuidado ou mal tratado que faz com que os locks sejam considerados como algo realmente horrível [...] (RABELO, 2006, p. 492)

A imagem dos “*reggaeman*” jamaicanos, especialmente, a de *Marley* divulgada pela indústria cultural nos anos 1970 e 1980, “[...] aos poucos foi convertida num poderoso referencial de identificação com a cultura negra local, figurando ao lado de outros tantos “reis” negros e/ou africanos que habitavam o universo polifônico do protesto negro brasileiro [...]” (MOTA, 2012, p. 97). Ele passou a ser reverenciado como um agitador/revolucionário, independente do público não compreender a complexidade das mensagens veiculadas nas suas canções; embebidas de provérbios populares, passagens e expressões bíblicas, descrição de práticas ideológicas através de um vocabulário peculiar, entendidas somente pelos adeptos do rastafarismo.

Todavia, a identificação fosse apenas estética ou não, o transformaram numa figura bem quista entre os contraculturalistas, visto que o próprio reggae é uma contracultura. Verifica-se, portanto, que o reggae tornou-se “[...] um fenômeno sócio-musical de proporção global sendo adotado como estilo de vida e forma musical pelos jovens em diversas partes do mundo” (AGERKOP, 2009, p.392). Representava, portanto, o “mundo da Jamaica chegando através da indústria fonográfica [...] o diferencial era o caráter apocalíptico e contestatório do reggae, com que vieram a se identificar inúmeras e ansiosas legiões de jovens e adolescentes negros [...]” (MOURA, 2009, p. 376), ultrapassando as fronteiras identitárias e culturais, aspectos que serão retratados no próximo capítulo juntamente com as obras que irão compor o *corpus* de análise.

3 “JAMAICANIZOU NA BAHIA”: COMPONDO O *CORPUS* DA PESQUISA AO SOM DE EDSON GOMES

*“Surge mais um guerreiro do Terceiro Mundo/
levantando suas armas/com seu grito de alerta/ pondo sua
vida em jogo / lutando pelo povo [...] que vive tão
desesperado, sem ter o que comer/ de manhã, a tarde e a
noite / sem saber o que fazer [...]”
(Guerreiros do Terceiro Mundo, Edson Gomes)*

Na seção anterior se discorreu sobre os aspectos sócio-históricos que contribuíram para o surgimento do reggae e a sua relação com o campo discursivo relacionado às práticas ideológicas, nas quais se concebe a crença/doutrina rastafári; para, em seguida, se trabalhar com a noção de contracultura da modernidade, como assim é definido esse gênero musical.

Ainda no compasso do reggae, essa seção propõe abordar, de maneira sucinta, a chegada do ritmo jamaicano à Bahia e a trajetória do cantor/compositor baiano Edson Gomes até a adoção dessa musicalidade negra como tônica para suas composições. Por certo, descrever a trajetória desse *reggaeman* implica mapear algumas circunstâncias político-jurídicas e ideológicas que caracterizam o espaço de construção do lugar da forma-sujeito, ou seja, do espaço de assujeitamento ideológico.

Devido a sua importância no cenário nacional e a quantidade de composições gravadas, uma parte da obra desse cantor, entenda-se algumas de suas músicas, será tomada como *corpus* para futura análise. Delimitar as composições a serem analisadas bem como o contexto sócio-histórico em que foram concebidas/lançadas configura-se em mais uma proposta dessa seção, devido a sua imprescindibilidade na compreensão das práticas discursivas embebidas nessa musicalidade que a ligam às noções de pertencimento e identidade. Estende-se, então, o convite para “cair no reggae”

3.1 “VAMOS DANÇAR ESSE REGGAE”: A CHEGADA DO RITMO JAMAICANO À TERRA DO SAMBA

Os registros históricos apontam que o rastafarismo e o reggae não passaram despercebidos em nosso Estado. Os elementos que compõem a contracultura rasta-reggae²⁸ (GODI, 1997) passaram a integrar as vozes afrodescendentes de protesto, desencadeando um movimento de auto – identificação que incluía a adoção de comportamentos, atitudes e da

²⁸ Será referido também como contracultura reggae.

estética negra jamaicana²⁹. O sentimento de pertença envolto de caráter étnico, o louvor a subversão através da estética, o consumo da ganja e a recusa ao sistema babilônico (CUNHA, 1991), foram os elementos que passaram a compor a cena plural dos movimentos políticos e culturais encabeçados pelas militâncias negras urbanas.

Toda essa movimentação se deve à construção de uma nova cena sociocultural dentro e fora da Bahia. A explosão do próprio ritmo carregado de apelos políticos e ideológicos; à notícia sobre a independência de alguns países africanos; o sucesso de bandas comandadas por negros, em especial de países classificados como de Terceiro Mundo e que sofreram com o processo de colonização; o movimento *Black-power*; a própria fundação dos blocos afros, seriam exemplos de elementos que ajudariam nessa configuração.

Do ponto de vista discursivo, essa identificação étnica reflete a primeira modalidade de desdobramento subjetivo da forma-sujeito: o processo de identificação. O sujeito se reconhece como tal no interior de uma FD que, ao ser interpelado pela forma-sujeito, identifica-se com os saberes circunscritos, assumindo o papel de sujeito-enunciador assenhoreando-se das próprias razões as quais ele representa.

Destaca-se, nesse processo de identificação do sujeito com as FD's que atravessam a contracultura reggae, o papel desempenhado pelos tropicalistas na divulgação desse ritmo no universo da música popular brasileira. Os assentamentos fonográficos apontam que a primeira gravação do gênero, em solo brasileiro, foi protagonizado por Caetano Veloso, no disco *Transa* gravado em 1972, em Londres. Ele e Gilberto Gil, durante o exílio na Inglaterra, puderam experimentar as produções da contracultura, principalmente o *rock'n'roll*. *Rolling Stones*, *The Who*, *Jimi Hendrix*, eram as personagens representantes desse momento. Todavia, dentre as expressões artísticas experienciadas, destacou-se o reggae, que na época invadia os guetos londrinos, em virtude da migração de jamaicanos para aquela localidade, que acarretou no estabelecimento de uma conexão com as produções daquela ilha (ALVES, 2014; MACHADO, 2015).

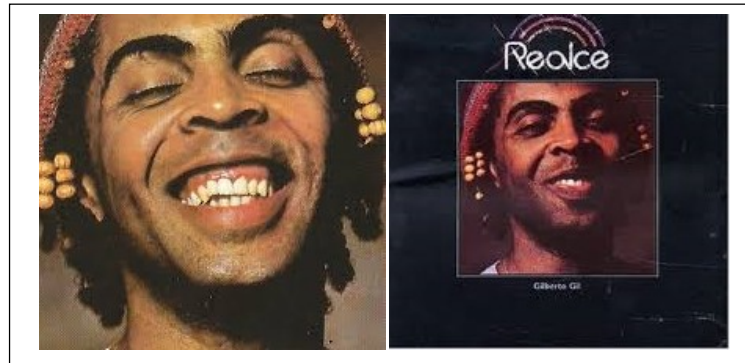
Decerto, Gilberto Gil foi um dos responsáveis pela introdução e consolidação dessa sonoridade negra na cena musical de nosso país. De uma maneira mais incisiva, comparado ao seu parceiro tropicalista e atento à relevância do ritmo, viaja até os estúdios *Tuff Gong*³⁰,

²⁹ Faz-se necessário pontuar que, embora não existam evidências de um forte processo migratório entre a população baiana e a jamaicana, “[...] o princípio da fronteira imaginada. [...] onde estão relacionadas à história, à geografia, representam um espaço de imaginação, onde se evidencia a identidade cultural” (AGERKOP, 2009, p. 394), é a explicação para o elo existente entre essas duas localidades distantes geograficamente.

³⁰ Apelido recebido por *Bob Marley* devido a sua valentia e seu envolvimento em brigas de rua (RABELO, 2006), passando a nomear a partir dos anos 1970, o selo sob o qual gravava seus discos.

selo sob o qual *Bob Marley* produzia seus álbuns na Jamaica, onde grava a canção Não chore mais (versão da melodia *No Woman, no Cry*). Obtendo êxito nas vendas, resolveu regravar a canção no álbum *Realce* (1979), onde aparece na capa com os cabelos trançados ostentando miçangas ou contas nas pontas. Essa sintomática gravação, de certo modo, abriu as portas para o gênero na indústria fonográfica brasileira (MOTA, 2012).

Figura 05 - Capa do disco *Realce*



Fonte: <https://discosessenciais.blogspot.com/2016/12/realce-1979-gilberto-gil.html>>

A imagem projetada no disco *Realce* poderia simbolizar a adesão de Gilberto Gil à crença e preceitos rastafáris, o que não aconteceu. Revela, apenas, que a música e a estética jamaicana caracterizada pelo forte apelo identitário, a partir da utilização do corpo como espaço de transgressão, a exemplo da assunção dos *dreadlocks*, atravessaram interdiscursivamente a FD tropicalista. Inclusive, uma estética readaptada comparada aos *dreads* jamaicanos, uma vez que não exibia os cabelos em gomos, e sim, trançados e com adereços nas pontas. Revela, portanto, os deslizamentos de sentidos e os movimentos do sujeito, através do imbricamento entre o fio das ideias tropicalistas e o já-dito pela contracultura rasta-reggae, a exemplo do ser rastafári.

A palavra rastafári, em nosso cenário musical e social, não herdou o sentido/significação do seu país de origem, a Jamaica. Foi ressignificado, passando a identificar aquele que usa o cabelo rasta, *dreads* ou tranças. Os adeptos ao estilo, como foi o caso desse tropicalista, são identificados como rastas ou rastafáris e nem sempre, cabe balizar, gostam de reggae. Quanto à simbologia do leão ou versículos bíblicos que sustentam o seu uso, tais concepções também foram reverberadas, uma vez que a conotação religiosa não imperou, mas sim a reverência a postura contestatória desses sujeitos, bem ilustrada no álbum *Realce*, com “[...] o uso do cabelo como forte representação étnico-identitária” (MOTA, 2012, p.52), mesmo readaptado.

Nesse sentido, pensar a interdiscursividade concebida nos estudos de Pêcheux é perceber que toda FD “[...] dissimula, pela sua transparência de sentido que nela se constitui, sua dependência com relação ao ‘todo complexo dominante’ das formações discursivas, intrincado no complexo das formações ideológicas [...]” (PÊCHEUX, 2014, p. 162, grifo do autor). O que importa nessa passagem é a categorização do todo complexo dominante como interdiscurso, no qual todas as FD’s são dependentes dele.

Sendo assim, em decorrência dessa importação discursiva cujo reflexo foi o sucesso da gravação de Gilberto Gil, “[...] a gravadora Polygram, através do selo Ariola, adquiriu os direitos de distribuição dos discos de *Bob Marley and the Wailers*, banda que o acompanhou, no Brasil. *Bob Marley*, para divulgar essa empreitada, visitou o Brasil com seu empresário *Cris Blackwell* [...]” (MACHADO, 2015, p. 52). Acompanhado também pelo cantor da banda *Inner Circle*, *Jacob Miller* e pelo guitarrista *Junior Marvin*, permaneceu por três dias na capital fluminense onde participou de entrevistas, jogou futebol³¹ e comprou instrumentos percussivos, especificamente a cuíca, que viria a incorporar na sua próxima composição intitulada *Could be loved* (MOTA, 2012; MACHADO, 2015), evidenciando a influência cultural recíproca.

Por certo, *Marley* “[...] se tornou o principal agente do processo de transculturação entre a música praticada na Jamaica e o resto do planeta, incluindo certamente o Brasil, oferecendo-se como modelo iconográfico, musical e humano [...]” (VIDIGAL, 2008, p. 119), quando sua carreira estava próxima a findar, haja vista, o astro pop ter vindo a falecer em 11 de maio de 1981, vítima de melanoma derivado de diversos machucados no dedo do pé, adquiridos em partidas de futebol (RABELO, 2006). Mas, a presença da música jamaicana e a sua forte ligação com as crenças espirituais rastafáris, deram um toque especial aos sons inventados e reinventados em solo brasileiro, vindo a influenciar o repertório de bandas como Paralamas do Sucesso, Natiruts, Tribo de Jah, Cidade Negra.

Tanto que Vidigal (2008) destacou um diálogo entre Viana e Gil a respeito do gênero, através da análise fílmica da média-metragem intitulada - O bonde do Rastafári: histórias do reggae carioca. Trabalhando com os traços audiovisuais e a circularidade documental em torno do reggae, o pesquisador observou que tais artistas discorreram sobre o caráter transcultural desse ritmo concordando inclusive, que a sua primeira tradução pop, com apelo mundial, seria o samba-reggae em território baiano. Continuando sua análise, acrescentou que ambos acreditavam que o reggae permitia inúmeras misturas rítmicas e, por esta razão, havia

³¹*Marley* encontrou diversas artistas nessa sua estadia no Rio de Janeiro. Marina Lima, Moraes Moreira, Chico Buarque, seriam alguns deles (MACHADO, 2015).

se tornado junto com o rap a base da música mundial. Logo, fala-se não de uma suposta adesão ao rastafarismo, mas sim, a possibilidade de misturas de um ritmo cujos conteúdos remetem a busca por uma quimera ancestral. Ainda afirmou que o onipresente Gilberto Gil em sua fala, foi categórico ao separar a expressão musical da religiosa, esclarecendo na média-metragem que dentro dessa contracultura interessou-se pela música, classificando as demais questões intrincadas a sonoridade, como subprodutos.

Cabe ainda ressaltar que, a partir dos anos 1960, ocorreu uma incorporação e apropriação desse intrincado de ideias dentro e fora da Jamaica, através de uma leitura étnica capaz de contrapor as práticas ideológicas dominantes. Sabe-se que a divulgação dessa doutrina deu-se por meio do reggae, uma vez que a música e o movimento estão/são relacionados de uma maneira tão natural. E, nesse caso, ao serem traduzidas culturalmente, ganharam o sentido de versão ou reivindicação, a exemplo do caso baiano (CUNHA, 1993). Dessa feita, utilizar-se-á, nessa dissertação, o entendimento da referida autora, que atribuiu o título de “versão” ao fenômeno baiano, já que a forma de tradução difere da matriz jamaicana, estando referenciadas às filiais, a exemplo das experiências afro em torno da cultura de massa e mídia em lugares como Londres e Nova York (CUNHA, 1993), evidenciando que o já-dito surge na memória como uma espécie de passado discursivo.

Pode-se afirmar que, na Bahia, houve uma efervescente mobilização da comunidade afrodescendente no sentido de compartilhar dessa contracultura e, precisamente, “[...] em fins dos anos 70, a imagem do artista afro jamaicano *Bob Marley* e a sua música – o reggae – popularizaram-se em Salvador, estimulando um comportamento redefinidor da cultura popular dos jovens negros da capital. [...]”³² (VEIGA, 1991a, p. 04), passando a desenvolver entre esses jovens “[...] relações de sociabilidade, ao tempo em que se pratica a “nova identidade baiana” [...]”³³ (VEIGA, 1991b, p. 06).

Ainda nesse passo, Veiga (1991a, p.05) esclareceu que

Na Bahia, Marley, reggae e rastafári foram absorvidos no contexto cultural moderno, das formas mais expressivas da comunicação negra: o entretenimento [...]. Assim, o carnaval dos blocos afros e a frequência a bares de reggae se constituem em momentos rituais onde estes símbolos míticos são renovados e as suas “propostas” são comparativamente atualizadas.

Sobre essa questão, a renovação e a atualização dos símbolos míticos remete àquilo que Indursky (20[?]) pontua como deslizamentos de sentidos, ou melhor, uma ressignificação; “[...] reassumindo novos caminhos, sonoridades e referenciais de identidade, constituindo um

³² Artigo do sociólogo Ericivaldo Veiga, publicado no Jornal Nacional do Movimento Negro Unificado, n.º 19 – maio/junho/julho de 1991.

³³ Publicado no Jornal A Tarde, edição de 11 de maio de 1991.

resultado singular desta cultura conectiva [...]” (MOTA, 2012, p. 47), independente da barreira linguística. Posto que, as composições de reggae mesmo mescladas em *patois* jamaicano e *dread talk*, constituíram-se na principal fonte informativa dessa contracultura.

Figura 06 - Bar Cravo Rastafári e seu espaço interior, 1991



Fonte: VEIGA, 1991a, p. 5

Foi justamente o reggae comprometido ou *roots* interpretado por *Marley*, que mais se difundiu na terra do samba. Essa preferência não foi casual, tanto os rastas jamaicanos quanto os afro baianos, compartilhavam o gravame de um mundo racialmente desigual onde a música apareceria como espaço sem fronteiras para a representação da condição negra. Por isso Cunha (1991, p. 286) vai afirmar que

[...] Marley era quem falava contra a Babilônia, ainda que dentro da Babilônia. Ao mesmo tempo, falava de libertação para os países africanos, apelava pela paz, assumia publicamente seu contato com a ganja, adotava a estética dos rastafáris e era perseguido por tudo isso. Marley era visto como uma espécie de guerrilheiro moderno. Lutador do povo negro e do Terceiro Mundo. [...]. Sua arma era a música.

Sabe-se que o reggae, em especial o produzido por *Marley*, e as músicas advindas do Caribe eram tocados nos prostíbulos e nas ruas do Maciel no Pelourinho. Mas, foi com esse gênero “[...] tocado em bailes da periferia, feiras, reuniões e ensaios de blocos afro desde o final da década de 70 – que tudo começou” (CUNHA, 1993, p.125), ou seja, as primeiras aglutinações em torno da contracultura rasta-reggae.

Para efeitos didáticos, as versões baianas do fenômeno rastafarismo/reggae, foram separadas em duas experimentações: a Legião Rastafári, tentativa de reviver as práticas ideológicas do movimento e a música, cujo desdobramento resultou na invenção do samba-reggae e na safra de musicistas no contexto das cidades de Cachoeira, Salvador e Feira de Santana, principais nichos dessa contracultura e locais de onde surgiram grande parte das influências e artistas que definiram o estilo em nosso Estado (MOTA, 2009). Tais experimentações evidenciam o quanto foi, e ainda é, significativa a contracultura reggae.

Dentre os principais nichos, destaca-se a cidade de Cachoeira³⁴. Sabe-se que a inserção do reggae nessa cidade se deu a partir de um grupo de músicos, sob a batuta de Nengo Vieira, que após serem apresentados as melodias de *Marley* passaram a tê-lo como referência musical para suas composições (FALCÓN, 2009). Como desdobramento surge o grupo Remanescentes, experiência comunitária, musical e religiosa, nas quais seus integrantes buscavam meditar sobre o evangelho cristão à luz do reggae (MOTA, 2012). Esse musicista encanta-se com a potência da voz de Edson Gomes, convertendo suas composições em reggae e participando da produção dos seus principais álbuns, a exemplo do lendário Reggae Resistência.

3.2 “EU TAMBÉM SOU A OVELHA NEGRA DA FAMÍLIA”: OS FLUXOS E REFLUXOS DE EDSON GOMES

Edson Gomes, cantor e compositor do *corpus* selecionado para análise, nasceu em 03 de julho de 1955, na cidade de Cachoeira localizada na Bahia. Para quem aspirava ser jogador de futebol, aos 16 anos, o elo com a música tornou-se mais forte. Filho do casal Pedro Nolasco Gomes e Maria de Lourdes Silva, sendo o segundo dos oito filhos do casal, conviveu com uma dura realidade social marcada pela relação conflituosa com a figura paterna que se opunha a sua carreira artística (MACHADO, 2015), por vezes, não permitindo que tocasse instrumentos musicais e até mesmo a negar sua estadia em casa. Por essa razão, o trecho da composição Ovelha, destacado entre parênteses foi escolhido para intitular esse subtópico. A composição é um desabafo do compositor frente ao tratamento recebido por parte da família que não aceitava a sua opção pela arte.

³⁴ As cidades de Cachoeira e São Félix sempre foram influenciadas pelos tradicionais grupos de samba, ao mesmo tempo, em que mantêm viva a tradição das filarmônicas (FALCÓN, 2009). Nesse cenário, tem-se a criação da Orquestra Reggae de Cachoeira – ORC. Criada em julho 2012 e regida pelo maestro Flávio Santos, reúne duas tradições musicais da cidade, as partituras das filarmônicas e o reggae, mais uma releitura do gênero naquela cidade.

Figura 07 – Edson Gomes (1995 -)



Fonte: <https://www.instagram.com/edsongomesoficial/>

Conhecido como Tim Maia do Recôncavo, a sua trajetória musical, até gravar o seu primeiro disco em 1988, foi marcada por uma série de revezes, a exemplo da evasão escolar, objeção paterna, tentativas frustradas de alavancar sua carreira em outros Estados (MACHADO, 2015; FALCÓN, 2009), prêmios em festivais e a própria mudança do seu estilo musical, quando adota o reggae como veículo para suas composições. Devido às dificuldades financeiras, abandonou os estudos e empregou-se nas obras de construção civil, sem deixar esmorecer a sua produção musical, composta por versos simples privilegiando uma fala mais próxima do público.

A seleção das suas composições para análise, não se deram à toa. A sua poética materializada por meio de um discurso filosófico contra *status quo* é marcada pela exposição das dificuldades enfrentadas pelos afro baianos como o racismo, a violência e a desigualdade social, ou seja, as letras de suas músicas são construções narrativas do próprio cotidiano. Atrelado a isto, a musicalidade do artista apresenta um trinômio – etnia, política e religião – recorrentes em suas letras, que ligados à estética constituem as matrizes que fundamentam a contracultura rasta-reggae.

As andanças musicais desse cantor/compositor tiveram início com a sua participação no Festival de Canções do Colégio Estadual de Cachoeira, em 1973. Com a canção, “Todos devem carregar a sua cruz”, composta em parceria de Roque dos Santos (MACHADO, 2015), inscreveu-se nesse evento. Nesse período, Edson Gomes não conhecia o reggae jamaicano nem, tampouco, havia aderido ao ritmo; uma vez que, *Marley* acabara de lançar o seu álbum de estréia, o emblemático *Catch a Fire (Islands, 1973)* barrado pela censura nos países da América Latina, que coincidentemente vivenciavam regimes ditatoriais, incluindo o Brasil.

Diante da movimentação cultural de Cachoeira, floresce nesse período, uma nova cena cultural capaz de estimular os jovens “[...] a buscarem através de uma reflexão crítica se

conscientizar sobre a sua identidade afrobrasileira [...]” (MACHADO, 2015, p. 84), incentivada pela Casa Paulo Dias Adorno e a Associação de Estudantes Pré e Universitários de Cachoeira – AEPUC. Por meio dessas associações, a juventude tinha acesso à literatura, cinema, música e às diversas expressões artísticas.

Nesse compasso, a Prefeitura Municipal daquela cidade organiza o festival de inverno de 1977, onde Edson Gomes, mais uma vez, se inscreve. Desta vez, com duas canções: Ana Maria e Na Sombra da Noite. Embora tenha se consagrado campeão com a canção Ana Maria, foi à segunda composição que povoou o imaginário popular. Com uma fala situada e direta, o *reggaeman* baiano retratava aspectos da vida cotidiana nas áreas periféricas de duas cidades, Cachoeira e São Félix. Narrava as suas observações sobre os fenômenos noturnos ressaltando inclusive, que a vida na periferia transcorre enquanto os outros dormem, com interjeições como “na sombra da noite, acontecem coisas/ coisas que acontecem” e “quem tá na rua é que pode ver”³⁵, contexto sócio-histórico que o influenciou na composição de suas letras.

Entre os anos de 1983 a 1985, Edson Gomes gozou de certo prestígio perante a população do Recôncavo, deixando uma boa impressão nas apresentações que fazia sozinho ou acompanhado da banda Studio 5. Por esta razão, foi convidado por Nengo Vieira³⁶ a participar do projeto Negritude Reggae, realizado no Forte de Santo Antônio, no bairro do Barbalho. Através desse convite, Edson passaria a realizar shows em Salvador cantando suas próprias canções, decodificadas pela banda ao estilo musical jamaicano, bem como a frequentar a casa³⁷ de Vieira, localizada a época no Alto das Pombas, no bairro da Federação. Representava a migração do antigo “sambão” para o que conheceríamos como Edson Gomes e a banda Cão de Raça³⁸.

³⁵ Letra: Na sombra da noite/ acontecem coisas/ coisas que acontecem/ e quem madruga é quem pode ver/quem não tem sono é quem pode ver/quem perambula é quem pode ver/ bem, em lá em cima/ bem, bem lá em cima/ bem, bem lá em cima/ e os caretas passam olhando/ as vezes passam censurando/ e as vezes passam se ligando/ tá ligando/tá ligando/ bem, bem lá em cima [...]. (Na sombra da noite, Edson Gomes)

³⁶ Com o término da banda Studio 5, Nengo torna-se evangélico. Mesmo com um produtor agenciando sua carreira, recebia poucos convites para apresentações. Isso contribuiu para que em 2006, aceitasse o convite do Ministério Bola de Neve para uma apresentação, e logo após, passou a residir em São Paulo onde começou a atuar como diácono e a manter sua banda familiar com agenciamento de shows (FALCON, 2009). Chegou a participar de uma turnê nacional, ao lado da banda californiana Christafari, pioneira no reggae Gospel. Influência esta, que o permitiu gravar composições em outro idioma, no caso, o inglês.

³⁷ Mas a frente, essa casa/estúdio se tornaria um albergue de músicos, especialmente os ligados a banda Studio 5. Referência musical nos anos de 1980 e 1990, foi frequentada por artistas como Lazzo, Amelinha, Raul Seixas, Sarajane, Luís Caldas e Carlinhos Brown (MACHADO, 2015).

³⁸ Além de intitular uma de suas composições que compõem o seu acervo musical, gravada em seu primeiro disco, também nomeia seu time de futebol e sua produtora. Analisando a própria composição, percebe-se que a expressão faz referência ao povo nordestino e seu enfrentamento anual: a seca. Tratado como animais, entendidos aqui, como cães de raça, a canção traz “[...] que mais uma vez o caso tornou-se drama/a seca esta aí e o povo bebendo lama/por culpa de tamanha incompreensão/ seca arrasa, devora o sertão [...]”; ou seja, sofrem na

Nesse processo de adaptação ao reggae, Edson Gomes figurou como um dos principais articuladores deste gênero e o

[...] pioneiro em assumir o ritmo como único veículo para suas canções e retratou em boa parte da sua obra musical a conscientização de raça negra no Brasil. Mas para consolidar sua carreira superou a objeção cotidiana do pai. Escolheu o protesto social e as denúncias raciais como conteúdo de suas poesias, e acreditou no sonho de se tornar um nome respeitado na MPB. (MACHADO, 2015, p.110-111)

A ascensão musical viria através da conjunção dos seguintes fatores: a execução de suas músicas pelo radialista Ray Company, o show que realizou numa antiga boate no bairro do Rio Vermelho (Ad Libitum) e a premiação, mais uma vez, como melhor intérprete no Troféu Caymmi atrelados à gravação de duas composições de sua autoria³⁹ pela cantora Sarajane, no ápice de sua carreira. O somatório desses fatores culminou com a gravação do seu primeiro álbum – o Reggae Resistência, em 1988, produzido por Wesley Rangel (WR)⁴⁰ com o selo da EMI-ODEON.

Edson Gomes é considerado o artista baiano com a carreira “melhor sucedida” nos caminhos do reggae (conforme tabela abaixo), talvez por apresentar o maior número de canções registradas, espalhados em seus 14 (catorze) lançamentos (MOTA, 2012), incluindo as inúmeras coletâneas. Dentre essas obras, destacam-se: Recôncavo (1990), Campo de Batalha (1992), Resgate Fatal (1995), Apocalipse (1997) e Acorde, levante, lute (2001). Obras compostas por um repertório de luta contra a exclusão social dos negros e afrodescendentes, corroborando com a definição de Gilroy (2002), de que os músicos seriam intelectuais orgânicos, portanto, guardiões temporários das tradições reinventadas e criadas na diáspora negra, onde as letras dessas composições se constituiriam num recurso operativo, político e filosófico.

sua própria terra; mas dela não ninguém migra, “[...] esperando a providência divina”, na esperança de dias melhores.

³⁹ As composições História do Brasil e Rastafary foram gravadas por Sarajane em 1986, sendo que a primeira composição nomeia o seu disco.

⁴⁰ Wesley Rangel nasceu na cidade de Iramaia, no interior da Bahia. Administrador de empresas e bacharel em Direito, focou seus estudos em direito autoral. Em 1975 abriu um estúdio no edifício do Jornal A Tarde com o objetivo de gravar *spots* em 4 (quatro) canais, onde permaneceu até os anos de 1980 quando muda o endereço do estúdio para o bairro da Graça. Nesse período, convidou algumas pessoas para iniciar as gravações de *jingles* publicitários, destacando-se Carlinhos Brown. A iniciativa atraiu outros músicos levando a criação de uma banda que passou a ser chamada de Acorde Verdes. Acompanhando Luis Caldas, a banda teve uma boa aceitação na mídia e o sucesso diante do novo ritmo, fez com que Wesley ampliasse seus negócios em 1988: investimento em mais 24 (vinte e quatro) canais e transferência da sede para Avenida Garibaldi. Produziu o primeiro disco de Daniela Mercury e seguiu com inúmeras outros, a exemplo da Timbalada, Chiclete com Banana, Olodum, Banda Reflexus, Edson Gomes. Disponível em: < www.wrbahia.com.br >. Acesso em: 08 de dez. 2018.

Tabela 01 - Produção fonográfica do reggae de Cachoeira

PRODUÇÃO FONOGRÁFICA EM TORNO DO REGGAE DE CACHOEIRA*			
	1988-1998	1999-2009	TOTAL
EDSON GOMES	05 DISCOS	02 DISCOS	07 DISCOS
SINE CALMON	01 DISCO	03 DISCOS	04 DISCOS
NENGO VIEIRA	01 DISCO	04 DISCOS	05 DISCOS
EDDIE BROWN	01 DISCO		01 DISCO
TINTIM GOMES		02 DISCOS	02 DISCOS
MARCO OLIVEIRA		01 DISCO	01 DISCO
GERALDO CRISTAL		01 DISCO	01 DISCO
ISAQUE GOMES		01 DISCO	01 DISCO
TOTAL GERAL	08 DISCOS	14 DISCOS	22 DISCOS

*As referências fonográficas também incluem informações sobre coletâneas individuais.

Fonte: FALCON, 2009, p. 124

Didaticamente, a sua discografia será dividida em três fases: 1988 a 1998; 1999 a 2009; 2010 aos dias atuais. Optou-se por tal caminho, considerando que, no decorrer dos seus lançamentos, ocorreu uma mudança de posição e conseqüentemente, a adesão a outra forma-sujeito. Selecionou-se, então, uma composição por período considerando aquela com maior divulgação na rádio, ou seja, mais executada a época e definida pelo artista como seus grandes sucessos⁴¹; como estratégia para observar o deslocamento do sujeito discursivo: cantor negro e sem formação acadêmica que adotou um discurso étnico-estético-musical para ritmar suas composições e que atualmente, nega a influência rasta nas suas melodias enveredando-se pelo evangelho cristão pentecostal em contraposição ao sionismo negro rastafári.

Pensando nesses períodos, percebe-se que, ao longo dos anos de 1980, a sociedade baiana através do rádio e da estética dos blocos afros interagiu gradativamente com a presença da contracultura rasta-reggae e “[...] sem dúvida no intervalo entre 1988 a 1998 que o estilo ganha sua definitiva “consagração” no âmbito sociocultural e no mercado fonográfico [...]”(MOTA, 2012, p.127), derivando daí a importância desse primeiro intervalo. Atrelado a isto, registra-se não somente o apogeu do samba-reggae nesse período, como também os vãos alçados por outras vozes e grupos que cristalizavam suas experiências com o reggae em registros musicais, conforme estatísticas apresentadas na tabela acima.

Nesse espaço temporal, ocorre o lançamento do primeiro álbum de Edson Gomes, responsável pelo seu reconhecimento na cena musical nacional. Considerado o primeiro e principal álbum do gênero lançado no país, foi produzido sob as medidas das tradições

⁴¹ Entrevista disponível no site <http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/edson-gomes/> >. Encontra-se nos anexos.

jamaicanas, ao trazer o legado de seus representantes mais conhecidos, a exemplo de *Bob Marley*, *Peter Tosh*, entre outros. Além disso, nesse primeiro período, registra-se o lançamento de mais 04 (quatro) álbuns do *reggaeman* baiano, em pleno auge de sua carreira, ao menos, perante a mídia nacional. Destaca-se que tais lançamentos foram produzidos por Wesley Rangel (FALCON, 2009). Embora, os gastos publicitários com a divulgação para alavancar as vendas não tenham ocorrido com o mesmo afinco empregado no lançamento do álbum *Reggae Resistência*, os discos subsequentes não deixaram de emplacar *hits*, a exemplo das composições *Resgate fatal* (1995), *Perdido de amor* (1997).

Nessas produções, as composições evidenciavam uma forma de articulação dos descendentes africanos, que se utilizava de uma cultura de massa para construção da alteridade (PINHO, 1998). A música, então, aparecia como

[...] texto de resistência, protesto e afirmação no qual eram registradas as histórias, evocadas e forjadas ligações passadas e registrado o presente, alegrias e tristezas, anseios e revoltas, tradição e história constituem a temática básica de um discurso de afirmação identitária e de protesto que caracteriza as produções poéticas e musicais negras. (SOUZA, 2001, p. 202)

Sendo assim, esses álbuns traziam enorme consonância com as mobilizações negras que ocorriam no ano em que foram lançados. Se de um lado comemorava-se o centenário de abolição da escravatura; do outro, as militâncias negras, denunciavam os desdobramentos desse processo que subjugou a população afrodescendente a pobreza e marginalização bem como reiteravam a participação dos seus antepassados na construção da historiografia do nosso país.

E para isso, desenvolviam atividades voltadas ao resgate do passado ancestral e a afirmação do seu grupo étnico, valendo-se da música como instrumento de luta e ascensão social, redimensionando os sentidos do ser negro, que adentraria pelos anos de 1990. Por esse motivo, a primeira composição selecionada para análise foi **Sistema do Vampiro (1988)**, que compõe a sua principal obra. Tal melodia retoma os já-ditos na letra da canção *Babylon System*, interpretada por *Bob Marley and The Wailers* e retrata os desdobramentos do processo de escravidão decorrentes de uma falsa liberdade.

Em termos culturais assistia-se, nos anos 1990, uma busca pelo referencial identitário localizado no continente africano; ideia defendida pela contracultura rasta-reggae a partir do pan-africanismo na versão de *Marcus Garvey*. Embora as letras das canções não reforçassem o repatriamento à Etiópia, o que leva a uma certa contra-identificação com essa contracultura, traziam um conectivo com a “Mãe África”, que

[...] inseria a Jamaica como parada obrigatória e, posteriormente, como destino propriamente dito. Vista como a terra do reggae e de ícones da música negra como

Bob Marley, Peter Tosh, Jimmy Cliff e Linton Kwesi Johnson, a Jamaica, e a sua história moderna, também foi alvo de inúmeras canções dos blocos afro e de artistas ligados ao gênero na Bahia, situadas entre os anos 80 e 90 (MOTA, 2012, p. 95).

Esse período ainda é marcado pelo processo de revitalização do espaço urbano da cidade do Salvador, a exemplo do Largo do Pelourinho e das avenidas dominadas pelo mercado autônomo, fonte de inspiração para letra Camelô (1997), um dos seus grandes sucessos. Do apogeu da era escravocrata à decadência em virtude do deslocamento da elite baiana para locais mais arborizados, o Pelourinho foi abandonado e pessoas de baixo poder aquisitivo passaram a alugar os casarões, ocupando-os. Arelado a isto, a industrialização da cidade, resultante da criação do Pólo Petroquímico de Camaçari e do Centro Industrial de Aratu, instigou a migração de moradores do sertão baiano assolados pela seca e miséria, com a esperança de serem absorvidos como mão-de-obra. O resultado foi o aumento da população de baixa renda, que passou a morar nos espaços com baixo investimento urbanístico, como Largo do Pelourinho.

Antônio Carlos Magalhães, o gestor, à época deu início às obras de recuperação daquela localidade em 1992. Rapidamente, o Pelourinho foi transformado. O local com imóveis outrora degradados deu lugar a novas fachadas coloridas, os largos abertos em quintais serviram de praças para eventos, bares, restaurantes e lojas de artesanato completaram a reorganização desse espaço, reinaugurado em 1993 (ZANIRATO, 2007). Contudo, a população de baixo poder aquisitivo não participou do processo nem tampouco foi o público alvo dessa empreitada, uma vez que se priorizou o projeto arquitetônico em detrimento do social. É nesse cenário de abandono que a contracultura rasta-reggae continua a atravessar o Pelourinho e encontrar adeptos. Destaca-se a participação do Olodum nos shows dos artistas *Alpha Blond* e *Jimmy Cliff* bem como, as sintomáticas gravações deste grupo com astros pop a exemplo de *Paul Simon* (em 1990, a faixa *The Obvious Child* do disco *The Rhythm of the Saints*) e *Michael Jackson* (1996, a música e o videoclipe *They don't care about us*), que projetaram o samba-reggae e o próprio Pelourinho.

Do período compreendido entre 1999 a 2009, tem-se apenas 02 (duas) gravações, o álbum intitulado – Acorde, Levante, Lute e a produção de um DVD com seus grandes sucessos. Em termos artísticos, Edson Gomes assumiu o custo das gravações e sob o selo Atração distribuiu tais álbuns. O seu temperamento quase equino (UZEDA, 2015) provocou alguns desentendimentos com os produtores da gravadora EMI. Segundo Machado (2015, p. 140), o cantor/compositor foi procurado em 2001 por produtores dessa gravadora que

trouxeram algumas propostas mercadológicas com o intuito de repaginar sua obra ocasionando desavenças, estagnado o projeto.

No que se refere ao contexto sócio-histórico, o período em destaque foi marcado pelas festividades atinentes aos 500 (quinhentos anos) de descobrimento do país e a greve da polícia militar do Estado. As produções de Edson também sofreram a influência desse contexto. Algumas de suas composições teciam críticas aos resultados da exploração e dizimação das tribos indígenas que já habitavam a localidade, como se observa na letra da composição de mesmo nome, onde destacou “que há 500 anos que trabalho para os brancos/ há 500 anos que estou fora dos planos [...] o corpo do índio tomba, o corpo do negro dança/ a espada se levanta/transpassando as crianças/ [...]”⁴².

Independente das músicas planfetárias, as questões religiosas continuavam/continuam latentes, a exemplo da composição **Inquilino das prisões (2001)**, alvo de análise, a qual conduziu o seu público a acreditar na sua possível conversão e submissão a igreja evangélica, trazendo o artista uma composição mais próxima a música gospel. Isso por que o ouvinte observou a forte presença do discurso religioso com várias alusões ao evangelho bíblico. Sendo necessário um esclarecimento do compositor sobre a melodia, informando não se tratar de uma letra autobiográfica, posto que a imagem projetada desagradou o seu público. A música em questão seria uma homenagem a população carcerária e à possibilidade de ressocialização desses indivíduos privados de liberdade, através dos ensinamentos de Jesus Cristo.

E por fim, no período de 2009 aos dias atuais, não se tem registro de gravações fonográficas, apenas músicas lançadas em apresentações/shows. Sem gravadora e com pouca visibilidade na mídia, Edson Gomes enveredou pela produção independente, sem muito êxito. Diante das intempéries enfrentadas, manteve-se firme na linha do reggae resistência ou *roots*. As composições, a exemplo de **Fonte da Vida** apresentam questões políticas que condicionam os indivíduos à pobreza. Todavia, as manifestações desses problemas permanecem alicerçadas na fé messiânica protestante com tendência ao pentecostalismo, creditado como tábua de salvação e conhecimento, revelando a inscrição em uma nova FD e o rompimento com as noções etiopianistas da contracultura rasta-reggae.

⁴² Letra: Há 500 anos que eu não tenho vida / há 500 anos que/ alma está ferida / não tenho duvidas/ minha conduta é a fuga/ há 500 anos que/ vivemos de mentira / há 500 anos que / é a mesma mentir/ não tenho duvidas/ minha conduta/ é a fuga/ o corpo do índio toma/ o corpo do negro dança/ a espada se levanta/ transpassando as crianças/ os índios em desgraça/ os negros em mancadas/ há 500 anos que/ estou fora dos planos/ há 500 anos que/ eu venho mendigando/ e mesmo assim são migalhas/ meu coração se aperta/ meu coração deseja/ meus coração peleja/ por minha liberdade/ total nessa cidade/ há 500 anos que/ trabalho para os brancos/ há 500 anos que/ vivendo nesse engano/ sobrevivência dura/ na resistência pura/ quero provas/ eu quero a prova/ sou a prova/ eu a própria prova (500 anos, Edson Gomes)

É tentando percorrer tais aspectos, que a próxima seção apresentará os aspectos sequenciais da análise discursiva enumerando as categorias analíticas a serem utilizadas para compreensão do *corpus*. Continuemos ao som do reggae, mas dando início às leituras das “partituras” metodológicas.

4 POR ENTRE NOTAS MUSICAIS: AS “PARTITURAS” METODOLÓGICAS DA ANÁLISE DISCURSIVA

*“Estou aqui/estou bem distante do teu convívio/ [...] eu ando aqui pela Babilônia/eles me chamam de brasileiro/porém me sinto um estrangeiro/ trabalho, trabalho e nada é nada não/ eu vivo aqui no submundo/ buracos, favelas, guetos imundos [...]”
(Estrangeiro, Edson Gomes)*

A presente seção propõe discutir as categorias analíticas da AD filiadas a Michel Pêcheux (1938 – 1983), visando criar uma conexão com o caso em estudo. A partir de uma revisão bibliográfica adequada serão tratadas questões sobre as 03 (três) principais obras do referido teórico que são utilizadas para delinear as fases de sua teoria dos efeitos de sentido.

Sendo assim, essa seção inicia-se descrevendo sucintamente as principais ideias de cada uma dessas fases, marcadas por reinvenção, novos conceitos e novas formas, assumindo o que se conhece hoje como AD enquanto suporte teórico – metodológico. Examinar conceitos como condições de produção, interdiscurso, o papel do esquecimento, as formações imaginárias e a forma-sujeito constituiu-se como objetivo central desse capítulo, o que permitirá compreender o movimento de (des)identificação da forma-sujeito nas letras de Edson Gomes e sua materialização no plano interdiscursivo, proposta basilar para futura análise do *corpus*.

Se, por um lado, a análise de composições musicais perpassa pelo estudo das partituras e notações; do outro, para o caso em estudo, se trouxe o vocábulo como uma espécie de analogia, uma vez que se propôs estudar as letras de suas canções pelo viés da AD. Iniciemos, então, o entendimento das “partituras” metodológicas da análise discursiva aos moldes pecheutianos.

4.1 A ANÁLISE DE DISCURSO ENQUANTO MÉTODO: RUPTURAS E DESLOCAMENTOS

A AD preconizada na efervescência intelectual francesa no final dos anos 1960, cujo principal precursor foi Michel Pêcheux, apresenta para formulação dos seus conceitos a relação da Linguística, com o Marxismo e a Psicanálise. Estuda o discurso, compreendido como a língua em movimento, caracterizado em sua materialidade histórica e social “[...] como uma mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social [...]”

(ORLANDI, 2015, p. 13), considerando espaço e o contexto social em que ocorre e os efeitos de sentido que produz. Trabalhando na confluência de três correntes teóricas, funciona no entremeio dessas, fazendo uso de suas contradições:

[...] interroga a Linguística pela historicidade que ela deixa de lado, questiona o Materialismo Histórico perguntando pelo simbólico e se demarca da Psicanálise pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvido por ele (ORLANDI, 2015, p. 18).

Orlandi (2015), portanto, imputou a AD a condição de disciplina de entremeio, haja vista sua constituição se dá às margens das chamadas ciências humanas entre as quais operou um profundo deslocamento de terreno. Nesse sentido, cabe ressaltar que os conceitos que traz das outras áreas do saber, como a psicanálise, materialismo histórico e a linguística, ao se integrarem no seu corpo epistemológico deixam de serem aquelas noções restritas aos originais e ajustam a especificidade da própria rede discursiva.

Em termos didáticos, seu estudo pode ser dividido em três fases. A primeira delas foi marcada pela publicação do texto *Análise automática do discurso*, 1969 (também conhecido com AAD69), que passaria a compor o livro – **Por uma Análise Automática do Discurso – introdução a obra de Michel Pêcheux**, organizada por *Françoise Gadet e Tony Hak*. A AAD69 defendia a ideia da construção de uma ferramenta computacional e metodológica que “[...] analisaria os sentidos no interior do conjunto de documentos em análise – o arquivo” (FRANÇA, 2015, p. 01), definida como a máquina discursiva. Deliberava o seu projeto como um “[...] dispositivo da análise do discurso se quer um instrumento científico; ele é o primeiro modelo de uma máquina de ler que arrancaria a leitura de sua subjetividade [...]” (MALDIDIER, 2003, p. 21).

Recorrendo ainda a Maldidier (2003, p. 19), “[...] é um livro original que chocou lançando, a sua maneira, questões fundamentais sobre os textos, a leitura e os sentidos”, apontando para um objeto de estudo novo – o discurso, compreendido como o efeito de sentidos entre os pontos A e B, sendo A e B as representações do sujeito no discurso. Embora não retome algumas ideias dos seus primeiros escritos, ainda como *Thomas Herbert*, nessa obra há referências a noção de condições de produção, lugares sociais, formações imaginárias e papéis discursivos que poderiam ser pensados a partir do conceito de ideologia. Este conceito aparecia de forma sistematizada no texto de Pêcheux e *Fuchs* divulgado em 1975⁴³, onde foi apresentado o quadro epistemológico da AD alicerçado nas três regiões do conhecimento mencionadas anteriormente.

⁴³ Trata-se do texto - A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975) publicado na obra - Por uma análise automática do discurso: uma introdução a obra de Michel Pêcheux, organizado por *Gadet e Hak*, publicado no Brasil em 1990.

Nessa proposta, a análise seria tomada como automática, pois os gestos interpretativos decorrentes de seus dispositivos seriam de base sintática, os sentidos emergiriam dos próprios enunciados; enfim, o comportamento do arquivo. Malidier (2003, p. 15-16) ainda explica:

O discurso me parece, em Michel Pêcheux, um verdadeiro nó. Não é jamais um objeto primeiro ou empírico. É o lugar teórico em que se intrincam, literalmente, todas as suas grandes questões sobre a língua, a história, o sujeito. A originalidade da aventura teórica do discurso prende-se ao fato que ela se desenvolve no duplo plano do pensamento teórico e do dispositivo da análise de discurso, que é seu instrumento [...]

Nesse panorama, é interessante mencionar duas influências envolvendo as esferas sociais e políticas que incorreram sobre a apreciação proposta pela AD. A primeira se refere ao momento sócio-histórico do seu contexto de desenvolvimento: a conjuntura política dos anos 1968 a 1970, resultante das ações de maio de 1968⁴⁴ (movimento estudantil). Essa comoção política estende seu debate para o universo da leitura, valendo-se, para tanto, de conceitos marxistas, a exemplo de condições de produção e ideologia, que passam a ser utilizados no entendimento do discurso. Vale salientar que o interesse pela política é tão notório no interior da AD que o discurso político se tornou o primeiro objeto de estudo para a realização das análises, pois, “[...] o instrumento da prática política é o discurso, ou mais precisamente, que a prática política tem como função, pelo discurso, transformar as relações sociais reformulando a demanda social”, conforme explicou Henry (1997, p. 24).

O segundo ponto diz respeito à releitura de *Saussure* e do seu estruturalismo linguístico, o qual passa a ser alvo de críticas principalmente das ditas Ciências Sociais, que passaram a questionar a oposição *langue/parole*. Isso porque, através de uma leitura militante, observaram que esta oposição não contempla o papel do discurso e a utilização da língua no contexto social, passando a renunciar “[...] a concepção de linguagem como instrumento de comunicação. Isto não quer dizer que a linguagem não serve para comunicar, mas sim que este aspecto é somente a parte emersa do iceberg [...]” (HENRY, 1997, p. 26). Nessa perspectiva, Pêcheux também constatou a fragilidade existente na dicotomia saussuriana para trabalhar com questões referentes ao discurso, embora não tenha invocado a superação desse par opositivo (MALDIDIER, 2003). Centrou suas reflexões em um dos aspectos menos

⁴⁴ O mês de maio de 1968 foi marcado por uma série de protestos na França. Esses protestos tiveram início com as manifestações estudantis que reivindicavam reformas no setor educacional. As séries de conflitos que se instauraram culminaram com a decisão pelo fechamento da escola – Universidade de Paris, em *Nanterre* e a expulsão dos estudantes identificados como líderes do movimento estudantil. Com o apoio dos estudantes da renomada *Sorbonne*, várias passeatas foram organizadas e reprimidas pela força policial, o que levou o Partido comunista Francês a anunciar seu apoio ao movimento. De uma mobilização estudantil, a França presenciou a maior greve geral do seu país. Diante do caos, o presidente *De Gaulle* convoca novas eleições em junho daquele ano. Valendo-se de manobras políticas e promessas salariais, retoma o controle da situação com a vitória eletiva de seus aliados. Disponível em: < <http://mundoestranho.abril.com.br/historia/o-que-foi-o-movimento-de-maio-de-68-na-franca/>>. Acesso em: 18 jun 2017.

desenvolvidos por tal teórico: a fala, pois “[...] constitui o discurso como uma reformulação da fala saussuriana, desembaraçada de suas implicações subjetivas. [...]” (MALDIDIER, 2003, p. 22).

Por certo, a AAD 69 instaurou uma série de deslocamentos e rupturas em relação ao discurso, a exemplo das concepções de unidade de análise, sentido, sujeito, enunciação, provocando a necessidade de criação de um quadro epistemológico que sustentasse teórica e metodologicamente tais mudanças. Isso levou Pêcheux a questionar e reformular sua própria teoria, tentando eliminar os erros e certas ambiguidades que a máquina do assujeitamento produziu, tanto no nível teórico quanto em suas aplicações práticas. Todavia, é na presente obra que se encontram os principais conceitos pecheutianos para futuras análises.

Deslocando-se da ideia de construção de uma máquina discursiva, caracterizada pelo vínculo estruturalista dessa primeira fase, Pêcheux reelabora sua teoria sob o viés de uma filosofia da linguagem permeada pelo pensamento marxista. No texto de 1975, por exemplo, Pêcheux e *Fuchs* ressaltam que, na concepção do materialismo histórico, o que diz respeito à AD é a superestrutura ideológica bem como a sua ligação com o modo de produção que domina uma determinada formação social. A ideologia, segundo esses autores, seria caracterizada por uma materialidade específica que articulada com a econômica, seria a condição de reprodução da base dessa última. Ainda foram trabalhadas nesse texto, as noções de formação ideológica (FI) e FD para explicar as questões relativas à interpelação do sujeito. Esclareceram também que as FD’s são componentes das FI’s, pois a ideologia se materializaria no discurso.

Dessa reelaboração, decorre a publicação da obra **Semântica e Discurso – uma crítica à afirmação do óbvio**⁴⁵, em 1975, onde assume a condição histórica dos discursos e revela um sujeito interpelado pela ideologia e, portanto, assujeitado à língua. Reconhece que o sujeito ainda é efeito puro do assujeitamento ideológico; ao mesmo tempo em que destaca o papel da exterioridade na constituição das FD’s. O diálogo com as ideias de *Louis Althusser* permitiu a Pêcheux conceber o indivíduo como

[...] um *sempre-já* sujeito nos/pelos discursos produzidos no interior dos Aparelhos Ideológicos de Estado. [...] os sentidos emergem como posições de classe, como uma conjuntura de significações que representa as vinculações ideológicas dos sujeitos. (FRANÇA, 2015, p. 02)

Da **Análise Automática do Discurso à Semântica e Discurso**, a AD passa por significativas transformações, especialmente, no interior de seus próprios conceitos. Tais

⁴⁵ Título original: *Lés vérités de la Palice*. Nessa dissertação, se utiliza a 5ª edição desse livro, traduzida por Eni Puccinelli Orlandi et al, publicado pela Editora Unicamp em 2014.

rupturas são representadas por reformulações e abandonos de conceitos, abertura a diálogos com novas áreas de conhecimentos, mudanças de *corpus* e novos dispositivos para análise. A trajetória da AD é marcada por idas, vindas e retomadas. Assim, revisitar o percurso permite avançar na compreensão dos aspectos que sustentam as suas formulações (GREGOLIM, 2004).

Quanto à terceira fase dos estudos pecheutianos, dá-se em 1983 com a publicação de **O Discurso – estrutura ou acontecimento**, na qual o conceito de acontecimento foi apresentado como determinante para a análise discursiva. Nesse estudo, propôs-se que o acontecimento discursivo fosse visto como uma conjuntura, levando-se em consideração os discursos e os sujeitos como constituintes da discursividade e, logo, que deveria ser analisada como um todo. O sentido, então, passa a ser compreendido como resultado do imbricamento desses elementos juntamente com as posições-sujeito inscritas no interior do acontecimento.

Essa breve explanação não objetiva traçar o percurso histórico da AD. A proposta de Pêcheux consistiu na elaboração de uma teoria materialista do discurso, entendido como efeito de sentidos entre os interlocutores em dadas condições de produção histórica representadas na materialidade específica da ideologia, uma vez que se realiza por meio das práticas discursivas. Sujeito e sentido são vistos como efeitos de práticas discursivas, logo, necessariamente ideológicas; posto que, o sujeito se constitui e o discurso se materializa por meio dela. Reiterados tais aspectos, pretende-se mapear os conceitos que compõem a base de análise dessa pesquisa, a exemplo de condições de produção, forma-sujeito e interdiscurso alçados a categorias analíticas; e que, portanto, serão utilizados como instrumentos para apreciação do futuro *corpus*.

4.2 PELOS “ACORDES” EPISTEMOLÓGICOS DA AD: SUJEITO DISCURSIVO, FORMAÇÕES IMAGINÁRIAS E DESDOBRAMENTOS DA FORMA-SUJEITO

A noção de interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia levou Pêcheux a afirmar que a AD constituiria um esboço de uma análise não subjetiva dos efeitos de sentido que atravessa a ilusão do efeito-sujeito. E, ao relacionar o seu objeto de estudo com a exterioridade, definiu o discurso como “[...] o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos” (ORLANDI, 2015, p. 15), revelando a sua opacidade. Nesse sentido, a ideologia não seria sinônimo de ocultação, mas constituiria uma relação necessária entre a linguagem e o mundo, ou seja, “[...] linguagem e mundo se refletem no sentido de refração, do efeito

imaginário de um sobre o outro [...]”, conforme asseverou mais uma vez Orlandi (2015, p. 45).

Nas palavras de Brandão (2004, p. 26),

Toda ideologia tem por função constituir indivíduos concretos em sujeitos. Nesse processo de constituição, a interpelação e o (re)conhecimento exercem papel importante no funcionamento de toda a ideologia. É através desses mecanismos que a ideologia, funcionando nos rituais materiais da vida cotidiana, opera a transformação dos indivíduos em sujeitos. O reconhecimento se dá no momento em que o sujeito se insere, a si mesmo, e as suas ações, em práticas reguladoras pelos aparelhos ideológicos.

Assujeitado à língua e interpelado pela ideologia para se constituir (HEINE, 2015), o sujeito se insere numa FD e realiza um gesto de interpretação, que “[...] está subordinado à formação ideológica a que se filia a formação discursiva tomada pelo formulador no exercício da função-autor para se subjetivar” (SANTANA NETO, 2015, p. 4). Cada FI, “[...] constitui um conjunto complexo, de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’ nem ‘universais’ mas se relacionam mais ou menos diretamente as posições de classes em conflito umas com as outras [...]” (PÊCHEUX e FUCHS, 1997, p. 166), que comporta uma ou várias FD’s, compreendidas como “[...] aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado de luta de classes, determina o que pode e deve ser dito [...]” (PÊCHEUX, 2014, p. 147), em uma determinada situação de comunicação.

Da psicanálise lacaniana e do estruturalismo althusseriano, a AD construiu o conceito de sujeito. Na ótica dessa ciência, o sujeito é caracterizado como social, histórico e descentrado. Social, porque se encontra inserido em um espaço coletivo em que ideias circulam e se entrecruzam, não estando alienado do mundo que o circunda, derivando daí o seu caráter histórico. Descentrado, porque inconscientemente é afetado pela ideologia (ORLANDI, 2015). Atravessado pelo inconsciente assim como pela ideologia, o sujeito apresenta-se clivado, cindido e descentrado, não se constituindo na origem ou fonte dos processos discursivos em que enuncia, posto que estes são determinados pela FD na qual se inscrevem os sujeitos enquanto falantes, “[...] que representam “na linguagem” as formações ideológicas que lhes são correspondentes.” (PÊCHEUX, 2014, p. 147).

Enquanto prática discursiva, as FI’s apresentam à posição - sujeito uma determinada rede de memória com seus sentidos aparentemente inéditos, com os quais ele se identifica, inscrevendo-se em uma ou outra FD que, de acordo a sua filiação ideológica, traz a representação dos lugares e funções sociais. Segundo Pêcheux e Fuchs (1997, p.169), a produção de sentidos

[...] é estritamente indissociável da relação da paráfrase entre seqüências tais que a famílias parafrásticas destas seqüências constitui o que se poderia chamar de “matriz do sentido”. Isto equivale a dizer que é a partir da relação no interior dessa família que se constitui o efeito de sentido, assim como a relação a um referente que implique este efeito. [...] é uma ilusão constitutiva do efeito-sujeito em relação à linguagem e que contribui, neste domínio específico, para produzir o efeito do assujeitamento [...]: na realidade afirmamos que o “sentido” de uma seqüência só é materialmente concebível na medida em que se concebe esta seqüência como pertencente necessariamente a esta ou àquela formação discursiva [...].

Sendo assim, como função necessária da relação do homem com o mundo, a ideologia constitui todos os discursos, independente de partido, classe social ou movimento. Trazendo as marcas da realidade, alude às posições do sujeito nas suas relações de classe, fazendo referência aos fatos e fenômenos sociais e recriando, mesmo que no campo do imaginário, as explicações para determinadas questões; como a articulação entre a língua e a ideologia. Isso porque é nesse espaço simbólico que a ideologia se evidencia, materializando-se na expressão discursiva.

As práticas ideológicas que permeiam os processos discursivos revelam que as FD's também são margeadas pela contradição, sendo-lhe, portanto, constitutivas. Levando em consideração que a contradição é um traço ideológico por excelência, esta nuance permite que sejam visualizadas as rupturas de uma suposta teia de regularidades atribuídas às FD's, onde a sua unidade se revela apenas aparente. Assim, essas formações não têm fronteiras rígidas, podendo inclusive ser atravessadas por discursos que vieram de outras, ou seja, por efeitos provenientes de outros discursos.

Antes de iniciar o próximo tópico, cabe mencionar que, na constituição do sujeito, dois aspectos aparecem como interventores. O primeiro diz respeito ao fato do sujeito ser dotado de inconsciente, embora acredite estar consciente a todo o momento. E o segundo se refere à interpelação pela ideologia, pois, embora isso aconteça, o sujeito se acredita livre e individual no seu dizer. Não sendo o sujeito a fonte absoluta do significado, do sentido, nem tampouco a origem do dizer, ele se constitui por intermédio das falas de outros sujeitos. Assim, é resultante da interação de várias vozes e da relação com o contexto sócio-ideológico.

Atentando-se à observação realizada por Madureira (2009) referente à noção do sujeito nos moldes da AD, no qual retratou as dificuldades para aqueles que começam a estudar e percorrer os caminhos, por vezes, movediços dessa área, abre-se um subitem para abordar esta questão. Em outras palavras, é preciso diferenciar a forma e a posição - sujeito na AD, o papel dos esquecimentos na sua estruturação, refletindo sobre seus possíveis desdobramentos, contradições e constituição epistemológica.

4.2.1 O “sujeito discursivo”: o jogo das formações imaginárias

Continuando o percurso pelo universo da AD, viu-se que o sujeito não é um indivíduo, mas o sujeito do discurso que carrega consigo marcas do ideológico, social, histórico e tem a ilusão de ser a origem do dizer. Logo, a teoria do discurso trabalha com essa ilusão que atravessa o sujeito por meio dos processos discursivos, evidenciando a não transparência da linguagem e do sentido.

O lugar do sujeito não é o espaço vazio. Ele é preenchido pela forma-sujeito ou sujeito do saber de uma determinada FD. Entende-se, portanto, que é a partir da forma-sujeito do discurso que o sujeito se inscreve numa determinada FD, com a qual se identifica, e “[...] se ‘esquece’ das determinações que o colocaram no lugar que ele ocupa – entendamos que, sendo ‘sempre-já’ sujeito, ele ‘sempre-já’ se esqueceu das determinações que o constituem como tal [...]” (PÊCHEUX, 2014, p. 158, grifo do autor). Ao ser interpelado pela ideologia, o seu assujeitamento em sujeito ideológico ocorre “[...] de tal modo que cada um seja *conduzido*, sem se dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade, a *ocupar o seu lugar* em uma ou outra das duas classes sociais antagonistas do modo de produção [...]” (PÊCHEUX e FUCHS, 1997, p. 165-166, grifo do autor).

Essa interpelação coloca em evidência duas formas: a constituição do sujeito e o sentido, que decorre do “[...] apagamento da inscrição da língua na história para que ela signifique produzindo o efeito de evidência [...]” (ORLANDI, 2015, p. 46), posto que

[...] ao inscrever-se na língua o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia, daí resultando uma forma sujeito histórica. [...] O sujeito se submete a língua mergulhado em sua experiência de mundo e determinado pela injunção a dar sentido, a significar-se. E o faz em um gesto, um movimento sócio-historicamente situado, em que se reflete sua interpelação pela ideologia. A ordem da língua e a da história, em sua articulação e funcionamento, constituem a ordem do discurso. (ORLANDI, 2005, p. 02)⁴⁶

A forma-sujeito resultante dessa interpelação, esclareceu Orlandi (2005), é a forma-sujeito histórica com sua materialidade, a qual leva o analista a outro momento desse processo: a ambiguidade inscrita na noção de sujeito, que de um lado acolhe o individualismo, como possibilidade de resistência e revolta; e do outro, o mecanismo de isolamento imposto pelo Estado de Direito ao indivíduo. Trata-se do sujeito-de-direito ou sujeito jurídico, que é “[...] ao mesmo tempo livre e submisso. Ele é capaz de uma liberdade e uma submissão sem falhas: pode tudo dizer, contanto que se submeta a língua para sabê-la [...]” (ORLANDI,

⁴⁶ Maiores informações: Conferência realizada pela Prof.^a Dra Eni Orlandi, em 2005, que compõe os anais do II SEAD.

2015, p. 48), refletindo o efeito da estrutura social capitalista determinada pelo processo de individualização do Estado.

Considerando que a forma-sujeito se define na FD, é necessário pensar na heterogeneidade de ambas. Grigoletto (2007), retomando o pensamento de Courtine (1981), explica como a forma-sujeito de uma FD é capaz de reunir diferentes posições de sujeito em relação à forma-sujeito da própria FD. Emergem, então, dois conceitos: **forma-sujeito**, identificado como sujeito do saber; e a **posição-sujeito**, entendida como a relação de identificação entre o sujeito enunciador e o sujeito do saber. Dessa maneira

[...] o sujeito do discurso, ao se inscrever em um determinado lugar discursivo, vai se relacionar tanto com a forma-sujeito histórica e os saberes que ela abriga, quanto com a posição sujeito. Assim, a relação entre o sujeito enunciador com o sujeito do saber e, conseqüentemente, com a posição-sujeito, é deslocada para as relações de identificação/determinação do lugar discursivo tanto com a forma-sujeito histórica (ordem da constituição/do interdiscurso) quanto a posição sujeito (ordem da formulação/do intradiscurso) (GRIGOLETTO, 2007, p. 129).

O sujeito discursivo, ao mesmo tempo em que é interpelado ideologicamente, também se inscreve e pode ocupar um dos lugares sociais que lhe foi determinado. É nesse espaço empírico que o sujeito é afetado pelas relações de poder, através do movimento da forma-sujeito e da própria FD com a qual se identifica, fator determinante do lugar discursivo que o permite abrigar diferentes e até posições-sujeito contraditórias.

Em poucas palavras, o indivíduo se torna sujeito quando é interpelado pela ideologia, que independe da modulação em diferentes formas. Constitui-se o passo necessário para que, afetado pelo simbólico e inserido na história, se subjetive. Utiliza a linguagem, local de materialização do discurso, a qual, por sua vez, tem materializada a ideologia, tornando-se o sujeito do discurso. Contudo, para isto aconteça, é necessário que ele esqueça aquilo que o determinou, constituindo-se, assim, pelos esquecimentos, definidos como esquecimento n.º 1, ou ideológico; e o esquecimento n.º 2, ou enunciativo. Malidier (2003, p. 42) pontuou que sob o

[...] termo de “esquecimento” que Michel Pêcheux, arranca de sua acepção psicológica, tenta explicar a ilusão constitutiva de efeito sujeito, isto é, a ilusão para o sujeito está na fonte do sentido. No esquecimento número 1 o sujeito “esquece”, ou em outras palavras, recalca que o sentido se forma em um processo que lhe é exterior: a zona do esquecimento número 1 é, por definição, inacessível ao sujeito. O esquecimento número 2 designa a zona em que o sujeito enunciador se move, em que ele constitui seu enunciado, colocando as fronteiras entre o “dito” e o rejeitado, o “não-dito”. Enquanto o segundo mecanismo remete aos mecanismos enunciativos analisáveis na superfície do discurso, o primeiro deve ser posto em relação às famílias parafrásticas constitutivas dos efeitos de sentido.

O esquecimento enunciativo é caracterizado pelo apagamento da noção parafrástica, fazendo com que o sujeito acredite que o dizer “[...] somente é passível de existir da forma

que foi apresentado [...]” (MADUREIRA, 2009, p. 2), mesmo inscrito numa FD que determinará o que pode ou deve ser dito. Em relação ao esquecimento ideológico, ou seja, na medida em que é interpelado pela ideologia, o sujeito acredita ser o dono do seu dizer. Não dominando as FD's, ao mesmo tempo em que passa agir como o dono de “seu” discurso, evidencia que a linguagem é um lugar de equívoco. Por certo, o efeito “[...] da forma-sujeito do discurso é, pois, sobretudo, o de mascarar o objeto daquilo que chamamos o esquecimento n.º 1, pelo viés do esquecimento n.º 2 [...]” (PÊCHEUX, 2014, p. 165), apagando expressões e sentidos ao tempo em que novos emergem.

Destacando as formas de esquecimento que atravessam o sujeito, Pêcheux chamou a atenção para o “teatro da consciência” na qual os sujeitos do discurso se inserem: prevalece na consciência do indivíduo o centro gerador de suas representações subjetivas, que gera condições que o fazem crer, por um lado, no ineditismo do que fala negando a pré-existência de outras redes discursivas; e por outro, que o que é dito só pode sê-lo daquela maneira, e não de outra.

Cabe ressaltar que esse teatro também abre espaço para o imaginário lacaniano, noção adaptada por Pêcheux, para desenvolver o conceito de formações imaginárias na AD. Os processos discursivos pressupõem a existência de sujeito/interlocutor (A) e um destinatário (B), ambos inseridos numa dada formação social. Recorrendo aos conceitos expostos na chamada AD-1, entendida como AAD-69, os processos discursivos deveriam ser analisados enquanto efeitos de sentido ancorados nas formações imaginárias, produzidos dentro de uma relação de forças. Utilizando-se dessa noção, Orlandi (2015, p. 37) diz que o lugar a partir “[...] do qual fala o sujeito é constitutivo dele. Assim, se o sujeito fala a partir do lugar de professor, suas palavras significam de modo diferente do que se falasse da posição de aluno [...]”, consideradas as relações hierarquizadas existentes em nossa sociedade, amparadas pelo poder dos diferentes lugares sociais, fazem o gesto da comunicação através dessas projeções.

Segundo Pêcheux (1997, p. 82, grifo do autor),

[...] o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a *si* e ao *outro*, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro. Se assim ocorre, existem nos mecanismos de qualquer formação social regras de projeção, que estabelecem as relações entre as *situações* (objetivamente definíveis) e as *posições* (representações dessas situações). [...]

Sendo assim, os mecanismos que integram/garantem o funcionamento do discurso repousam nessas formações imaginárias. Isso implica dizer que não são os sujeitos físicos ou lugares empíricos que compõem o discurso, mas sim, as imagens que resultam dessas projeções, que permitem “[...] passar das situações empíricas – os lugares dos sujeitos – para

as posições do sujeito do discurso. Essa é a distinção entre lugar e posição” (ORLANDI, 2015, p. 38), cujo significado continua atrelado ao contexto-histórico e à memória.

Nesse jogo compreendem-se a língua dotada de historicidade e sujeita a equívoco, a formação social e o mecanismo imaginário, responsável pela produção de imagens dos sujeitos e do objeto do discurso, dentro de condições de produção específicas. Inicia-se a formação das imagens: o sujeito locutor (quem sou eu para lhe falar assim?), o interlocutor (quem é ele para me falar assim?), do mesmo modo que o objeto do próprio discurso (do que ele me fala?), sempre baseado nas posições ocupadas pelo sujeito. A complexidade desse jogo de espelhos aparece quando se inclui a imagem que locutor e interlocutor fazem um do outro, assim como do objeto em estudo, revelando a FD a que aderiu, conforme demonstração da tabela abaixo.

Tabela 02 – Jogo das Formações Imaginárias aos moldes de Michel Pêcheux

Expressão que designa as formações imaginárias	Significação da expressão	Questão implícita cuja “resposta” subtende a formação imaginária correspondente
- A { IA (A) IA (B)	Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em A	“Quem sou eu para lhe falar assim?”
	Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em A	“Quem é ele para que eu lhe fale assim?”
- B { IB (B) IB (A)	Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em B	“Quem sou eu para que ele me fale assim?”
	Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em B	“Quem é ele para que me fale assim?”

Fonte: Pêcheux, 1997, p. 83

Esses aspectos contribuem para a constituição das condições que determinam a forma de produção do discurso, e, portanto, o seu processo de significação. Pensar o sujeito subordinado à ideologia pelo viés da luta de classes, por si só, não esclarece como a sociedade se organiza, nem tampouco reconhece seus conflitos. A desconstrução dessa forma histórica conduz à reflexão do sujeito que luta por lugares sociais, tentando diminuir a distância/exclusão social. Embora interpelado pela ideologia, apresentando-se como livre e responsável pelas suas escolhas, dentro da FD e FI nas quais está inserido, resiste e, por vezes, desidentifica-se com os saberes discursivizados no imaginário, que condiciona o sujeito no âmbito das discursividades, tentando esclarecer o modo como os sentidos são produzidos, a fim de compreender aquilo que está sendo dito.

4.2.2 Os desdobramentos da forma-sujeito: o movimento de (des)identificação

Partindo da hipótese de que “[...] não existe prática sem sujeito (e, em particular, prática discursiva sem sujeito [...])” (PÊCHEUX, 2014, p. 197); do mesmo modo que, “[...] toda prática discursiva está inscrita no complexo contraditório-desigual-sobredeterminado das *formações discursivas* que caracteriza a instância ideológica em condições históricas dadas [...]” (PÊCHEUX, 2014, p. 197, grifo do autor), Pêcheux desenvolveu três diferentes modalidades de desdobramento entre sujeito da enunciação e o sujeito universal: identificação, contra-identificação e desidentificação.

A primeira modalidade, conhecida como identificação, traz a ideia de “bom sujeito” e só acontece pelo viés da reprodução de saberes que dominam a forma-sujeito. O sujeito ‘toma posição’ por meio do assujeitamento, que se realiza, sob o manto da plena liberdade; ou seja, “[...] o interdiscurso determina a formação discursiva com a qual o sujeito, em seu discurso, se identifica, sendo que o sujeito sofre cegamente essa determinação [...]” (PÊCHEUX, 2014, p. 199), refletindo espontaneamente o sujeito universal.

Já na segunda modalidade, abre-se espaço para a contradição, apontando para caminhos que conduzem os analistas a perceberem a existência de diferentes posições-sujeito no interior de uma mesma FD. Caracteriza o discurso do ‘mau sujeito’ que “[...] se contra-identifica com a formação discursiva que lhe é imposta pelo ‘interdiscurso’ como determinação exterior de sua interioridade subjetiva [...]” (PÊCHEUX, 2014, p. 199-200). Logo, o sujeito da enunciação se volta contra o sujeito universal, questionando o que esse sujeito lhe dá ideologicamente a pensar, demonstrando essa reversão nos traços linguísticos, ou seja, no discurso.

Entre o movimento de identificação e contra-identificação do sujeito, determinado pelo interdiscurso, cuja função é evidenciar a adesão ou rejeição deste às ideias de uma FD; surge a terceira modalidade, que constitui um dos focos dessa dissertação: a desidentificação. Ela “[...] integra o efeito das ciências e da prática política do proletariado sobre a forma-sujeito [...] isto é, de uma tomada de posição não-subjetiva” (PÊCHEUX, 2014, p.201, grifo do autor). Para a teoria materialista do discurso, onde é realizada uma leitura crítica das questões epistemológicas, prática científica e política não são incompatíveis; pelo contrário, uma está segmentada na outra, uma vez que o conhecimento não está separado da história de luta de classes. Por esse lado, essa terceira modalidade foi proposta na tentativa de se pensar a articulação entre essas práticas e os efeitos de sentidos originados dessa parceria.

O efeito desse processo “[...] subjetivo de apropriação dos conceitos científicos e de identificação com as organizações políticas do tipo novo” (PÊCHEUX, 2014, p. 202) se realiza a partir do trabalho de transformação – deslocamento da forma-sujeito. Não denota anulação, visto que o movimento de desidentificação significa o rompimento com a FD em que se inscreveu e, conseqüentemente, a identificação com outra e sua respectiva forma-sujeito. Nesse movimento, a interpelação ideológica continua a funcionar, “[...] de certo modo *às avessas*, isto é, *sobre e contra si mesma*, através do ‘desarranjo-rearranjo’ do complexo das formações ideológicas [...]” (PÊCHEUX, 2014, p. 202, grifo do autor), dando sustentação a novos saberes, já que os conhecimentos da forma-sujeito não respondem mais às demandas e à constituição de determinados interesses. E como resultado, a transformação da forma-sujeito se produz como efeito dos deslocamentos de saberes que passam a reconfigurar as fronteiras na nova FD, em que se inscreveram via interdiscurso.

Faz-se necessário ressaltar que o próprio Pêcheux (2014) retificou o conceito da terceira modalidade subjetiva do sujeito, especificamente, sobre a questão do sujeito pleno, consciente e com liberdade para suas escolhas, como é o caso da apropriação subjetiva. Em “Só há causa daquilo que falha”, anexo que compõe a obra *Semântica e Discurso*, ele esclareceu que mesmo se desidentificando com uma FD, o sujeito continua sendo afetado pelo inconsciente e pela ideologia. Logo, o sujeito não se torna livre, posto que não existe apagamento dos saberes anteriores com os quais ele se desidentificou. Esses saberes continuavam a ressoar/ecoar nessa nova forma-sujeito, na qual ele se inscreveu que também é determinada social, histórica e ideologicamente, sob a égide do esquecimento.

Quando o sujeito se identifica com determinada FD, efetiva-se a interpelação em sujeito. Partindo da premissa basilar dos estudos pecheutianos, de que não há discurso sem sujeito nem tampouco sujeito sem ideologia; a teoria materialista do discurso constatou a inexistência de discurso científico puro. Essa ruptura epistemológica destacou os efeitos da forma-sujeito e de sua complexidade, perpassando por toda a sua reflexão teórica. E no caso específico da terceira modalidade, quando ocorre a desidentificação dos saberes do sujeito universal com o sujeito enunciativo, é porque houve uma transformação na forma-sujeito com a FD que o dominava, conduzindo a um rompimento com as identificações imaginárias.

4.2.3 O primado do interdiscurso: condições de produção e memória discursiva

O interdiscurso pode ser entendido como um conjunto de já-ditos que tornam possível todo o dizer. É um saber que possibilita que as palavras tenham sentido porque já foram

anteriormente faladas, em outro lugar. O interdiscurso ou memória discursiva está articulado a um complexo de FI's representadas no discurso pelas FD's, que significa antes e independentemente, pois “[...] o que é dito em outro lugar, também significa em nossas palavras” (ORLANDI, 2015, p. 30).

Sobre o conceito de interdiscurso elaborado por Pêcheux, Orlandi (2015) esclareceu que essa noção mobiliza a compreender que o saber discursivo ao qual se filia o sujeito não se aprende, mas produz seus efeitos por intermédio da ideologia e do inconsciente, afinal é “[...] interpelado pela ideologia e submisso à língua. Alias, é porque é interpelado que é sempre assujeitado, condição sine qua non para se constituir sujeito” (HEINE, 2015, p. 15). Trazendo novamente Orlandi (2005, p. 158),

[...] o interdiscurso, longe de ser efeito integrador da discursividade torna-se desde então seu princípio de funcionamento: é porque os elementos da seqüência textual funcionando em uma formação discursiva dada, podem ser importados (metaforizados) de uma seqüência pertencente a uma outra formação discursiva que as referências discursivas podem se construir e se deslocar historicamente.

Para a AD, o dizer do sujeito é determinado por outros dizeres, ou seja, todo discurso⁴⁷ se constitui pelo primado do interdiscurso, produzindo sentidos a partir de outros já cristalizados na sociedade, pré-construídos. Inserido numa dada FD, esta determinará o que pode e deve ser dito pelo falante a partir do lugar, da posição social, histórica e ideológica que ocupa, ou seja,

[...] é preciso que o que foi dito por um sujeito específico em um momento particular se apague da memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentido em “minhas” palavras. No interdiscurso, diz Courtine (1984), fala uma voz sem nome. (ORLANDI, 2015, p. 31-32)

Todo dizer está ligado às suas condições de produção, que permitem compreender os sujeitos e o contexto relacionados à memória. Observa-se, então, que a AD tem como propósito o estudo da língua na esfera dos processos da produção de sentidos que permeiam o discurso, passando a observar o sujeito - como aquele que clivado pelo inconsciente e pela ideologia não tem o controle sobre o que diz nem tampouco sobre como os outros discursos o afetam – e o contexto sócio-histórico, que “[...] compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação. [...] é o contexto imediato. E se a considerarmos em seu sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico.” (ORLANDI, 2015, p.28-29), no qual está inserido.

A memória discursiva é um espaço de retomadas de discursos anteriores, mas não deve ser reduzida somente a isso. Também é um componente balizador de um embate entre

⁴⁷ Cabe ressaltar que o discurso não remete propriamente ao dizer, e sim aos efeitos de sentido que dele (do dizer) emergem.

forças ideológicas que objetivam estabelecer os implícitos e as forças antagônicas que lutam para desregulá-los, por meio dos efeitos que Pêcheux chamou de paráfrase:

[...] haveria assim sempre um jogo de força na memória, sob o choque do acontecimento: um jogo de força que visa manter uma regularização que existente com os implícitos que ela veicula, confortá-la como “boa forma”, estabilização parafrástica negociando a integração do acontecimento, até absorvê-lo e eventualmente dissolvê-lo; mas também, ao contrário, o jogo de força de uma “desregulação” que vem perturbar a rede dos “implícitos”(PÊCHEUX, 2010, p.53).

Na opacidade daquilo que é silenciado⁴⁸ ocorrem os deslocamentos e, conseqüentemente, as transformações na rede da memória. Ao demarcar o estatuto da memória, Michel Pêcheux distanciou-a de um mero conjunto de já-ditos estáveis e, quiçá, homogêneos. A memória discursiva, responsável por evocar aquilo que fala antes em outro lugar, não seria apagada por um acontecimento novo, mas luta e sobrevive em um espaço que comporta conflitos e discursos divergentes e que se ressignifica quando é necessário pois

[...] seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ser lido, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível. (PÊCHEUX, 1999, p. 52)

Nesse trajeto, o discurso não ocorre em um espaço homogêneo e linear, as contradições e a própria rejeição de determinados saberes evidenciam a existência de um “campo de batalha” ideológico. A partir dessas observações, a próxima seção trará a análise das composições de Edson Gomes, partindo da sua posição – sujeito, ou seja, cantor negro, de baixa escolaridade, que adotou um ritmo marginalizado para o arranjo musical de suas letras, cuja poesia revela escolhas lexicais simples; com fito a compreender as marcas interdiscursivas da contracultura rasta-reggae na sua obra, assim como o processo de ruptura-deslocamento da forma-sujeito definido como a terceira modalidade subjetiva, foram materializadas nessas composições, permitindo uma espécie de passeio musical entre uma FD e outra.

⁴⁸ É importante ressaltar que silêncio não deve ser entendido como falta ou ausência, mas como parte constitutiva do dizer.

5 “CAMPO DE BATALHA”: AS IDAS/VINDAS DO SUJEITO DISCURSIVO

*“A Babilônia anda aflita/ Anda muito mais do que
aflita/ Agora eu toco fogo de vez/ Eu sou o incendiário do
sistema/ [...]” (Fogo na babilônia, Edson Gomes)*

O título dessa seção é uma alusão à música de Edson Gomes, cujo objetivo é retratar a dificuldade do trajeto analítico, ainda mais, pelos caminhos espinhosos da AD. Mapeadas as condições de produção da contracultura rasta-reggae, a trajetória de Edson Gomes e os pressupostos teórico-metodológicos; nesse texto se propõe analisar 03 (três) letras desse cantor/compositor à luz dos ensinamentos de Pêcheux.

Conforme mencionado, a escolha das músicas ocorreu a partir da divisão da sua obra em três períodos (1988 a 1998; 1999 a 2009; e 2010 aos dias atuais), onde se podem observar as três modalidades de relação entre o sujeito da enunciação e o sujeito universal da forma-sujeito da FD: identificação, contra-identificação e desidentificação.

Sendo duplamente determinado, tanto pela ideologia quanto pelo inconsciente, nessa tomada de posição do sujeito, a saber, existe “um campo de batalha” entre a repetição de dizeres, o discurso contrário e o movimento de ruptura. Examinar tais movimentações, em especial, a desidentificação do sujeito em sua relação com a contracultura reggae é a proposta dessa seção, que inicia suas análises pelo plano interdiscursivo, especificamente, as premissas que atravessam a versão baiana do ritmo.

5.1 “ÁFRICA A LA JAMAICA, MÚSICA DE RAÇA”: UMA FORMA DE IDENTIFICAÇÃO

Iniciando as análises, traz-se a composição “**Sistema do Vampiro**”, faixa de abertura do álbum Reggae Resistência, lançado em 1988, na qual foram abordadas questões referentes à abolição bem como a dinâmica social, como se pode ouvir:

Esse sistema é um vampiro,
Ah! O sistema é um vampiro
Esse sistema é um vampiro,
Todo povo ficou aflito
Esse sistema é um vampiro,
Ah! O sistema é um vampiro
Vive sugando todo o povo,
Vem cá, meu Deus desça de novo
Ouça meu grito de socorro,
Pai escuta a voz desse teu povo,
Que clama
Um centenário de falsa libertação
Cativo mental

Estamos metidos nos buracos
 Estamos jogados nas favelas da vida
 Pendurados lá no morro,
 Velho pai, só nos resta teu socorro,
 Ah, sim! Estamos largados nas calçadas
 Nós não temos nem morada,
 Não temos nada!
 Esse sistema é um vampiro,
 Ah! O sistema é um vampiro
 Esse sistema é um vampiro,
 Todo povo ficou aflito.

Referindo-se ao “[...] centenário de falsa libertação [...]”, a composição remete interdiscursivamente ao centenário da abolição marcada pela assinatura da Lei Áurea e à extinção formal do trabalho escravo em nosso país. Além disso, aparece materializada na letra a expressão “cativeiro mental”, que remete ao processo de paráfrase e polissemia que marca a emergência do “já-dito” por *Bob Marley and The Wailers* na canção *Redemption Song*, ao declamar “[...] *emancipate yourself from mental slavery* [...]”⁴⁹. Compreendendo a escravidão como um processo de violência cultural que transcendeu os traços de uma sociedade escravocrata e permaneceu na contemporaneidade, a expressão definida pelo intelectual orgânico jamaicano foi ressignificada em um novo contexto marcado pela tensão social: os reflexos da redemocratização do país; a inércia do governo Valdir Pires; o processo de urbanização desordenado; a ocupação de locais insalubres para moradia, especialmente pela população negra; a busca por um referencial de identidade; e a própria reafricanização de Salvador (LACERDA, 2010).

Somado a isto, apresenta muita semelhança com a composição *Babylon System*, também de *Bob Marley*, divulgada no álbum *Survival*. Nessa composição, existe uma denúncia contra o sistema babilônico definido pelo astro pop como um vampiro que explora os sofrendores, ou seja, “[...] *Babylon System is the vampire/ sucking the children day by day, /Babylon System is the vampire/ sucking the blood of the sufferers [...] deceiving the people continually* [...]”⁵⁰. Da mesma maneira, na melodia da canção, o sistema é comparado à palavra vampiro, que na cultura popular representa um ser folclórico cujo alimento é o sangue humano. O sistema suga/explora aquilo que é vital: o povo referente àquele contexto sócio-histórico, como se materializa nos trechos, “[...] esse sistema é um vampiro/todo povo ficou aflito/[...] vive sugando todo o povo [...]”, cujo efeito de responsabilidade sobre a situação

⁴⁹ Tradução apresentada na seção 1.

⁵⁰ Tradução: “[...] O sistema babilônico é um vampiro/ sugando as crianças dia a dia/ Diz-me que o Sistema Babilônico é um vampiro/ [...] sugando o sangue dos sofrendores/ enganando o povo continuamente [...]”. Cabe ressaltar que a palavra *sufferers* significa sofrendores. Contudo, na Jamaica serve para identificar trabalhadores ou pobres (RABELO, 2006).

atual dos negros e afrodescendentes que permanecem “metidos nos buracos”, “jogados nas favelas”, “pendurados lá no morro”, recai sobre as forças babilônicas.

Apresenta, portanto, uma sintonia com os acordes da contracultura rasta-reggae, aludidos desde o título da própria composição ao conteúdo. Esse processo de identificação, creditada como a primeira modalidade de subjetivação do sujeito, remete ao que Pêcheux designou de superposição entre o sujeito do discurso e a forma-sujeito. Tal superposição revela uma identificação plena do sujeito do discurso com a forma-sujeito da FD que o domina, caracterizando o “[...] discurso do ‘bom sujeito’ que reflete espontaneamente o Sujeito” (PÊCHEUX, 2014. p. 215).

Os aspectos elencados traduzem a aproximação cultural bem como asseveram mais um traço de identificação com a FD da contracultura reggae: os caminhos denunciativos e contestatórios com a reapropriação do léxico, ressignificada em um novo contexto ou cenário. Isso porque, através da identificação, os elementos do interdiscurso que constituem no discurso os traços daquilo que o determina são reinscritos no discurso a que se filia o sujeito em questão, pois “[...] é enquanto sujeito que qualquer pessoa é “interpelada” a ocupar um lugar determinado no sistema de produção [...]” (HENRY, 1997, p. 30).

Nesse processo interdiscursivo são realçados os espinhos do processo de exploração cujas marcas ainda persistem, condicionando negros e/ou brancos à escravidão da pobreza, como se observa no trecho “[...] estamos largados nas calçadas/nós não temos nem morada/não temos nada!”, reproduzindo tais condições sociais. Materializa-se o verbo “ser”, para além de se incluir nessa situação, revelar um sintoma da posição política e social que visualiza no passado escravo, o resultado do “ser” pobre no contexto contemporâneo, apontando para uma identificação com a FD das militâncias negras na sua busca da reparação histórica. Implicitamente, o “ser pobre” pode ser identificado na marginalização dos afrodescendentes que, conseqüentemente, ainda permanecem escravos do próprio sistema.

Outro detalhe: o uso do verbo na primeira pessoa do plural, ao que indica, seria outro sinônimo de identificação com FD da contracultura rasta-reggae, enfática no uso da palavra em inglês “*I and I*” (eu e eu) para representar o pronome “nós” (MERVIC, 2014). Embora na composição não apareça à expressão em *Dread Talk*, a identificação surge da empatia do compositor com seu público, que se coloca em situação de igualdade perante as situações de marginalização. Trata-se, então, de um contradiscurso na FD que embasa a historiografia conservadora que encarava o centenário da abolição como uma data comemorativa, silenciando o papel dos negros nesse processo, aproximando-se da FD e FI dessa contracultura.

O sujeito discursivo filiado às práticas ideológicas do movimento rastafári é interpelado tanto pela FD política quanto a religiosa – cristã, mediante uma leitura do passado que se mostra profundamente reveladora de uma nova percepção sobre o presente. Presentificam-se as hierarquias raciais como permanência histórica da realidade brasileira, em uma releitura dos porões dos navios negreiros como se a população afrodescendente neles ainda permanecesse. Tais relações interdiscursivas promovem o questionamento acerca da ideia de democracia racial.

Materializa-se, também, a imagem que o sujeito discursivo faz de si e de seus interlocutores: trata-se do lugar social de homens e mulheres sofrendores que não sucumbem perante o abismo social, porque exercitam o conhecimento e a própria fé, quando clama pela reencarnação de um Deus Vivo para sanar os problemas dos grupos marginalizados, nas expressões, “[...] vem cá, meu Deus, desça de novo/ouça meu grito de socorro/pai, escuta a voz desse teu povo/que clama [...]”, ainda que Ele não seja identificado na figura de *Selassié I*. Se há identificação no que tange à FD denunciativa característica da contracultura rasta-reggae, há resistência no que diz respeito à FD etíopianista rastafári, já que o Deus Vivo clamado não foi identificado como o imperador etíope. O sujeito caminha entre a identificação e a contra-identificação.

Esse aspecto permite certa reflexão: a peculiar ligação dos artistas de maior projeção fonográfica na música reggae no Estado da Bahia com o campo pentecostal (FALCÓN, 2009; MOTA, 2012), incluindo-se Edson Gomes. Sabe-se que esse mergulho pelo viés religioso messiânico cristão emergiu a partir de sua convivência com o grupo Remanescentes. Edson passou a partilhar um estilo de vida coletivo que lhe rendeu um aprofundamento razoável nos fundamentos musicais do reggae, ao mesmo tempo, que o levou a uma intensa resignação cristã pentecostal. Percebe-se que as condições sócio-históricas pela qual o indivíduo passa e o lugar social de onde enuncia tende a influenciar sua inscrição em determinada FD e a consequente adesão às práticas ideológicas que a compõem. Isso explica como tais efeitos de sentido se materializam por meio do dito e não dito da questão analisada.

Tais aspectos conduziram a reflexão sobre o discurso do “mau sujeito”, ou seja, aquele em que o sujeito do discurso, por meio de uma tomada de posição, se contrapõe à forma-sujeito. Essa contra-identificação consiste numa

[...] tensão, que ocorre no interior da forma-sujeito, estabelece a diferença em seu interior e, por conseguinte, no âmbito da formação discursiva, daí decorrendo a instauração de diferença e da contradição, não apenas no âmbito da Formação discursiva, mas também da própria forma-sujeito (INDURSKY, 2000, p. 73)

Se essa modalidade de subjetivação reflete uma separação, distanciamento e questionamento em relação aos saberes que compõem a FD; o cantor baiano, enquanto lugar social, ao trazer nas suas composições os saberes da FD pentecostal, distancia-se do etíopianismo rastafári, reforçando a alteridade, o que implica uma FD heterogênea, aspecto retratado na análise de segunda composição. Essa contra-identificação não indica uma ruptura com a contracultura rasta-reggae mais, uma crítica ou distanciamento, pois embora não se identifique completamente com tais aspectos, permanece inscrito na mesma FD.

5.2 “INQUILINO DAS PRISÕES”: RETORNO À ÁFRICA IMAGINADA OU CONVERSÃO AO PENTECOSTALISMO?

Em 2001, Edson Gomes após rompimento com a EMI-ODEON, apresenta a sua primeira produção independente, o álbum – **Acorde, Levante ,Lute**, divulgado sob o selo da gravadora Atração. Segundo relatos, esse fato foi resultado de um desentendimento com Wesley Rangel (produções WR) que trouxe musicistas de outras localidades, objetivando incrementar e inovar musicalmente o disco de Edson, que não aceitou.

Uma audição crítica desse álbum desvela composições que não apenas denunciam o descaso da mídia com a sonoridade reggae, como também letras embasadas por ensinamentos e parábolas bíblicas. Não há, portanto, apenas a reprodução de saberes da FD da contracultura rasta-reggae, mas sim, a caminhada do sujeito discursivo por outras FD's para articular seus enunciados recorrendo, portanto, ao que Pêcheux (1997, p. 166) denominou como discurso transversal, ou seja, “[...] aquilo que, classicamente, é designado por metonímia, enquanto relação da parte com o todo, da causa com o efeito, do sintoma com o que ele designa, etc. [...]”.

Por certo, uma canção destaque nesse álbum, a música – **Inquilino das prisões** levou o público/ouvinte a traçar uma imagem desse sujeito discursivo: se a poética da composição seria autobiográfica e, por conseguinte, a inscrição na FD protestante de vertente pentecostal, entendido como uma conversão a uma nova religiosidade. Nessa composição, se ouve:

Quando eu morava
na casa de satanás,
Eu era o seu prisioneiro
E fazia tudo por dinheiro,
Eu andava sempre no agrado dele
Eu fumava maconha,
(cheirava pó),
Eu bebia cachaça,
(uma desgraça só),
Eu fumava maconha,

(cheirava pó),
 Eu bebia cachaça,
 (uma desgraça só).
 Eu era perigoso,
 inimigo da sociedade
 Eu era marginal,
 eu era marginal
 Eu sequestrava,
 Eu estuprava,
 Eu roubava, eu matava.
 Eu era inquilino das prisões
 E liderava as rebeliões,
 agora estou retornando
 Pra casa do meu pai.
 Na casa do meu pai,
 Não tem mais a dor,
 não tem mais sofrer
 Na casa do meu pai,
 lá tudo é o amor,
 Sem distinção de cor
 Na casa do meu pai,
 lá mora o Senhor
 Majestoso Senhor
 que me tem amor
 É que muito me amou
 Que me tem amor
 e que já me salvou
 O inquilino das prisões
 Que liderava as rebeliões
 Agora estou convivendo
 Na casa do meu pai

Para quem escuta, imagina-se um testemunho das suas andanças anteriores à conversão, uma vez que a canção é entoada na primeira pessoa do singular, expressas nas frases “Quando eu morava na casa de satanás/ Eu era o seu prisioneiro/ E fazia tudo por dinheiro/ Eu andava sempre no agrado dele [...] /Eu era perigoso / inimigo da sociedade/ [...]”. Observa-se, ainda o jogo de vozes entre o cantor e suas *backingvocals*. Na letra, entre uma afirmação e outra, o coro surge para confirmar a veracidade dos atos cometidos, materializadas nas expressões entre parênteses, como se segue no exemplo, “[...] Eu fumava maconha, (cheirava pó) /Eu bebia cachaça, (uma desgraça só)”, que através do arrependimento podem ser superadas.

Atrelado a isto, a expressão “inquilino das prisões”, entendida como aquele que reside em um local que não é seu, permite ao menos, dois efeitos de sentidos. O primeiro revela o sentimento de estrangeirismo na sua própria terra, similar aos rastafarianos, que sonhavam com o repatriamento e a redenção para a “casa do meu Pai” sob a batuta de *Selassie I*. Essa Casa era a Etiópia, classificada como o Sião ou Jardim do Éden onde *Jah* havia começado a Criação, evidenciando uma ligação umbilical com a Mãe África. Essa volta para África, defendida e pregada por *Garvey*, é chamada pelos rastafarianos de repatriação e traduz o não

reconhecimento da Jamaica como morada legítima, já que havia sido escolhida pelos senhores de escravos para cativo dos seus antepassados (VIDIGAL, 2008). Essa revisita ao continente africano sob o ponto de vista da música reggae, também caracterizaria o “bom sujeito” pecheutiano, que reinventa e constrói imagens em torno da história africana e de seus descendentes. A inserção da África como referencial político, geográfico, histórico e simbólico caracteriza-se como mais um traço de identificação com a FD da contracultura rasta-reggae.

Já o segundo efeito de sentido, remete à parábola bíblica do filho pródigo, na qual um homem divide sua herança entre os dois filhos. Tendo seu pedido acatado, o filho mais novo, ao receber sua herança, desliga-se da família para conhecer os prazeres da vida. Gasta todo o dinheiro e passa a cuidar de porcos para sobreviver. Faminto, chega ao ponto de desejar alimentar-se dos dejetos destinados àqueles animais. Nesse momento, lembra-se do pai e retorna para casa. É recebido com festa pelo pai, pois “[...] ele estava morto e voltou à vida, estava perdido e foi achado.” (Lucas 15:11-32). Trata-se do arrependimento pelos pecados, efeito materializado nos trechos “[...] Eu era perigoso/inimigo da sociedade /Eu era marginal, [...] / Eu era inquilino das prisões/ E liderava as rebeliões,/ agora estou/ Estou retornando/ Pra casa do meu pai [...]”.

Por certo, a segunda possibilidade é a que mais se aproxima das condições de produção em que se insere Edson Gomes, enquanto lugar de constituição social de sujeito cantor. A posição discursiva aponta para um sujeito que filiado à FD do campo religioso messiânico cristão se coloca como humilde servo e porta-voz da palavra, encarregado de conscientizar os seus ouvintes. Nessa perspectiva, no próprio encarte do CD de divulgação da composição se dá o seguinte destaque:

Escrevo-lhes para que saibam que a música “Inquilinos das Prisões”, não retrata a minha vida, pois nunca estive encarcerado, nunca fui privado da liberdade, nunca fui condenado, em suma, nunca tive problemas com a polícia. Porém a canção é dedicada a toda população carcerária, ou seja, todos que estão privados da liberdade, e que estão envolvidos em algo ilícito; drogas, e outras coisas. Mas, digo para estes prisioneiros que nada acabou, mesmo que tudo pareça destruído, mesmo que todas as portas estejam fechadas. Ainda assim nada acabou. Venha conhecer o poder regenerador do Sr. Jesus Cristo. Ele perdoa, liberta, salva, e tem a vida. Busca a ele e conhecereis a verdade e a verdade vos libertará, nada acabou meu irmão, creia! (Carta aos fãs, encarte do CD Acorde, Levante, Lute, 2001)

Descarta-se, então, o caráter autobiográfico; bem como a busca por um referencial ancestral no continente africano, distanciando-se do etiopianismo que compõe as ideias rastafáris. No trecho “[...] na casa do meu pai, lá mora o senhor/ o Majestoso senhor”, retratam-se as diversas moradas de Jesus Cristo, que não se condiciona a um templo. Essa casa, também, o é espiritual. Nessa situação, instauram-se no processo de interdiscursividade

às parábolas bíblicas, atribuídas a Cristo em seus momentos de pregação como “conhecereis a verdade e a verdade vos libertará” (João 8:32), que representam ‘já-ditos’ que retornam em novas condições de existência do dizer, proporcionando o deslizamento de sentido na canção analisada.

A recorrência aos ensinamentos bíblicos também difere da proposta dos rastas jamaicanos. A leitura bíblica realizada pelos rastafarianos privilegia as passagens do Antigo Testamento, especialmente “[...] as narrativas a respeito do exílio do povo de Israel e dos atos de um Deus que escolhe um povo escravo como seu protegido [...]” (MACHADO, 2014, p. 59) e os versículos que compõem o livro Apocalipse. Os adeptos dessa doutrina ainda acusavam os babilônicos de alteração dos textos sagrados, exemplificando que dos 90 (noventa) livros que compunham o Velho Testamento apenas 24 (vinte e quatro) haviam sido compilados (PULIS, 1999). Tal alteração teria como propósito apagar as passagens que confirmavam o povo negro africano como o escolhido para desfrutar da Criação.

Nessa canção e na declaração emitida no encarte do álbum em que foi veiculada, os ensinamentos bíblicos não foram interpretados sob uma perspectiva étnica nem tampouco aparece a reivindicação da genealogia das escrituras. O discurso religioso atravessa interdiscursivamente à composição, na qual o sujeito só é salvo quando se insere na Casa do Pai. Ressalta também a expressão “satanás” e “Senhor” que geram uma oposição entre o bem e o mal onde se constrói a imagem do sujeito, fazendo com que o público de Edson a classificasse, como uma música gospel. Historicamente, o termo gospel é utilizado para nomear a música religiosa moderna originada nas comunidades negras pentecostais do sul dos EUA, cujas letras são baseadas em passagens bíblicas. Contudo, esse gênero absorveu outros estilos musicais com o objetivo de congregar mais fiéis, remordenizando o canto congregacional.

Por outro lado, enfatiza-se, também, que a busca pela ligação espiritual através do culto à Palavra sem submissão as regras da Igreja e a figura do pastor pode ser realizado por todos aqueles que estejam seguindo por caminhos duvidosos, ou seja, cometendo crimes tipificados no Código Penal Brasileiro – CP, cuja pena é a privação de liberdade, e que desejam, retornar a uma casa onde “[...] tudo é o amor /Sem distinção de cor [..]/ lá mora o Senhor /Majestoso Senhor/ que me tem amor/ E que muito me amou”, ressocializando-se.

No trecho “que nada acabou, mesmo que tudo pareça destruído, mesmo que todas as portas estejam fechadas”, materializados no encarte do CD, remete também às nuances da prisionalização e a própria dificuldade de reintegração social do interno. Reconhece-se que o universo dos sujeitos reclusos ao cárcere seja marcado por agressões e violência, sejam físicas

ou morais. Sendo assim, a sua submissão a tais experiências tem como resultado a assimilação dessa cultura, através de um processo definido como prisionalização que “[...] atenua o sofrimento do preso e funciona como um mecanismo de defesa que possibilita o sujeito a acostumar-se com as condições de vida que lhe são impostas [...]” (BARRETO, 2006, p. 586).

Além disso, o interno, após a sua libertação, passa a possuir uma nova identidade construída a partir do rótulo de ex-presidiário. Dessa maneira, ao egresso do sistema penitenciário restam as dificuldades em assumir papéis sociais já que existe o afastamento da vida laboral e a desconfiança das pessoas, que nesses sujeitos passam a não mais confiar. Mesmo diante “das portas fechadas. Ainda assim nada acabou” reflete a crença na reinserção social através do conhecimento do “poder regenerador do Sr. Jesus Cristo”, ou seja, a fé como alternativa de salvação, princípio basilar da crença pentecostal.

O discurso militante embasado de amparos cristãos denota uma mudança na forma-sujeito: não apenas se contra-identifica com o saber da FD atinente a essa contracultura, mas passa a se inscrever em um FD diferenciada assumindo uma forma-sujeito distinta, desidentificando-se com a primeira, embora ainda existam elementos em que se encontra a identificação, a exemplo da exposição dos problemas sociais. Cabe ressaltar que, embora haja um efeito de negação dessa influência na sua musicalidade e estilo que faz questão de mencionar em suas entrevistas, o cantor/intérprete tem sua imagem sempre associada ao reggae e ao ser rastafári, mesmo que não aos moldes jamaicanos.

5.3 ENTRE A FÉ E A POLÍTICA: BEBENDO DA FONTE DA VIDA

A terceira composição selecionada para análise é intitulada **Fonte da vida**. Sobre a sua data de gravação e divulgação, as revisões de literatura não permitiram precisar o período exato. Isso por que o último lançamento do cantor/compositor Edson Gomes, o qual se tem registro, foi o álbum – *Acorde, levante, lute*, divulgado no ano de 2001. Após esse período, sem gravadora ou selo, suas produções e lançamentos passaram a ocorrer de maneira independente, ou seja, divulgadas em *shows* ou aplicativos na *Internet*.

Na plataforma *Youtube*, por exemplo, observou-se que essa música começou a ser divulgada em 2011. Logo, para fins desse estudo, será considerado como o ano de lançamento da composição a ser analisada. A letra traz Jesus Cristo como a nascente da existência, uma força suprema capaz de libertar o sujeito das coisas terrenas que corrompem a alma sem deixar de expor os problemas sociais, característica peculiar da musicalidade reggae. Um exemplo seria a denúncia da inexistência de políticas que garantam os direitos sociais mais

básicos a população, dissimuladas por mecanismos ligados ao entretenimento. Eis a poética musical:

Uma nação que não prioriza a educação,
 Que não prioriza a saúde do povo,
 Não tem alegria, pode até ter,
 Alegria de carnaval,
 alegria de festa qualquer,
 Alegria de futebol,
 alegria, alegria, alegria, falsa alegria.
 Uma nação que não prioriza,
 dizer a verdade,
 Que não prioriza viver a justiça,
 Não tem a vida,
 pode até ter.
 Vida de muito trabalho,
 vida de muito cansaço,
 vida de muita tristeza,
 oh, vida de muita pobreza.
 Agora que eu estou vivendo,
 Agora que eu estou sabendo,
 De quase tudo, a respeito do mundo
 Eu já achei um amor,
 já encontrei minha paz,
 A minha vida tem vida,
 achei a fonte da vida.
 Aonde quer que eu vá, ali também ela está
 Aonde quer que eu esteja, ali também estará
 Agora eu estou vivendo,
 Agora eu estou sabendo,
 Que a fonte da vida Jesus é,
 Ah, essa fonte da vida Jesus é,
 A minha fonte da vida Jesus é.

A composição, em sua primeira estrofe, aponta a ineficácia das políticas públicas, em geral decorrente da falta de ações que visem ao bem estar social do povo, como se ouve no trecho “Uma nação que não prioriza a educação,/ que não prioriza a saúde do povo,/ [...] que não prioriza dizer a verdade/que não prioriza viver a justiça [...]. A não priorização desses direitos sociais mais básicos é mascarada pelas “falsas alegrias”, interpretada como momentos ilusórios de felicidade que se baseiam na oferta de entretenimento ao povo, materializadas nos trechos, “[...] alegria de carnaval/ alegria de festa qualquer,/ alegria de futebol [...]”.

Todavia, realizar um gesto de interpretação sobre essa composição permite refletir em cima de dois efeitos de sentido, pelo menos. O primeiro deles remete as estratégias políticas, em especial a do pão e circo, cuja criação foi atribuída ao imperador romano Otávio Augusto. Essa estratégia consistia em distribuir gratuitamente pão e trigo à população pobre e entretê-la através de espetáculos, nos quais os presos de guerra, identificados como gladiadores, lutavam entre si em estádios, a exemplo do Coliseu. A promoção desses eventos e a distribuição de alimentos distraiam a população fazendo-a esquecer dos problemas sociais como a falta de

alimentos, apropriação do dinheiro público, altos tributos, corrupção, ficando a iminência de uma rebelião em eterno estado de latência (SOARES FILHO, 2010).

Em nosso contexto sócio-histórico, resguardada as devidas proporções, há espetáculos públicos que ocorrem com certa habitualidade, sendo capazes de entreter o povo. O carnaval, o futebol ou quaisquer festas, são os exemplos de festividades destacadas na letra da composição analisada, que levam o povo a esquecer de uma “[...] Vida de muito trabalho, vida de muito cansaço,/Vida de muita tristeza,/ oh, vida de muita pobreza/ [...]”. Na tentativa de mascarar tais problemas sociais, os gestores desse sistema babilônico “[...] que não prioriza dizer a verdade/que não prioriza viver a justiça/[...]”, recorre a tais estratégias, para mantê-los iludidos e em letargia social. Sendo assim, o discurso do sujeito se encontra identificado à FD da contracultura rasta-reggae, tomando-se por consideração são preservadas as características de tal formação, no que se refere às denúncias contra as iniquidades que ocorrem nesse sistema e, conseqüentemente, os mantêm na condição de escravos da pobreza.

Cabe salientar que, para os rastafarianos, a Babilônia é um lugar de exílio, arquétipo daquele território em que viviam. O termo é uma alusão “[...] ao cativo dos hebreus na antiga Mesopotâmia, para onde foram levados como escravos e permaneceram por muitos anos, até o grupo ser liberto e voltar para terra que ocupavam anteriormente [...]” (VIDIGAL, 2008, p. 121). Acrescenta-se ainda que essa inspiração é originária de episódios bíblicos, principalmente aqueles narrados “[...] no segundo Livro dos Reis (25:8-21), no Livro de Daniel (1:1-16), no livro de Jeremias (52:28-30) e no livro dos Salmos, atribuído ao rei Salomão [...]” (VIDIGAL, 2008, p. 121). Desse modo, utilizavam essa terminologia tanto para identificar a Jamaica como o cativo em terra estrangeira e longe do continente africano quanto, para denunciar a confusão mental provocada pelas mentiras dos opressores nesse ambiente (ARAÚJO, 2014), entendido aqui, como sinônimo das “falsas alegrias” expressa no discurso analisado.

O Sistema é um tema recorrente no imaginário rastafári, podendo se referir a todo mecanismo utilizado para manter a dominação. É principalmente nas letras das canções que se estimula a busca por outros referenciais contrários a essa lógica difundida pelo opressor. Logo, para se compreender esse primeiro efeito de sentido, é necessário recorrer aos já-ditos, pois, segundo Orlandi (2007), o significado pré-existe ao sujeito que, ao enunciá-lo, o evoca. A presença dessa heterogeneidade discursiva, acionada pela memória dos trechos bíblicos, é outro elemento constante que mostra mais uma construção de sentido ao redor dessa contracultura.

O segundo efeito reflete sobre a conversão ao protestantismo, o tipo pentecostal. No livro Salmos 36:9, encontra-se o seguinte trecho: “porque em ti está o manancial da vida; na tua luz veremos a luz”. Encontrou-se, também, a seguinte transcrição, “pois em ti está a fonte da vida; graças a tua luz, vemos a luz”. A palavra manancial representa fonte; logo, a fonte da vida é Jesus Cristo, e aparece materializada nos trechos “[...] a minha vida tem vida, achei a fonte da vida [...] minha fonte da vida, Jesus é [...]”. Considerado o salmo da sabedoria, exalta a Deus e revela a natureza do pecado demonstrando os benefícios que os seus seguidores irão desfrutar, sendo fiéis ao Pai.

Nesse contexto, a salvação e a misericórdia divina são descritas como águas vivas e revivificantes marcadas pela onipresença/onisciência de Cristo, ou seja, “[...] já encontrei o amor/ já encontrei minha paz/ [...] Aonde quer que eu vá, ali também ele está/ Aonde quer que eu esteja, ali também estará/ Agora eu estou vivendo,/Agora eu estou sabendo [...]”. O conhecimento vem através da Palavra, interpretado como o estudo dos livros bíblicos, possibilitando ao sujeito o encontro com a verdade. Por esse viés, o cantor baiano enquanto posição-sujeito, se encontra contra-identificado com a FD etíopiana que compõe a FD da contracultura reggae, trazendo na composição um questionamento ao mesmo tempo em que, apresenta sua inscrição em outra FD, no caso a pentecostal.

Observa-se, ainda, que Jesus Cristo (Deus Vivo) não é percebido na figura de *Selassié*, não aparecem denúncias acerca da adulteração dos textos bíblicos, a Etiópia não representa a terra prometida, não se fala em repatriação. São negativas que silenciadas no discurso revelam que o “[...] etíopianismo negro” (GILROY, 2007, p. 160) dos Rastas jamaicanos foi deposto do Reggae de Cachoeira, que foi sendo concebido dentro de um sistema de pensamento messiânico cristão [...]” (FALCÓN, 2009, p.137), ou seja, o rompimento com a forma-sujeito dos cantores de reggae jamaicanos inseridos na FD da contracultura rasta-reggae.

Por certo, o movimento rastafári tece críticas ao cristianismo, acusando-o de opressor e, portanto, classificando-o como mais uma das manifestações do sistema babilônico. Embora tenha herdado dessa religião a Bíblia como livro de fé, a leitura rasta relaciona-se de maneira especial às passagens veterotestamentárias com um gesto interpretativo de caráter étnico. Desse modo, o cantor baiano, enquanto lugar social, desidentifica-se com o sionismo negro, concepção que atravessa a FD rasta-reggae.

Do que foi exposto, torna-se pertinente a exposição da tabela abaixo que sintetiza os pontos de mudança da forma-sujeito, a partir de uma comparação estabelecida entre as FD's da contracultura rasta-reggae e aquele aderido pelo cantor/compositor baiano:

Tabela 03 – Quadro comparativo: FD contracultura rasta-reggae e FD cantor baiano

FD contracultura rasta-reggae	FD cantor baiano de reggae
- Indivíduos assujeitados a autoridade divina, materializada na Bíblia;	- Indivíduos assujeitados a autoridade divina, materializada na Bíblia;
- A Bíblia é a principal fonte textual do movimento rastafári que atravessado pelas ideias etíopianistas e garveístas, permitem uma leitura étnica do livro sagrado, especialmente das passagens do Velho Testamento;	- A Bíblia é o principal livro, que leva ao conhecimento. Experimenta a Palavra e tem acesso ao conhecimento desse Livro sem a realização de uma leitura étnica;
- As expressões bíblicas são ressignificadas de acordo ao contexto sócio-histórico, ajudando na construção de uma identidade extraviada no passado escravo: Deus é negro; <i>Selassié I</i> é a reencarnação do messias; Etiópia o paraíso sobre a terra; repatriação à África; Jamaica a nova Babilônia;	- Significado colado a Bíblia, embora apresente/utilize expressões ressignificadas, a exemplo da palavra Babilônia, que na tradição bíblica remeteria ao território de opressão e cativeiro; na versão baiana foi reinterpretada como o local onde se vive e/ou sinônimo de viver no pecado;
- Práticas ideológicas sustentadas pela FD contracultura rasta-reggae: adoção dos <i>dreadlocks</i> , consumo de ganja, alimentação natural, vestuário com as cores da bandeira etíope, regras sexistas;	- Adoção ou incorporação de elementos visuais, gestuais e/ou discursivos, a exemplo, do uso ou não dos <i>dreadlocks</i> , visando imprimir uma marca distintiva especificamente, um referencial de negritude no início de carreira acompanhando o contexto sócio-histórico;
- Forte presença de fé vivenciada através de reuniões realizadas nas Mansões/Ordens e manifestações de sentimentos através da música;	- Forte presença de fé vivenciada através da leitura e meditação da Palavra, sem submissão a figura do pastor ou a Igreja, e manifestações de sentimentos através da música;
- Linguagem própria: <i>Dread Talk</i> .	- O <i>Dread Talk</i> não aparece nas composições.

Fonte: quadro-resumo elaborado pela autora

Nessa diretriz, observa-se não somente uma rejeição a certos saberes da contracultura rasta-reggae. O questionamento/distanciamento desses saberes revela uma luta contra as evidências fornecidas pela ideologia, possibilitando que o sujeito da enunciação, no caso Edson Gomes, se volte contra o sujeito universal. Todavia, o sujeito da enunciação não apenas se contraidentificou com sionismo negro e as principais práticas ideológicas dos rastafarianos mas passou a se identificar com outra FD, desvinculando daquela que, originalmente, lhe fornecia sentidos. Há um movimento híbrido portanto, pois existem pontos de identificação e contra-identificação e, ao final, a inserção em uma nova FD.

Embora utilize a estética, o ritmo e determinadas lexias que compõem as FD's dessa contracultura, a proximidade com o discurso religioso resultante de sua experiência com o grupo Remanescentes ou, como sempre relata, de uma maior leitura das liturgias bíblicas, permitem refletir sobre a heterogeneidade do processo de interpelação do sujeito. Há rachaduras nesse processo e por esta razão, o sujeito discursivo pode se deslocar em meio a posições conflitantes no mesmo texto.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“[...] Mesmo que o rádio não toque/Mesmo que a
TV não mostre/Aqui vamos nós cantando reggae/
Aleluia, Jah”
(Sangue Azul, Edson Gomes)

Essa pesquisa nos brindou com um passeio a bordo de um ritmo: o reggae. Falar sobre esse gênero musical implica, necessariamente, em navegar pelas ideias do rastafarismo, já que os seus caminhos se entrecruzam. De origem jamaicana, as mensagens veiculadas nesse ritmo anunciavam uma nova epifania: o reconhecimento do monarca etíope *Hailé Selassié I*, como a reencarnação do Deus Vivo que voltou para guiar o povo escolhido à terra prometida de Sião, localizada na África. Era a territorialização de um mito bíblico, especificamente a saga de Moisés e do povo hebreu, mas sob o viés étnico.

Observando que esse ritmo aportou em solo soteropolitano produzindo uma gama de versões ou reivindicações, propôs-se nessa dissertação verificar o movimento de contra-identificação e (des)identificação da forma-sujeito com a FD da contracultura rasta-reggae nas composições de Edson Gomes, discurso que constituiu o ponto de partida dessa aventura teórica. As categorias analíticas escolhidas compõem o quadro epistemológico da AD de linhagem pecheutiana, suporte teórico-metodológico utilizado nesse estudo.

A rigor, recorreu-se a AD pelo efeito corrosivo que provocou no interior da própria linguística, operando um deslocamento sensível em áreas do saber, sobretudo nos conceitos de língua, historicidade e sujeito. Caracterizando como seu eixo básico a mediação entre linguagem e ideologia, que se dá sob a perspectiva do materialismo histórico no moldes althusseriano, apresentou a feição primordial de sujeito, entenda-se, interpelado, assujeitado ideologicamente e produto de determinações históricas.

Dessa feita, para compreender o artista baiano, e até mesmo destacar a sua autenticidade, foi necessário estudá-lo contra o pano do reggae, por que foi através dessa cena que o artista se tornou conhecido e se mantém até os dias atuais. Sendo assim, para o desenvolvimento desse trabalho, foi necessário abordar os aspectos constitutivos do reggae descrevendo os fenômenos relacionados ao seu desenvolvimento enquanto gênero musical, sua relação com o rastafarismo e as razões teóricas que permitem considerá-lo como uma contracultura, denominada rasta-reggae.

Analisando a história desse estilo musical e as práticas ideológicas que o subjazem, a exemplo da adoção dos *dreadlocks*, o vestuário com as cores da bandeira etíope, a

interpretação étnica das passagens bíblicas, observou-se que as marcas sonoras exploram não somente o cotidiano, com mensagens de cunho social e político; mas, que retratam todo o universo simbólico rastafári, caracterizado pela simbiose de diversos elementos culturais e religiosos que compõem as diversas FD's o atravessam. As ideias etiopianistas, garveístas, panafricanistas, hindus e revivalistas compõem as matrizes discursivas dessa contracultura caracterizada por um forte discurso de militância e afirmação identitária. Narrar às condições de produção do reggae e o seu processo de internacionalização, trazendo a baila sua heterogeneidade discursiva, em certa medida, foi o primeiro gesto de interpretação abarcado por esse estudo.

O processo de internacionalização desse ritmo através da indústria fonográfica contribuiu de maneira incisiva para disseminação da contracultura rasta-reggae. Nesse sentido, descrever a inserção do ritmo na Bahia bem como mapear o percurso de Edson Gomes até a adoção dessa musicalidade e de suas práticas, contribuiu para identificar todas as circunstâncias envoltas na construção do lugar da forma-sujeito. Por meio dessa noção, foi possível verificar nas composições selecionadas o movimento de repetição, contrariedade e ruptura entre aquele que enuncia e o sujeito universal.

A título de *corpus*, dividiu-se a obra de Edson Gomes em três períodos, selecionando-se uma composição de cada um deles, apontadas pelo cantor/compositor como um dos seus grandes sucessos. Ao longo das análises percebeu-se que as composições possibilitaram, no mínimo, a descrição de dois efeitos de sentido, revelando que o movimento da forma-sujeito variou entre a sintonia e a ruptura com os credos que constituem a FD da contracultura rasta-reggae. Se os afro-rastas jamaicanos traziam nas letras de reggae as doutrinas rastafáris, a exemplo da crença na divindade de *Hailé Selassié I* (o rei negro capaz de juntar/unificar os africanos) e a ideia de repatriação a África, especificamente a Etiópia, como alternativa de salvação do homem; nas composições do *reggaeman* baiano encontram-se materializadas os componentes de uma FD messiânico cristão pentecostal. Há, ao mesmo tempo, um movimento de identificação – resistência – ruptura na materialidade das letras das músicas analisadas.

Na primeira letra intitulada – Sistema do Vampiro, por exemplo, observou-se a repetição de saberes já-ditos em outro local, a exemplo de “sistema”, “vampiro”, “cativeiro mental”, ditas por *Bob Marley* e retomadas, com o mesmo sentido, no *corpus* selecionado. Materializou-se ainda, a primeira fragmentação da forma-sujeito: o sujeito discursivo ao mesmo tempo em que se identifica com os aspectos da FD's que atravessam a contracultura rasta-reggae, quando se posiciona como sofredor que recorre à fé para não sucumbir ao

abismo social, contra-identifica-se com essa formação. Esse movimento se dá quando suplica pela nova reencarnação de um Deus Vivo que não é *Selassié I*, questionando a FD etiopiana rastafári.

Por um lado, há o rompimento com a crença na divindade do imperador etíope, do outro, constatou-se a identificação com a FD messiânica cristã pentecostal, conforme se observou na canção – Inquilino das prisões, segundo *corpus* analisado. O retorno à “casa do pai” não se refere ao repatriamento nem tampouco a ligação umbilical com a mama África, mesmo que espiritualmente. O discurso religioso atravessou de tal maneira essa composição, que o ouvinte traçou uma imagem do *reggaeman* baiano: um novo convertido ao pentecostalismo e, conseqüentemente, à música gospel. Foi necessário, então, esclarecer que a composição não seria autobiográfica e estaria direcionada à população carcerária, como um alento sob o manto do poder regenerador de Jesus Cristo, manancial da vida e detentor da verdade, aspecto descrito na letra – Fonte da Vida, terceiro *corpus*.

O terceiro exemplo analisado apresentou o imbricamento entre política e religião. Se, de um lado, tece críticas ao sistema que recorre ao entretenimento, como carnaval, futebol e festas, para mascarar a falta de políticas cujas prioridades recaiam sobre os direitos sociais básicos; do outro, revela que alçou o autoconhecimento através das forças revivificantes de Jesus Cristo. Essa terceira fase/período desvelou o rompimento com a religiosidade rastafári em detrimento da fé cristã, no qual o conhecimento é obtido através da leitura da Palavra sem submissão a igrejas ou pastores.

Viu-se, portanto, que compreender a linguagem com os olhos da AD significa que sempre existirá interpretação. O sujeito interpreta o dizer que produz bem como os outros dizeres com que entra em contato, produzindo sentidos. Sendo assim, a relação com a linguagem se torna essencial, porque, ao significar, o sujeito também se significa. É nesse movimento de mão dupla que os indivíduos se constituem em sujeitos após serem interpelados pelas ideologias.

É importante ressaltar que Edson Gomes não é rastafariano. Embora suas composições tenham o reggae como tônica com o forte “*soul rebel*” de afirmação de negritude e crítica social, ele traz um novo elemento a sua produção musical. Reconhece-se que poética não é tão sofisticada como as de Gilberto Gil, Paulinho da Viola ou Luiz Melodia, exemplos de compositores negros de música popular brasileira. Embora as rimas das letras sejam pobres, a linguagem é direta e mais próxima ao público. Há alguns estrangeirismos, seguidos de sua tradução em português, demonstrando certa “ilustração” e, ao mesmo tempo, aproximação com a Jamaica e a cultura pop internacional, denotando, enfim, certo cosmopolitismo.

Longe de tentar esvaziar as questões discursivas emergentes das análises de suas composições, acredita-se que há muito a ser investigado na trama do tecido teórico que é o discurso nas letras do reggae baiano, o que poderá germinar novos estudos. Significa para aqueles que se sentem tocados pela AD, aventura-se por um caminho, nunca plano nem acabado, mas, ao contrário, tortuoso e deslizante. Por certo, a trajetória artística de Edson Gomes representa e/ou representou o rompimento de barreiras sociais. Sem gravadora e longe dos holofotes da mídia nacional, conquistou um público cativo e seus *hits* atravessaram a barreira do tempo. Por esta razão, tomam-se de empréstimo as palavras de Mota (2012) para esse estudo, este é um caminho profícuo para análises futuras. Com as bênçãos de *Jah* (Deus)!

REFERÊNCIAS

AGERKOP, Yukio. **Fronteiras e movimento cultural entre o Caribe e Salvador: o samba-reggae, o merengue e o reggae**. Revista Brasileira do Caribe, Universidade de Brasília, vol. IX, nº 18, p. 389-400, 2009.

ALBURQUERQUE, Carlos. **O eterno verão do reggae**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ALVES, Wagner Coutinho. **Fogo na Babilônia: ganja, reggae e rastas na Jamaica e em Salvador**. 114 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – PPGA, Universidade Federal da Bahia, 2014.

ARAÚJO, Felipe Neis. **“Trodding out of Babylon”: linguagem, pessoa e formas de tradução**. 123 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

_____. **“Every man do his ting a little way different”: poética, política e dissenso entre rastas em Kingston, Jamaica**. 273 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

AULETE, Caldas. **Minidicionário de língua portuguesa**/Caldas Aulete. [atualização do Banco de Palavras, Conselho dos Dicionários Caldas Aulete, editor responsável Paulo Geiger]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BARRETO, Mariana Leosney da Silveira. Depois das grades: um reflexo da cultura prisional em indivíduos libertos. **Revista Psicologia, Ciência e Profissão**, n.4, 2006, p. 582-593.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. As ciências do léxico. In: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires e ISQUERDO, Aparecida Negri (orgs). **As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia e terminologia**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2001, p. 13-22.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. Campinas: UNICAMP, 2004.

BRASIL, Marcus Ramúsyo de Almeida. **O reggae no Maranhão: música, mídia, poder**. 216f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, 2011.

BRITTO GARCÍA, Luis. Cultura e contracultura. In: ____ **El império contracultural: del Rock a la post modernidad**. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura, 1990.

CAETANO, Paulo Henrique. As origens do movimento rastafári: o significado da música reggae e da obra de Bob Marley na construção de novas subjetividades na diáspora africana. **Maestria – Revista da faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Sete Lagoas**, v.1, n.3, jan/jul.2005, p. 11-34.

CARDOSO, Marcos Antonio. **A magia do reggae**. São Paulo: Martin Claret, 1996.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. **Fazendo a “coisa certa”: reggae, rastas e pentecostais em Salvador**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, n. 23, ano 8, outubro de 1993, p. 120-155.

_____. **Corações rastafári: lazer, política e religião em Salvador**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFRJ, Rio de Janeiro, 1991.

Dreadlocks. Disponível em:< <https://www.nation.co.ke/lifestyle/zukqa/498272-558824-b07vqmz/index.html>>. Acesso em: 14 dez. 2018.

Dreadlocks e penteados. Disponível em:< <http://www.perfectdreadlocks.com/accessories-for-dreadlocks/>>. Acesso em: 14 dez. 2018.

FALCÓN, Maria Bárbara Vieira. **O reggae de Cachoeira: produção musical em um porto Atlântico**. 218 f. Dissertação (Mestrado em Estudos étnicos e africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – CEAO, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

FRANÇA, Thyago Madeira. **Um olhar sobre o conceito de memória discursiva de Michel Pêcheux**. Disponível em:< http://www.interletras.com.br/ed_anteriores/n22/artigos/17.pdf> . Acesso em: 16 de jun. 17.

Fotografia de Jacob Miller. Disponível em:<<https://www.letas.mus.br/jacob-miller/discografia/the-very-best-jacob-miller-1998/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

Fotografia de Burning Spear. Disponível em:< <https://www.reggaeville.com/artist-details/burning-spear/detail> >. Acesso em: 12 dez. 2018.

Fotografia de Bob Marley. Disponível em:<https://istoe.com.br/328017_ESCRITOS+INEDITOS+DE+BOB+MARLEY/>. Acesso em: 12 dez. 2018.

Fotografia de Peter Tosh. Disponível em:< <https://cifrasweb.com.br/peter-tosh/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

Fotografia da banda Jah I Ras. Disponível:<<http://programanapista.blogspot.com/2011/12/banda-jah-i-ras-prepara-novidades-para.html>. >. Acesso em: 12 dez. 2018.

GEERTZ, Clifford. O impacto do conceito de cultura sobre o conceito de homem. In: ___ **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2002.

GOFFMAN, Erwing. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GOFFMAN, Ken & JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital**. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOMES, Edson. **Sistema do Vampiro**. Interprete: Edson Gomes. In: Reggae Resistência. Salvador: EMI-ODEON, 1988, 1 disco sonoro, lado A, faixa 1.

_____. **Inquilino das prisões**. Interprete: Edson Gomes. In: Acorde, Levante, Lute. Salvador: Atração, 2001, 1 CD, faixa 7.

_____. **Fonte da vida**. Interprete: Edson Gomes

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso – diálogos e duelos**. São Carlos: Claraluz, 2004.

GRIGOLETTO, Evandra. Do lugar social ao lugar discursivo: o imbricamento de diferentes posições-sujeito. In: LEANDRO FERREIRA, M. C.; INDURSKY, F. **Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. São Carlos: Claraluz, 2007.

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

HEINE, Palmira. Entre a magreza e o sobrepeso: discurso, corpo, sentido sobre mulher em anúncios publicitários. In: HEINE, Licia Maria Bahia et al (orgs). **Sujeito e discurso: diferentes perspectivas teóricas**. Salvador: EDUFBA, 2015.

HENRY, Paul. Os fundamentos teóricos da “análise automática do discurso” de Michel Pêcheux (1969). In: GADET, Françoise e HAK, Tony (orgs). **Por uma análise automática do discurso: introdução a obra de Michel Pêcheux**. 2ª ed. São Paulo: UNICAMP, 1997, p. 13 – 38.

HOUAISS, Antônio. **Minidicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. [organizado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco da Língua Portuguesa]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

INDURSKY, Freda. **Memória, interdiscurso: limites e contrastes**.

_____. A fragmentação do sujeito em análise do discurso. In: Indursky, F. e CAMPOS, M. (orgs). **Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. São Carlos: Claraluz, 2007, p. 163-172.

LACERDA, Ayêska Oassé Luis Paulo Freitas de. **O cacique do Candeal: estudo da trajetória de Carlinhos Brown e de suas relações com o mercado da música**. 368 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MADUREIRA, André Luís Gaspari. O sujeito em uma teoria não-subjetiva da subjetividade. In: **Revista do Colegiado de Pós-Graduação em Letras – UEFS – Revista Virtual**, ano 1, n.º 01, 2009. Disponível em: < www1.uefs.br/colplet/revista/ed01_102009/artigos/artigo_01.pdf >. Acesso em: 28 de mar. 2018.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje**. Campinas: Pontes Editores, 2003.

MATOS, Edna. **Cão de Raça: o reggae resistência de Edson Gomes**. 76 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013

MERVIC, Iztok. **Metafora e identidade no reggae em João Pessoa, Cabedelo e Campina Grande**. 164 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de comunicação, turismo e artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

MOTA, Fabrício. **Identidades negras da música reggae da Bahia: produção fonográfica e contracultura sonora (80/90)**. EBECULT, 2009.

_____. **Guerreir@s do terceiro mundo: identidades negras na música reggae**. Salvador: Pinaúna, 2012.

MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. **Revista Brasileira do Caribe**. Universidade de Brasília, vol. IX, nº 18, p. 361-387, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 12ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.

_____. O sujeito discursivo contemporâneo: um exemplo. **Anais do II – Seminário de Estudos em Análise do Discurso – 2005**. Disponível em: <http://anaisdosead.com.br/sead2_conferencias.html>. Acesso: 25 de mar. 2018

_____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: UNICAMP, 2007.

PAIM, Márcio. Pan-africanismo: tendências políticas, Nkrumah e a crítica do livro Na casa do meu Pai. **Sankofa-Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**. Ano VII, n.º XIII, jul., 2014, p. 88-112.

PÊCHEUX, Michel e FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do serviço: atualização e perspectivas. In: GADET, Françoise e HAK, Tony (orgs). **Por uma análise automática do discurso: introdução a obra de Michel Pêcheux**. 2ª ed. São Paulo: UNICAMP, 1997, p. 163 -252.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: Achard, P. *et al.* **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 1999.

_____. **Semântica e discurso: uma crítica a afirmação do óbvio**. Campinas: UNICAMP, 2014.

_____. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise e HAK, Tony (orgs). **Por uma análise automática do discurso: introdução a obra de Michel Pêcheux**. 2ª ed. São Paulo: UNICAMP, 1997, p. 61 – 162

PEREIRA, Carlos Alberto Messenger. **O que é contracultura**. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PINHO, Osmundo de Araújo. “The songs freedom”: notas etnográficas sobre a cultura negra global e praticas contraculturais locais. In: SANSONE, Livio e SANTOS, Teles (orgs). **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana**. Salvador: Dynamis Editorial/Programa a Cor da Bahia/Projeto Samba, 1998. p. 181-200.

RABELO, Danilo. **Rastafari: identidade e hibridismo cultural na Jamaica, 1930 – 1981**. 565 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

_____. Bob Marley: memórias, narrativas e paradoxos de um mito polissêmico. **Revista Brasileira do Caribe**. São Luís, n. 35, v. 18, jul./dez. 2017, p. 135 – 163.

ROSA, Maristene de Sousa. **Repensando a história: visual dreadlocks**. Anais do V Simpósio Internacional do Centro de Estudos do Caribe no Brasil. Salvador, 2008.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Petrópolis: Vozes, 1972.

SANTANA NETO, João Antônio de. No silêncio da história, a ficção: a morte de Van Dorth. **Tabuleiro de Letras – Revista do programa de Pós Graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia (PPGEL - UNEB)**, Salvador, v. 9, n. 1, 2015, p. 3-17.

SANTOS, David José Silva. **Uma Babilônia chamada Alagoas: cultura rastafari nas terras do sol e de zumbi**. 124 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues. **Das terras da primavera as ilhas do amor: reggae, lazer e identidade cultural**. São Luis: EDUFMA, 1995.

SOARES FILHO, Sidney. Brasil, a continuidade da política do pão e circo ou é só impressão? **Revista de Estudos Jurídicos UNESP**, Franca, v. 14, n. 19, p. 335 – 328, 2010.

SOUZA, Florentina Silva. O Ilê Aiyê e o discurso de construção identitária na Bahia. In: _____. **Identities e representações na cultura brasileira**. João Pessoa: Idéia, 2001, p. 199 –210.

UZEDA, André. **Na resistência**. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1674080-na-resistencia>>. Acesso em: 05 de jan. 2018.

VEIGA, Ericivaldo. **Bob Marley: o mito como metáfora**. In: *Jornal do Movimento Negro Unificado*, n.º 19, maio/junho/julho, 1991a, p. 4-5.

_____. **A Jamaica é aqui – anotações sobre a presença de Marley em Salvador.** In: A TARDE Cultural. Salvador-BA, 1991b, p. 06-07

VIDIGAL, Leonardo Álvares. **“A Jamaica é aqui”:** arranjos audiovisuais de territórios musicados. 215 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ZANIRATO, Silvia Helena. **A restauração do pelourinho no centro histórico de Salvador, Bahia, Brasil. Potencialidades, limites e dilemas da conservação de áreas degradadas. História, cultura e cidade.** Disponível em: < <https://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/view/215> >. Acesso em: 05 de mai.2018

ANEXOS

Anexo A - Discografia de Edson Gomes

LP Reggae Resistência – 1988

Lado A

- 1 – Sistema do Vampiro (Edson Gomes)
- 2 – Malandrinha (Edson Gomes)
- 3 – Rastafary (Edson Gomes)
- 4 – Viu (Edson Gomes)
- 5 – Cão de Raça (Edson Gomes)

Lado B

- 6 – Na Sombra da Noite (Edson Gomes)
- 7 – Samarina (Edson Gomes)
- 8 – Hereditário (Edson Gomes)
- 9 – História do Brasil (Edson Gomes)
- 10 – Leve Sensação (I Shot The Sherif)
(Bob Marley – versão: Edson Gomes)



LP Recôncavo – 1990

Lado A

- 1 – Adultério (Edson Gomes)
- 2 – Lili (Edson Gomes)
- 3 – Louvar a Jah (Edson Gomes)
- 4 – Recôncavo (Edson Gomes)
- 5 – Fala Só de Amor (Edson Gomes/Nengo Vieira)

Lado B

- 6 – Estrangeiro (Edson Gomes)
- 7 – Guerreiro do 3º Mundo (Edson Gomes)
- 8 – Filho da Terra (Edson Gomes)

- 9 – Guerra (Edson Gomes)
- 10 – Capturados (Edson Gomes)



LP Campo de Batalha – 1992

Lado A

- 1 – Criminalidade (Edson Gomes)
- 2 – Árvore (Edson Gomes)
- 3 – Campo de Batalha (Edson Gomes)
- 4 – Somos Nós (Edson Gomes)
- 5 – Ovelha (Edson Gomes)

Lado B

- 1 – Dance Reggae (Edson Gomes)
- 2 – Traumas (Edson Gomes)
- 3 – Perigo (Edson Gomes)
- 4 – Reviravolta (Edson Gomes)
- 5 – Revelação (Edson Gomes)



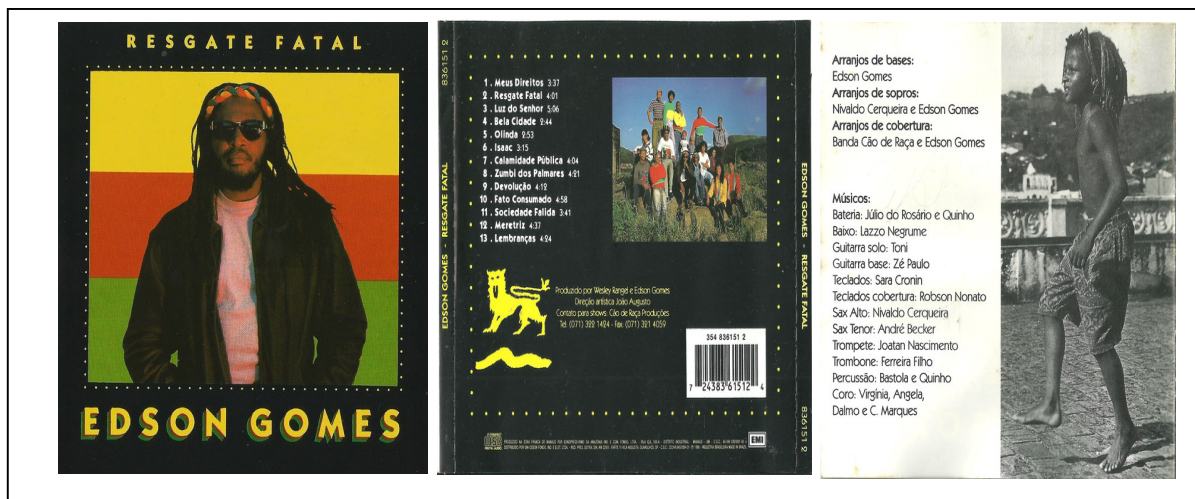
LP Resgate Fatal – 1995

Lado A

- 1 – Meus Direitos (Edson Gomes)
- 2 – Resgate Fatal (Edson Gomes)
- 3 – Luz do Senhor (Edson Gomes)
- 4 – Bela Cidade (Edson Gomes)
- 5 – Olinda (Edson Gomes, Cunha, Toni, Nivaldo, Zé Paulo, Evando Gomes)
- 6 – Isaac (Edson Gomes)
- 7 – Calamidade Pública (Edson Gomes)

Lado B

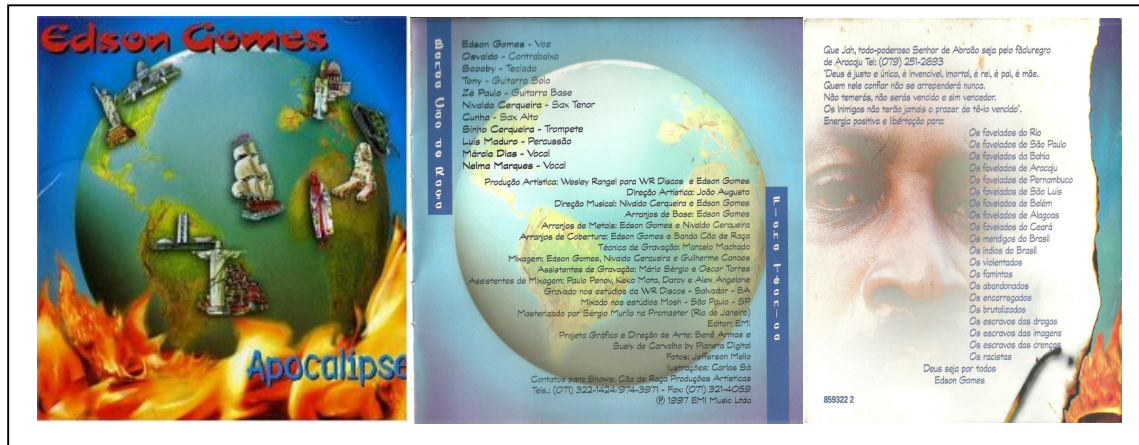
- 1 – Zumbi dos Palmares (Edson Gomes)
- 2 – Devolução (Edson Gomes)
- 3 – Fato Consumado (Edson Gomes)
- 4 – Sociedade Falida (Edson Gomes)
- 5 – Meretriz (Edson Gomes)
- 6 – Lembranças (Edson Gomes)



CD Apocalipse – 1997

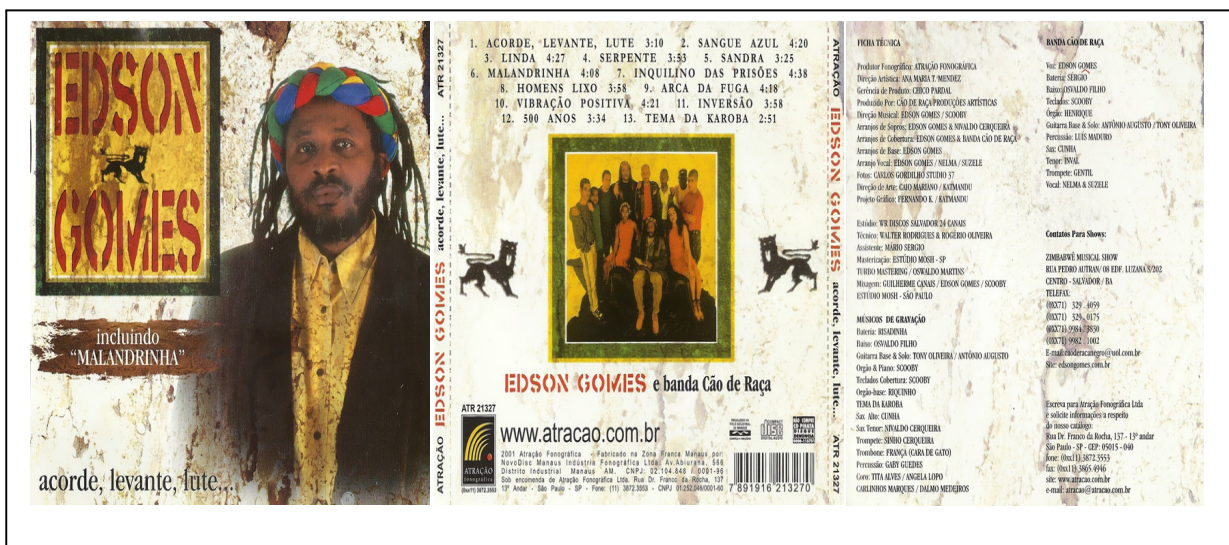
- 1 – Perdido de Amor (Edson Gomes)
- 2 – O País é o Culpado (Edson Gomes)
- 3 – Camelô (Edson Gomes)
- 4 – Amor Sem Compromisso (Edson Gomes)
- 5 – Babylon Vampire (Edson Gomes)
- 6 – Apocalipse (Edson Gomes)
- 7 – Me Abrace (Edson Gomes)
- 8 – Fogo na Babilônia (Edson Gomes)
- 9 – Alma (Edson Gomes)
- 10 – Etiópia (Edson Gomes)
- 11 – Tarde (Edson Gomes)
- 12 – Querida (Edson Gomes)

13 – Ira (Edson Gomes)



CD Acorde, Levante, Lute – 2001

- 1 – Acorde, Levante, Lute (Edson Gomes)
- 2 – Sangue Azul (Edson Gomes)
- 3 – Linda (Edson Gomes)
- 4 – Serpente (Edson Gomes)
- 5 – Sandra (Edson Gomes)
- 6 – Malandrinha (Edson Gomes)
- 7 – Inquilino das Prisões (Edson Gomes)
- 8 – Homens Lixo (Edson Gomes)
- 9 – Arca da Fuga (Edson Gomes)
- 10 – Vibração Positiva (Edson Gomes)
- 11 – Inversão (Edson Gomes)
- 12 – 500 Anos (Edson Gomes)
- 13 – Tema da Karoba (Instrumental) (Nivaldo Cerqueira/Tony)



Anexo B - Entrevista Edson Gomes a Ritmo e Melodia

Segue abaixo entrevista exclusiva com **Edson Gomes** para a www.ritmomelodia.mus.br, entrevistado por **Antonio Carlos da Fonseca Barbosa** em 02\05\2006:

01) Ritmo Melodia: Você nasceu em que cidade? E como foi o seu primeiro contato com a música?

Edson Gomes: Eu nasci no dia 03 de Julho de 1955 na cidade de **Cachoeira – BA**. Fiz minha primeira apresentação como músico participando em 1972 de um **Festival de Música Estudantil** no **Colégio Estadual de Cachoeira** e fui primeiro lugar. A partir desse **Festival** não parei mais as minhas atividades musicais. Nesse **Festival** eu não tinha ainda uma definição musical, era letrista e intérprete. Depois aprendendo harmonia comecei a fazer minhas composições criando letras, melodias e harmonias (Acordes). Depois de participar de outros **Festivais de Música Estudantil** local. Em 1977 participei do **Festival de Inverno de Cachoeira** que já tinha um prestígio e profissionalismo maior que os **Festivais Estudantis** e teve a participação de artistas de outras cidades baiana que já tinham prestígio. E fui primeiro lugar também nesse **Festival**. Depois desse **Festival** fiz algumas tentativas profissionais que não tiveram sucesso no **Rio de Janeiro** e em **São Paulo**. Retornei para **Cachoeira** em 1985 participei de um **Festival de Música** na cidade de **Feira de Santana – BA**, que era a segunda maior cidade do interior do nordeste. Fui premiado com o segundo lugar e melhor intérprete. Em 1987 participei em **Salvador- BA** do **Festival de Música – Troféu Caymmi** e fui premiado como melhor intérprete. Em 1985 tive a primeira experiência gravando em estúdio e 1987 com o **Troféu Caymmi** tive a segunda e em 1988 gravo meu primeiro disco com o título de **Reggae Resistência**. Esse é um breve resumo da minha iniciação musical e profissional.

02) RM: Quais foram as suas primeiras influências musicais nesse período de indefinição de qual estilo musical escolher para lançar um disco?

Edson Gomes: A minha primeira grande influência musical foi **Tim Maia**, por conta da maneira de cantar eu era conhecido na minha cidade como **Tim Maia de Cachoeira**. Eu gostava de imitar **Tim Maia** e foi uma escola muito proveitosa no tocante do canto. Em 1983 enveredo pelo caminho do reggae e os ícones jamaicanos desse gênero passam a ser minhas influências, tais como **Bob Marley, Peter Tosh, Jimmy Cliff**.

03) RM: Quais os motivos que fez você escolher o reggae como música de trabalho?

Edson Gomes: No período de indefinição de um estilo a seguir, eu já tinha a vocação para compor e cantar música de protesto. Minhas letras já traziam críticas sociais e políticas. Em 1988 quando gravei o primeiro disco, que saiu em LP, CD e fita cassete. As minhas canções composta outros estilos passaram para o estilo reggae, a exemplo de **Malandrinha, Na Sombra da Noite, Samarina, Hereditário**, que eram no estilo soul, passaram para o reggae. Nesse primeiro disco a única música concebida em reggae foi **Rastafay**, o próprio título da canção denuncia o estilo. Em 1983 eu percebi que o reggae era o veículo certo para levar minhas idéias e convicções. Como um elemento negro, eu tinha a opção do **Samba**, mas não achava esse gênero com tradição de luta pelos direitos dos oprimidos. Então busquei um gênero musical que casa-se com meu propósito de protestar contra todas as discriminações.

04) RM: Fale da sua discografia. E quais as músicas de sucesso de cada disco.

Edson Gomes: Por conta dos **Festivais de Música** que participei, tive os primeiros registros fonográficos em coletâneas. Em 1988 tive o meu primeiro disco lançado com o título de **Reggae Resistência**. Nesse disco as músicas que são sucessos até hoje e me projetou como o primeiro regueiros brasileiro: **Malandrinha, Samarina, Hereditário, Na Sombra da Noite, Rastafary, Sistema do Vampiro, Historia do Brasil, Cão de Raça**. Em 1990 lancei o disco **Recôncavo**. Que fizeram sucessos: **Fala Só de Amor, Lili, Guerreiro do Terceiro**

Mundo e Adulterio. Em 1992 lancei o **Campo de Batalha**. Que fizeram sucessos: **Campo de Batalha, Criminalidade, Dance Reggae**. Em 1995 lancei **Regaste Fatal**. Que fizeram sucesso: **Resgate Fatal, Calamidade Pública, Isaac, Ovelha Negra, Meretriz**. Em 1997 lancei **Apocalipse**. Que fizeram sucesso: **O País é o culpado, Camelô, Amor sem compromisso, Apocalipse, Fogo na Babilônia, Etiópia**. Passei alguns anos sem gravar. Em 2000 lancei **Acorde, Levante e Lute**. Que fizeram sucesso: **Acorde, Levante e Lute, Sangue Azul, Linda, Inquilino das prisões, Arca da Fuga** e regravei **Malandrinha** com novos arranjos. Em 2006 lancei CD e DVD gravado ao Vivo com meus grandes sucessos e músicas inéditas. Inclusive uma música que ganhei em 1987 um Festival, que se chama **Ana Maria**.

05) RM: Quais foram as músicas que atingiram grande sucesso na mídia.

Edson Gomes: Na mídia em **Salvador**, a capital baiana, quem fez muito sucesso foi **Samarina**. O sucesso no restante do Brasil foi **Malandrinha**.

06) RM: Fale mais da opção por abordar temas sociais e políticos em suas letras.

Edson Gomes: Uma pessoa que tenha um mínimo de consciência, sendo descendente dos escravos. Nasci no Brasil mais me considero africano. Meus antepassados que viveram um sistema cruel de escravidão e sofro ao longo dos anos essas conseqüências históricas. Então eu senti que tinha que fazer algo contra as injustiças sofridas. Como enveredei pelo caminho da música, comecei a escrever pensando na discriminação que sofreram meus antepassados e que sofri, sofro e sofrem meus contemporâneos. Comecei a escrever sobre o social, a política e o que estar ao alcance da minha vista e que me desagrada. Em primeiro plano foi a luta exclusiva em favor da cor da pele, hoje não é mais porque a consciência não se limita a cor. E comecei a defender através de minhas letras as causas do povo oprimido em qualquer parte da terra, independente da cor da pele.

07) RM: Como você vê a relação direta que as pessoas fazem do estilo musical do reggae com a maconha especificamente e as drogas em geral.

Edson Gomes: Penso que devido à situação que vivemos no sistema de muita pobreza, necessidade e muita opressão as drogas entram na vida de algumas pessoas como uma válvula de escape que oferecem um possível alívio, busca pela paz e relaxamento das tensões da realidade. Mas trazem no seu bojo muitas conseqüências negativas. Não acho positivo nada que nos torne cativo, já passamos por uma escravidão física e passamos por uma escravidão mental. E as drogas nos escravizam. Eu particularmente não gosto de nada que me cause dependência. Se eu canto uma música livre, eu tenho que ser livre. Não posso ser escravo e cantar a liberdade. Tenho que ser livre para cantar a liberdade. As drogas trazem um relaxamento, mas causa dependência. E as pessoas começam a fazer de tudo para tê-la. Eu canto e faço reggae divorciado da maconha e de qualquer droga, mesmo a que uso: que é bebida. O que eu tenho que passar para as pessoas através de minha música não é meu lazer, mas a conscientização.

08) RM: Fale do seu primeiro contato com o som dos ícones do reggae como: Bob Marley, Peter Those, Jimmy Cliff.

Edson Gomes: Primeiro ouvi o som de **Jimmy Cliff**, gostei muito, mas seu estilo não me influenciou. Em 1980 comecei a ouvir **Peter Those** e posteriormente um irmão meu, mais novo, que curti o reggae e morava em **Salvador – BA** me trouxe um disco de **Bob Marley**. Comecei a gostar do trabalho dele. Eu nunca falei isso em entrevista, mas no início de minha carreira musical, minhas canções: **Malandrinha, Samarina, Hereditário, Viu, Campo de Batalha, Árvore** faziam um sucesso enorme em **Cachoeira**. Mas não eram cantadas no estilo reggae, depois conheci o reggae houve um casamento perfeito do estilo jamaicano com minhas músicas. Eu procurava um gênero musical que pudesse viajar com minhas idéias. Ouvindo **Bob Marley** percebi que o reggae seria meu veículo ideal para levar minha mensagem. Em 1983 com o meu primeiro disco **Reggae Resistência** iniciou a minha carreira na cena reggae. E o músico **Nengo Vieira** me convidou nesse período para fazer um

show em **Salvador** já como um cantor e compositor de reggae. O trabalho dele não era reggae, mas ele viu em mim um protótipo do reggae na imagem, no som, nas letras. Passei a ficar na casa dele e ouvir **Bob Marley** o tempo todo. Passei minhas canções para o gênero reggae e a cada lançamento de um disco coloco canções que foram criadas em outros gêneros para o estilo reggae. Principalmente as canções com temas românticos.

09) RM: Em sua opinião você é o primeiro regueiro brasileiro.

Edson Gomes: Não tenho influência de reggae no Brasil. Porque se não fui o iniciador da cena reggae no país, passei a ser o cara que começou a persistir no gênero e outros vieram no rastro. E tiveram pessoas que participaram comigo no início para esse fortalecimento, como o **Nengo Vieira**, que era um bom músico. O baterista **Jair**, eles foram que me colocaram na cena reggae.

10) RM: Em sua opinião quais as bandas e cantores que mantém o conceito reggae.

Edson Gomes: Eu vejo algumas bandas reggae com potencial, mas mantém certa timidez. Não sei se pelo fato de ser uma trilha perigosa por sofremos retaliações por colocarmos as cartas na mesa e estarmos metendo o bico contra o sistema organizado e dizendo não ao poder estabelecido. Isso causa consequência que às vezes são drásticas. É preciso que você tenha um potencial e uma retaguarda para lhe sustentar em pé. Eu gosto muito da **Banda Dissidência de Santo Amaro – BA**. Essa banda chega com força na cena real do reggae, mas vejo a maioria das bandas cantando o reggae como modismo, querendo agradar, usando o reggae para paquerar, se entreter em quanto der, depois cai no estilo pop. As bandas que se propõem em fazer um reggae verdadeiro continuam no gueto sem aparecer. A galera que está em evidência está fazendo o jogo. Falam coisas sérias, mas timidamente. Não como eu coloquei a cara para bater. Eu sou o pato feio da cena reggae. Esse é meu caminho, meu legado, não tem como voltar a traz. A cena reggae que existe em **São Paulo**, principalmente, não é diferente da cena do **Forró, do Sertanejo, do Axé music**. Então muitas das bandas que necessitam aparecer estão atreladas a um produtor vampiro, esse cara é quem domina a cena e colocar em evidência quem está com ele. Ele faz produção com 14 a 20 bandas que não tem um nível profissional de uma banda boa. Esses músicos estão começando e com ansiedade de aparecer. Toda cena musical tem esses vampiros. Os músicos da cena reggae atual ainda são imaturos e desprovidos de experiências e consciência. Mas as coisas estão mudando aos poucos, eles estão vendo que são explorados por esses produtos que só se preocupam com o lado comercial do reggae. A **Tribo de Jah** está na estrada há muito tempo e tem consciência, ainda que por uma questão de sobrevivência participe dessa cena reggae comercial. Mas eles sabem o que está rolando nos bastidores e por uma questão de necessidade participam. Mas sou um guerreiro e estou passando por cima dessas coisas. E não vejo com bons olhos essas produtores que estão dominando de forma arbitrária a cena reggae em **São Paulo** e em outras cidades.

11) RM: Em sua opinião o que difere seu trabalho de outros regueiros no Brasil.

Edson Gomes: Minhas músicas têm um swing próprio, diferente das músicas de regueiros brasileiros, jamaicanos e de outros países. O que conduz o swing e a linha do contrabaixo. E a linha dos contrabaixos de minhas músicas é totalmente diferente dos outros regueiros. O meu reggae é diferente por isso. É diferente a minha maneira de pensar, de me conduzir e de casar a teoria com a prática. Sou totalmente prático. Na teoria tudo é fácil, mas a prática é difícil. Sou aluno e professor de mim mesmo. Aquilo que almejo experimento primeiro. É preciso ter alguém por traz disso (**Deus**).

12) RM: Fale a importância das linhas de contrabaixos e os arranjos dos metais na sua música.

Edson Gomes: É o contrabaixo é uma coisa interessante. Comecei no reggae com **Nengo Vieira** que era o baixista. Eu já compunha minhas músicas e harmonizava livremente, quando essas canções foram transformadas em reggae. Então começou a dificuldade por quer minhas

linhas melódicas não era retas. Tinha primeira, segunda e terceira parte. Para o contrabaixo ficava difícil de manter uma única linha. E junto com **Nego Vieira** criamos um estilo de linha de contrabaixo para minha música que a torna diferente de outras músicas de reggae. Em relação aos arranjos de metais, sou de uma região riquíssima no uso dos metais nos grupos de fanfarras e bandas filarmônicas que tocam seus dobrados nos coretos das praças nas cidades do interior nordestino. Eu cresci ouvindo essas bandas e me apaixonei. Diga-se de passagem, a maioria dos arranjos de metais das minhas músicas eu que solfejo os arranjos para os instrumentistas.

13) RM: Fale como é o processo de composição de suas músicas.

Edson Gomes: Eu comecei como letrista, criando as melodias para letras. Um colega harmonizava minhas melodias. Mas eu não gostava das idéias dele porque ele tinha influência das bandas da **Jovem Guarda** e **Roberto Carlos, Erasmo Carlos**. Eu necessitava urgente de harmonizar minhas letras corri para aprender violão e ao passo que aprendi dois acordes comecei harmonizar minhas músicas devido a minhas necessidades e em consequência disso não evoluir como instrumentista por essa pressa. Então meu processo de composição começa com a escolha do tema, depois procuro a harmonia, faço a divisão dos compassos, começo a melodia ou solfejar para ver se harmonia estar legal, depois começo a escrever a letra. O gênero reggae é música simples, como o Samba, Forró e gêneros populares, quem quiser sofisticar esses gêneros vai se complicar.

14) RM: Por sua música tratar de temas sociais e polêmicos você já teve problema com políticos e com a polícia que são os mantenedores da ordem social estabelecida?

Edson Gomes: Não escrevo só sobre o que acontece comigo. Mas existiram situações pessoas. No CD – **Apocalipse**; abordei na música **Fogo na Babilônia**, uma situação que ocorreu comigo. Em 1997 a polícia civil forjou um mandato de busca e apreensão. Invadiram minha casa em busca de droga e me mobilizaram e reviraram a casa em busca de drogas. Outra situação que aconteceu foi quando eu e meu irmão **Bráú** fomos a uma imobiliária alugar um apartamento. Então quando sairmos com o cara da imobiliária. No caminho fomos parados pela polícia armados de metralhadoras e mandaram descer do carro alegando estarem procurando um carro roubado que parecia com o que estávamos. Eu não acredito nos políticos. Mesmo tendo um deslize de minha parte em ser seduzido por alguém e convencido a se candidatar a vereador na minha cidade. Felizmente não fui eleito. Então como os políticos são detentores do poder, dominam os meios de comunicações (Jornal, Rádio e TV), quem não estar com eles, sofrem retaliações, então me preparo para suportar tudo isso. É o preço que tenho que pagar por gostar da minha liberdade.

15) RM: Comente sobre a cena reggae na Bahia e no Brasil em geral.

Edson Gomes: A cena reggae na **Bahia** e no **Brasil** em geral é a mesma vista em **São Paulo**. Os produtores que produzem essas cenas reggae trazem artistas que não tem nada haver com o reggae raiz, comprometido com a conscientização. Não só eu como outras bandas e pessoas que fazem um reggae comprometido estão fora, da tal cena reggae, que é puramente comercial. Mas tem muita gente disposta a desenvolver a verdadeira cartilha do reggae. O reggae é contra o sistema de opressão e a favor da vida livre com responsabilidade. A cena reggae que está em evidência no Brasil é moda dos surfistas, dos mauricinhos. Se dê certo legal, se não bola pra frente. Eu discuto essa questão com a **Tribo de Jah, Adão Negro** e **Nengo Vieira**. Falta uma unidade e um mentor que direcione qual a cena a seguir, se rastafari ou não. Não me coloco como a ponta de lança de uma cena reggae raiz porque quero está vivo para cantar. Então cada um está seguindo o próprio caminho, no salves quem puder. Todo movimento tem que ter um mentor espiritual, se não houver é babilônia.

16) RM: Você cultua o rastafarianismo como religião.

Edson Gomes: Eu não sou rastafári. Tenho a estética rastafári. Fujo da concepção rastafári por eu ser de natureza cristã, antes de conhecer o reggae, eu já era cristão. Minha formação

religiosa é **Jesus Cristo**, ele é meu mentor e me dirigi. Não cultuo o rastafári por conta de o mentor religioso ser um homem como eu, passivo de falhas. Não colocarei mais em minha música o termo rastafári, fiz isso no início da carreira, mas me conscientizei.

17) RM: Fale de sua formação escolar e trabalhos que fez antes de ser músico?

Edson Gomes: Eu tenho consciência sobre os dramas sociais. Mas não sou um homem letrado. Sofrivelmente terminei o primeiro grau (Hoje, Ensino fundamental). E fui à luta, trabalhar, por ser de uma família pobre, tive logo cedo ajudar no sustento da família. Trabalhei como servente de pedreiro na construção civil. Em 1983 voltei ao banco escolar para terminar o segundo grau (Hoje, Ensino Médio). Depois aceitei o convite de **Nengo Vieira** para fazer o show em **Salvador – BA** e parei de vez. Passei a viver a vida prática me tornei um cronista do cotidiano, falo nas minhas músicas do que vejo, sinto e percebo na vida cotidiana minhas e dos outros. Saí da construção civil, do serviço pesado. Meu último emprego foi como estivador carregando e descarregando caminhão no Porto de **Salvador – BA**.

18) RM: Existe semelhança da sua obra com a música jamaicana do passado e atual?

Edson Gomes: Eu não sou pesquisador do reggae jamaicano, apenas ouvi no início de carreira os ícones como **Bob Marley, Peter Those, Jimmy Cliff**, mas por não ter acesso material do reggae jamaicano na época, não me aprofundi no conhecimento do trabalho deles. Então, o meu trabalho não tem influência direta da obra deles. Não sabia nada do que a letras dele diziam. Conheci depois de muito tempo em shows em **Salvador** o **Jimmy Cliff, Gregori Isaac, Alfa Brondy**.

19) RM: Quem são os músicos que lhe acompanharam e acompanham hoje em show e estúdio?

Edson Gomes: A primeira banda que me acompanhou foi a **Estúdio 5**, do **Nengo Vieira**. Ele me dava força e me introduziu no reggae, depois que ele foi fazer o próprio trabalho autoral, a partir desse momento não tive mais uma banda com formação fixa. Só vejo os membros da banda dois dias antes do show, não temos uma convivência e uma relação íntima. Acontece de algum músico se identificar mais com o meu trabalho e se doar mais. Como exemplo, **Nivaldo Siqueira** (Sax tenor), **Nascimento** (Guitarra), **Cunha** (Sax alto). Na gravação em estúdio tem os músicos **Oswaldo** (Baixo), **Toni** (Guitarrista), **Scooby** (Tecladista), **Cunha, Nivaldo**. No CD – **Ao Vivo** gravado em **Salvador – BA** tocaram **Ricardo** (Bateria), **Oswaldo** (Baixo), **Henrique** (Órgão), **Toni** (Guitarra solo), **Cinho** (Trompete), **Nascimento** (Guitarra base), **Neuma e Mônica** (Vocais), **Cunha** (Sax alto), **Marola** (Trompete), **Ney** (Sax Tenor). Já gravou e tocou comigo o baixista **Lazaro**. Ele agora evangélico. O baterista **Jair** que hoje mora no **Rio de Janeiro**.

20) RM: Hoje além dos arranjos dos metais que instrumentos mais você ajuda na criação dos arranjos?

Edson Gomes: Eu criei junto com **Nengo Vieira** a concepção das linhas de contrabaixo para as minhas músicas. Então os baixistas que vão entrando eu vou orientando, deixo a liberdade de criação, depois eles mostram o que criaram e vou dizendo o que fica ou não fica.

21) RM: Quais são os projetos para 2006? E comente se valeu ter escolhido o gênero reggae como música de carreira e sua visão sobre a consciência negra.

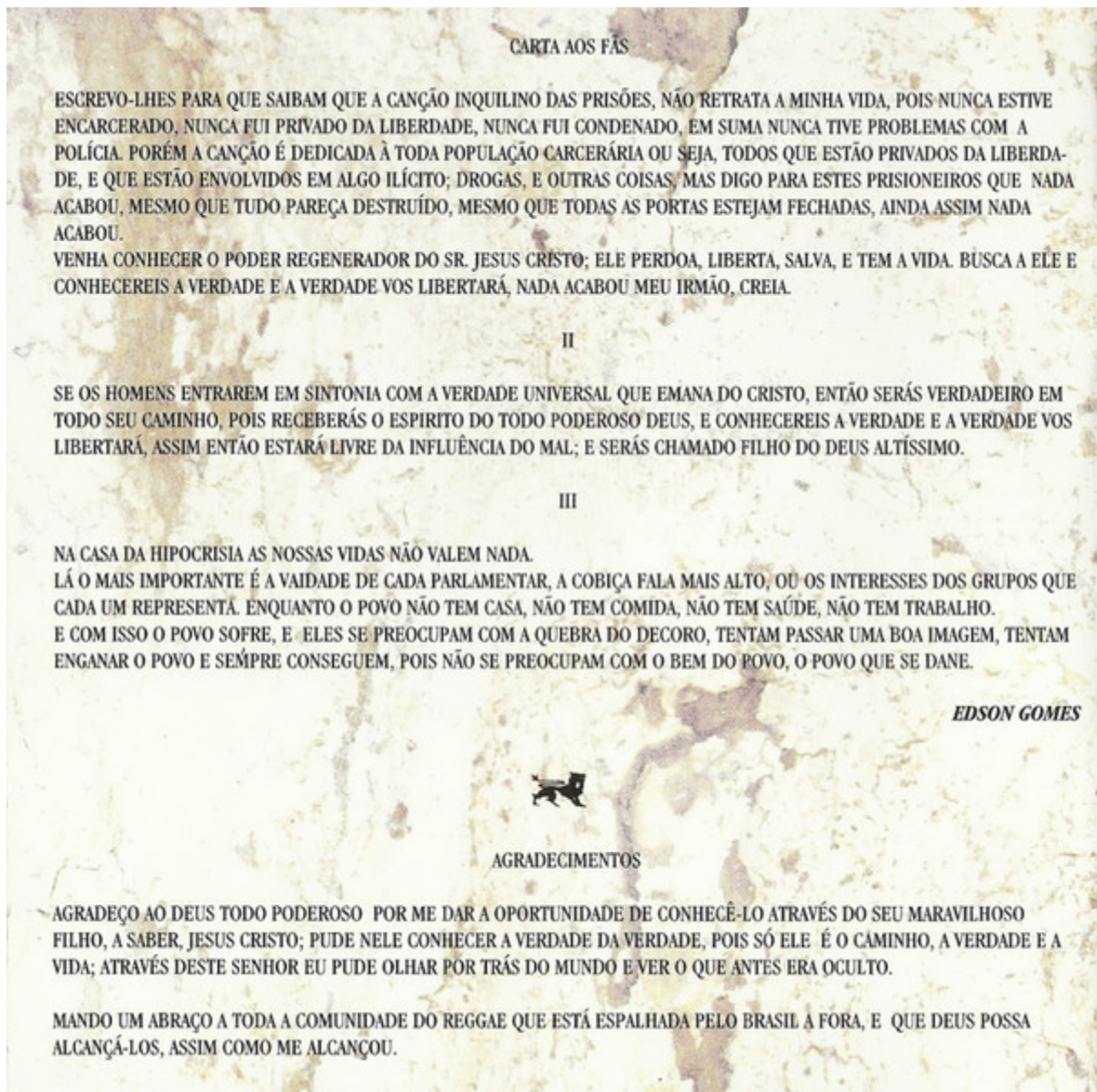
Edson Gomes: Em 2006 o projeto é divulgar o CD e DVD gravados ao vivo em **Salvador**. E só valeu apenas escolher o reggae. Não por ter me achado espiritualmente, porque já havia me achado, porque o importante para mim é o espiritual. No reggae me achei como um cidadão, que está tendo uma passagem positiva na vida. Que rejeitou e rejeita muitas oportunidades que leva o homem a degradação. A cena reggae que a recompensa é a grana. Que a grana é tudo. O reggae me proporcionou resistir a essas coisas. Com o meu talento para cantar e

compor poderia está muito bem nas questões materiais. Porque para cantar e compor besteiro não precisa de muito cérebro e como não tenho esse cérebro todo, eu seria uma maravilha compondo música banal. Eu seria um verdadeiro magnata (Como o **Fauzi Beydoun** me chama). Minha luta é muito difícil porque tenho que rejeita muitas coisas.

22) RM: Fale de sua postura em relação à causa e a cultura negra e as injustiças sofridas.

Edson Gomes: Não faço parte de nenhuma cena reggae puramente comercial, de nenhum movimento negro, de nenhuma religião negra, minha religião é Deus através de Jesus Cristos. Sou contra ao branco incoerente, explorador, injusto e da mesma forma sou contra ao negro que agir da mesma forma. Acredito que como homem todos nós somos iguais. Não sou melhor que ninguém, seja branco ou negro. Não defendo um governo negro porque se considero uma loucura o governo branco, com certeza o governo negro será uma loucura. Os homens são diferentes ou superiores pelos valores que agregaram, sejam intelectuais ou materiais. Mas tanto os que agregaram como os que não agregaram valores comentem erros, sejam brancos ou negros. Essa consciência você adquire em **Deus** não no rastafári. Sou um canceriano sensível e estou conectado com cérebro universal (**Deus**) percebo as minúcias e fico constrangido de está vivendo nesse lugar, na Terra. Eu saio de casa muito pouco, porque sou muito observador e minhas canções dizem isso. Vejo a discriminação a distância. As pessoas com seus olhares preconceituosos e passam ao largo segurando suas bolsas. Tudo isso me constrange. Em lojas as moças do caixa ficam nervosas quando vêem dois negrões na fila, elas chamam logo o segurança para se tranquilizar. Temos que provar a vida toda que não somos inimigos. Gosto muito dos lugares que vou por conta dos shows, mas só fico tranqüilo na minha cidade natal, porque as pessoas me conhecem, sabe que sou o cantor **Edson Gomes**. Até em **Salvador – BA** com maioria populacional negra existe preconceitos de branco e negro sobre os negros. Então a melhor coisa na vida é ser consciente, mesmo sofrendo por ter consciência dos nossos direitos e deveres.

Anexo C – Digitalização da Carta aos fãs (encarte do CD Acorde, Levante, Lute)



Anexo F - Revista eletrônica Fraude - Ano 14, n.º 15- Salvador/Ba - 2018



A Revista Fraude é uma publicação do Programa de Educação Tutorial da Faculdade de Comunicação (PetCom) da Universidade Federal da Bahia. O PET é um programa mantido pela Secretária de Ensino Superior do Ministério da Educação. As opiniões expressas neste veículo são de inteira responsabilidade de seus autores.

www.petcom.ufba.br

petfacomufba@gmail.com

[instagram.com/petcomufba](https://www.instagram.com/petcomufba)

[facebook.com/petcomunica](https://www.facebook.com/petcomunica)

End.: Rua Barão de Geremoabo, s/n, Ondina, Salvador, BA - Brasil.

<http://www.revistafraude.ufba.br/materia.php?revista=15&materia=17>

Texto **Bianca Carneiro** e **Elias Santana Malê**

Fotos **Dudu Assunção/LABFOTO**

Um dos maiores expoentes do reggae brasileiro, Edson Gomes ficou famoso com sucessos como Lili, Perdido de Amor, Árvore, Samarina, Barrados e Camelô. Nascido na cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano, a 120 km da capital, o cantor já gravou cinco discos e um DVD em seus 45 anos de carreira. Suas músicas se tornaram instrumentos da luta popular e ainda são tocadas em todo o Brasil. Em um sábado chuvoso, ao som de músicas de forró e bebendo uísque com limão no chamado “Bar do Lomba”, em sua terra natal, o artista de 62 anos conversou com a FRAUDE. Edson Gomes falou do aniversário de carreira, da paixão pelo futebol, da vida pessoal e revelou: “não tenho esperança nenhuma no reggae”.

Fraude: Você teve algum ídolo que te motivou a ser músico?

Edson Gomes: Tim Maia. Inclusive, eu era chamado aqui [em Cachoeira] de Tim Maia. Era apaixonado por ele, ouvia e não conseguia ficar parado. E quando comecei a cantar, era no mesmo estilo, usando as músicas dele.

Fraude: Como se deu a transição para o reggae?

Edson Gomes: Quem me lançou no reggae foi Nemo [ex-cantor de reggae], daqui de Cachoeira. Antes eu cantava samba-reggae. Em 1983, ele me convidou para participar de um show no Forte Santo Antônio, em Salvador. Foi meu primeiro evento cantando reggae. Quando voltei para Cachoeira, já tinha mudado o estilo. As pessoas até estranharam.

NÃO TENHO ESPERANÇA NENHUMA NO REGGAE

Fraude: Quais foram os maiores desafios ao longo de sua carreira?

Edson Gomes: No começo da carreira, as maiores dificuldades partiram de dentro da minha casa, com a família, pois não havia referência no Recôncavo de qualquer artista bem-sucedido. Outro desafio foi que, a partir de um namoro, engravidei a moça e precisei largar a música para poder trabalhar. A pobreza foi um problema terrível, que só aliviou um pouco quando eu gravei o Reggae Resistência [disco de 1988] e comecei a fazer shows. A dificuldade continua, porque eu sou cantor de reggae, de coisas do nosso dia a dia. Vamos sobrevivendo aos trancos e barrancos.

Fraude: Quais foram os momentos mais marcantes destes 45 anos de carreira?

Edson Gomes: Houve muitos momentos bons, tantos que nem me lembro. O mais recente foi cantar no aniversário da minha cidade depois de onze anos sem cantar aqui. Foi um show muito prazeroso e emocionante. Fiquei até nervoso por cantar na minha terra, a multidão cantando as minhas músicas. Dizem que “santo de casa não faz milagre”, mas nesse dia eu fiz (risos).

EU, COMO NÃO ALEGRO NINGUÉM, BATO NO SISTEMA, NÃO SOU BEM VISTO

Fraude: O que te motivou a denunciar as mazelas sociais em suas músicas?

Edson Gomes: Essa conscientização não veio de imediato, ela foi sendo formada a partir de uma situação que eu vi: havia em uma praça [de Cachoeira] uma pessoa em situação de rua, que teve seus pertences roubados. Quando eu estava indo para casa, observei o cidadão se lamentando. Essa foi a minha primeira letra, que tinha até um certo cunho religioso. A partir disso, me tornei um cara habilidoso em escrever o sofrimento das pessoas, do qual também sou personagem. Isso ficou muito fortalecido em mim, ao passo que trouxe muita dificuldade. Ainda traz, porque nem todos estão interessados em falar dessas coisas. Eu fui um dos primeiros a falar disso, mas ninguém tem coragem de me acompanhar. Gostaria que o pessoal do reggae enfrentasse essa situação de cara e falasse também. O reggae fica enfraquecido. Eu sou o cara da resistência que aborda essas questões.

Fraude: Na música Barrados, você fala do preconceito vivido pela população negra. Atualmente, como você vê o racismo em nosso país?

Edson Gomes: O racismo no Brasil é camuflado. Quem é observador, como eu, percebe o racismo no olhar, no gesto, no desviar de direção. Agora existem leis que combatem esses tipos de ações, mas o problema continua.

Fraude: Como é a receptividade dos artistas negros no reggae?
Edson Gomes: Quando o artista negro se propõe a alegrar os brancos, aos opressores, eles são bem aceitos e têm remuneração alta. Mas eles também são discriminados. Eu, como não alegro ninguém, bato no sistema, não tenho muita fama. Não sou mostrado na TV ou bem remunerado, mas continuarei a minha trajetória mesmo assim.

OS CARAS QUE FAZEM REGGAE DE VERDADE ESTÃO LÁ OPRIMIDOS NO GUETO

Fraude: Em uma entrevista à Revista Muito, em 2015, você disse “ter gastado parte de sua vida em uma rivalidade idiota com Sine Calmon [cantor e guitarrista de reggae baiano], por causa de espaço e público”. Hoje, se houvesse uma parceria entre vocês dois, a cena do reggae seria mais forte?

Edson Gomes: Nunca existiu disputa entre mim e Sine, isso é coisa da mídia. Nós somos unidos aqui em Cachoeira, andamos e bebemos juntos. É claro que se Sine e outros artistas seguissem a mesma proposta, o movimento do reggae seria fortalecido e tocaria nas emissoras. O reggae não é expressivo, não toca direto nas rádios - se você quiser ouvir uma música de reggae, tem de recorrer a um programa específico. Eu acho que essa rivalidade é entre os fãs que têm preferência por um artista. Então não há disputa, não há essa intenção.

Fraude: Qual a perspectiva que você tem para o reggae nacional?

Edson Gomes: Eu não tenho esperança nenhuma nele. Os caras que fazem o reggae de verdade, sem melosidade, estão oprimidos no gueto. Quem consegue sair se desvirtua, não tem interesse em assumir a tribuna. O reggae tem que mostrar qual o seu propósito na luta contra o sistema. Já pensou se todo mundo cantasse a verdade?

Fraude: Você tem dois filhos que se tornaram cantores, Jeremias e Isaque. Como você se sente vendo os dois seguindo pelo mesmo caminho?

Edson Gomes: Acho bacana eles seguirem a minha trajetória de ser cantor de reggae. A parte que não acho bacana é que eles estão desviando da proposta do estilo, menosprezando o meu legado. Acho um equívoco da parte dos dois, de pegar um público como o meu, conquistado com suor, e desprezar, ao tentar fazer um outro tipo de música.

**NÃO SOU MOSTRADO NA TV OU BEM REMUNERADO,
MAS CONTINUAREI A MINHA TRAJETÓRIA MESMO ASSIM**

Fraude: Você participou da festa de aniversário e do lançamento dos uniformes do Vitória este ano. Como foi essa experiência para você, que é torcedor?

Edson Gomes: Sempre fui ao [Estádio] Barradão, mas nunca tinha recebido qualquer tipo de homenagem. A diretoria me deu esse presente e eu devolvi. Compus um hino para o Vitória e cantei na festa. Sou apaixonado por futebol, já joguei muito “baba” e ainda jogo de vez em quando. Às vezes, eu me arrependo por não ter seguido como jogador. A emoção do campo é muito maior (risos). Eu fico muito feliz treinando os meninos do Cães de Raça [clube de futebol fundado pelo cantor].

Fraude: Olhando para a sua trajetória e para o cenário do reggae nacional, você se considera um dos principais nomes deste estilo?

Edson Gomes: Eu me enxergo como um fortalecedor do movimento no Brasil. Sei da minha importância, mas não me sinto assim no dia a dia, a ponto de mudar minha maneira de ser ou de tratar as pessoas. Eu ando com meus pés no chão.