

“REGGAE OF FREEDOM”: a representação discursiva da noção de liberdade nas composições de Edson Gomes¹

“REGGAE OF FREEDOM”: the discursive representation of the notion of freedom in Edson Gomes' compositions

Geórgia de Castro Machado Ferreira²

RESUMO

Nesse artigo propõe-se observar a representação discursiva da noção de liberdade na poética musical de Edson Gomes, artista baiano de maior expressividade no gênero reggae. Pensar nessa musicalidade, nos remete à influência do rastafarismo. Partindo-se da Análise de Discurso aos moldes de Michel Pêcheux foram mobilizadas as seguintes categorias analíticas: condições de produção e as modalidades de subjetivação da forma-sujeito. O corpus selecionado foram as letras das composições Inquilino das prisões e Linda, ambas divulgadas no álbum *Acorde, levante e lute*, lançado em 2001. De certo modo, a música Linda retrata a fragilidade da democracia brasileira, prevista no texto constitucional mas não exercida em sua plenitude. O conhecimento como sinônimo de conscientização, é o caminho para a conquista da liberdade, o que aproxima o sujeito discursivo à formação discursiva dessa contracultura. Por outro lado, a música Inquilino das Prisões, remete a dois efeitos de sentido: primeiro revela o sentimento de estrangeirismo na própria terra, similar aos rastafarianos, que sonhavam com o retorno a África e a redenção na “casa do Pai” sob o poder de Selassie, evidenciando uma ligação com a Mãe África e em certa medida, uma identificação com a contracultura rasta-reggae. Já o segundo efeito de sentido, remete à parábola bíblica do filho pródigo, que retorna a casa do pai após gastar sua herança; levando a uma desidentificação com o sionismo negro rastafári para

1 Este artigo é um recorte da dissertação de mestrado intitulada – Contracultura rasta-reggae: música e linguagem na subjetivação da forma-sujeito, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade do Estado da Bahia (PP-GEL/UEFS) sob a orientação do Prof. Dr. André Gaspari.

2 Doutoranda em Estudos Linguísticos pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Mestre em Estudos de Linguagem pela Universidade do Estado da Bahia. Especialista em Política e Estratégia pela Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra. Pedagoga e Administradora de Empresas. E-mail: georgia.castro@yahoo.com.br / georgiacferreira4@gmail.com. Tel. 71 988804802

identificar-se com a formação discursiva pentecostal, ou seja, conversão a uma nova religiosidade. A ideia de liberdade, nesse caso, descarta a premissa rastafari de retorno à África em favor da livre interpretação da Palavra, sem submissão à autoridade do pastor.

Palavras-chave: Discurso, Reggae, Música, Liberdade, Forma-Sujeito.

ABSTRACT

In this article, he proposes to observe the discursive representation of the notion of freedom in the musical poetics of Edson Gomes, the most expressive Bahian artist in the reggae genre. An analysis of his musical production must consider the influence of Rastafarianism. Starting from discourse analysis along the lines of Michel Pêcheux, the following analytical categories were mobilized: conditions of production and the subjectivity modalities of the subject-form. The selected corpus was the lyrics of the compositions *Inquilino das Prisões* and *Linda*, both published in the album *Wake up, raise and fight*, released in 2001. In a way, the song *Linda* depicts the fragility of Brazilian democracy, foreseen in the constitutional text, but not exercised in its fullness. Knowledge as synonymous of consciousness, is the way to achieve freedom. That brings the discursive subject closer to the discursive formation of this counterculture. On the other hand, the music *Inquilino das Prisões*, refers to two effects of meaning: first it reveals the feeling of foreignness in the land itself, similar to Rastafarian people, who dreamed of returning to África and finding redemption at the “Father’s house” under the authority of Selassie, showing a n umbilical connection to Mother Africa and, to a certain extent, an identification with the rasta-reggae counterculture. The second effect of meaning, on the other hand, refers to the biblical parable of the prodigal son, who returns to his father’s house after spending his inheritance; leading to a detachment from Rastafarian black Zionism to identify with the Pentecostal discursive formation, that is, conversion to a new religiosity. As a consequence, the musician would abandon the idea of freedom within the Rastafarian preaching for return to Africa, for idea of freedom in acquiring knowledge through the Lord’s Word without submission to the authority of the pastor.

Keywords: Discourse, Reggae, Song, Freedom, Form-Subject.

RESUMEN

Este artículo propone observar la representación discursiva de la noción de libertad en la poética musical de Edson Gomes, artista bahiano de mayor expresión en el género reggae. Pensar en esta musicalidad nos recuerda la influencia del rastafarismo. A partir del Análisis del Discurso en el molde de Michel Pêcheux, se movilizaron las siguientes categorías analíticas: condiciones de producción y modalidades de subjetivación sujeto-forma. El corpus seleccionado fue la letra de las composiciones *Inquilino das prisões* y *Linda*, ambas publicadas en el álbum *Acorde, levante e lute*, editado en 2001. En cierto modo, la canción *Linda* retrata la fragilidad de la democracia brasileña, prevista en el texto constitucional pero no ejercitado en su plenitud. El conocimiento como sinónimo de conciencia es el camino hacia la conquista de la libertad, que acerca al sujeto discursivo a la formación

discursiva de esta contracultura. Por otro lado, la canción *Inquilino das Prisões* se refiere a dos efectos de significado: primero revela el sentimiento de extrañeza en la tierra misma, similar a los rastafaris, que soñaban con regresar a África y la redención en la “casa del Padre” bajo el poder de Selassie., evidenciando una conexión con la Madre África y, hasta cierto punto, una identificación con la contracultura rasta-reggae. El segundo efecto de significado, en cambio, se refiere a la parábola bíblica del hijo pródigo, que regresa a la casa de su padre después de gastar su herencia; conduciendo a una desidentificación con el sionismo rastafari negro para identificarse con la formación discursiva pentecostal, es decir, la conversión a una nueva religiosidad. La idea de libertad, en este caso, descarta la premisa rastafari de regresar a África en favor de la interpretación libre de la Palabra, sin sumisión a la autoridad del pastor.

Palabras clave: discurso, reggae, música, libertad, sujeto-forma.

O discurso está no Reggae: Música, Ideologia e Saberes Discursivos

“[...] *Won't you help to sing/ These songs of freedom?/ Cause all I ever have [...]*”, cantava Bob Marley numa de suas mais belas canções, *Redemption Songs*. Essa composição integra o emblemático álbum *Uprising*, lançado em 1980. Os versos dessa letra misturam as experiências pessoais do astro jamaicano e remonta ao período do tráfico negreiro (RABELO, 2006), a terrível passagem pelo Atlântico. Identificando-se como um filho da Tribo de José, o que aparece materializado nas estrofes “*but my hand was made Strong/by the hand of the almighty*” remontando ao Gênesis 49:24, que traz “O seu arco, porém, permanece firme, e os seus braços são feitos ativos pelas mãos do Poderoso de Jacó, sim, pelo Pastor e pela Pedra de Israel”, expressa a ideia de liberdade através da espiritualidade; ao tempo em que, aconselha os oprimidos a se libertarem da escravidão mental tomando posição em defesa da verdade.

Verifica-se, desta maneira, que a noção discursiva de liberdade povoa o imaginário rastafári. É sobre esse aspecto, que o presente texto visa refletir. Esse artigo, então, surge de um gênero musical: o reggae. Considerado uma das trilhas sonoras mais expressivas do “Atlântico Negro”, apresentou reverberações no cenário baiano permitindo (re) invenções e (re)interpretações, possibilitando novas formas/leituras sonoras. Urdido nas favelas de Kingston, capital da Jamaica, nos anos de 1960, o reggae se constituiu em um dos principais veículos denunciativos e combativos das mazelas sociais e raciais, que se mundializou através da figura mística de Bob Marley. O universo simbólico do reggae está atrelado ao rastafarismo, uma vez que, é considerado produto/fruto desse movimento. Tanto que, suas composições versam sobre a cosmogonia rastafári.

O rastafarismo é um movimento político e religioso que surgiu na capital jamaicana nos anos de 1930. A história de seu surgimento é bem conhecida e o seu marco inicial foi a coroação de *Ras Tafari Makonnen* como imperador na Etiópia (RABELO, 2006; ARAÚJO, 2018). Ao ser coroado, *Tafari* adotou um novo nome: *Haile Selassie I*, cujo significado em amárico, é *Poder da Trindade, Pai, Filho e Espírito Santo*. De sorte, quando a notícia do coroamento de *Haile Selassie I* chega a Jamaica, através do jornal *The Blackman*,

idealizado e dirigido pelo pan-africanista *Marcus Garvey*³, e das cópias importadas do diário de notícias intitulado *Time Magazine* diversos seguidores e profetas começaram a surgir em Kingston, intitulando-se de Ras Tafari ou Ras Tafarians (ARAÚJO, 2019).

Esses sujeitos sociais identificaram o monarca etíope como a reencarnação do Cristo descrito na Bíblia, que havia voltado para guiar o povo escolhido à terra prometida de Sião, precisamente, a Etiópia, país localizado no continente africano. De certo modo, “[...] esse 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 Rastafari colocaram em circulação” (ARAÚJO, 2019, p. 267), permitiu a territorialização de um mito bíblico sob um viés étnico, compondo a nova epifania anunciada pelos rastas jamaicanos.

Sobre o reggae, podemos comentar que a “[...] associação entre reggae e cultura rastafári é quase paradigmática. Contudo, o verdadeiro ritmo associado aos rituais rastafáris eram as danças, cantos e tambores *nyabingi* [...]” (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. Sendo assim, embora tenha sido atribuído aos rastafarianos⁴ a criação do reggae, não se tem nenhuma comprovação para esta afirmação (RABELO, 2006).

Considera-se, portanto, o ano de 1968 como o período de nascimento desse ritmo, tendo como ponto de partida a música *Do The Reggay* lançada por *Toot and Maytals*. O reggae⁵ pode ser entendido “[...] como consequência de toda uma evolução rítmica e musical, desde as tradições negro-africanas, passando pelo rock-steady, rhythm and blues, além das influências marcantes do rastafarianismo [...]” (SILVA, 1995, p. 51)” onde as suas letras “[...] não hesitam em falar de amor, lealdade, esperança, ideais, justiça, novas coisas e novas formas [...]” (CARDOSO, 1996, p. 17-18), o que o torna uma das manifestações jamaicanas mais revolucionárias. A diferença rítmica do reggae para os estilos musicais que lhe deram origem foi à desaceleração do ritmo (RABELO, 2006).

A epifania rastafári trazia elementos imagéticos (roupas, adereços e estética) e discursivos, que exprimiam a base filosófica, política e religiosa desse movimento, com

3 Marcus Mosiah Garvey não era rastafariano nem tampouco existem registros que dialoguem sobre a sua aproximação ao movimento. Foi comparado a João Batista, já que é atribuído ao mesmo a celebre frase de que quando um rei negro fosse coroado rei na África, teria se chegado o momento da liberdade e redenção do povo espalhado em diáspora.

4 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.

5 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).

fundamentos espirituais que situavam a população negra como povo escolhido, e a Etiópia como terra sagrada partindo da exegese particular dos livros do Antigo Testamento. Desta forma, em termos discursivos, a ideia de liberdade atravessa toda a formação discursiva (FD) rastafári, aqui denominada como contracultura rasta-reggae. Considerando o léxico liberdade como sinônimo de autonomia, independência, seguir a própria consciência, partimos do pressuposto de que a experiência rastafári seria um exercício de liberdade plena, seja pela espiritualidade ou pela conscientização política.

Esse ritmo aportou em solo soteropolitano produzindo uma gama de versões ou reivindicações (CUNHA, 1993). No campo musical, destacamos o cantor/compositor Edson Gomes, apontado em estudos como o artista com a carreira melhor sucedida nesse gênero musical (MOTTA, 2012; MACHADO, 2015), 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, razão pela qual escolhemos as composições desse *reggaeman*⁶, para compor o corpus desse artigo.

Nosso objetivo é refletir sobre os modos como a ideia de liberdade é (re)construída/ representada em sua poética. Perceber se as noções se repetem em movimento parafrástico ou se o seu sentido deslizaria, mediante a polissemia. Para tanto, foram selecionadas duas músicas do *reggaeman* baiano como materialidade discursiva que foram analisadas por meio das categorias analíticas da análise de discurso de verve pecheutiana (doravante AD). Buscou-se destacar o caminho percorrido por esse gênero, considerando-se as concepções do movimento rastafári que o embasam e a doutrina que reverbera nas composições de Edson Gomes.

Edson Gomes Cantando Jamaica: A (Re)invenção do reggae

O rastafarismo e o reggae não passaram despercebidos na Bahia. As ideias da contracultura rasta-reggae aportaram nesse Porto Atlântico e sofreram deslizamentos de sentidos que produziram ressignificações, “[...] reassumindo novos caminhos, sonoridades e referenciais de entidade, constituindo um resultado singular desta cultura conectiva [...]” (MOTA, 2012, p. 47).

A absorção da cultura jamaicana no cenário baiano ocorreu por meio da música, que passou a ocupar um lugar destacado no gosto dos grupos negros, haja vista, essas canções trazerem em suas letras não apenas poemas de amor, mas também, um discurso de autoafirmação com uma vertente altamente combativa contra a opressão racial e social, conquistando uma parte da juventude baiana, que com este discurso veio a se identificar.

Possibilitou duas experimentações, assim separadas para efeitos didáticos: 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

⁶ Vocábulo muito utilizado para identificar os cantores de reggae.

contexto das cidades de Cachoeira, Salvador e Feira de Santana, principais nichos dessa contracultura e locais de onde surgiriam grande parte das influências e artistas que definiram o estilo em nosso Estado (MOTA, 2009). Logo, não assumiu uma conotação religiosa, como aconteceu na Jamaica, prevaleceu a musicalidade.

Em termos musicais, surge no recôncavo baiano, cantores de reggae, que passaram a adotar os *dreadlocks*, a usar roupas e adereços que nos remetem àquele país e a cantar o *reggae roots* ou raiz. Dentre os principais nichos, destaca-se a cidade de Cachoeira⁷. 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.

Edson Gomes, cantor e compositor do *corpus* selecionado para análise, nasceu em 03 de julho de 1955, na cidade de Cachoeira, interior da 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.

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.

Entre os anos de 1983 a 1985, Edson Gomes gozou de certo prestígio perante a população do Recôncavo, deixando uma boa impressão nas apresentações solos ou acompanhado da Banda Studio 5⁸. Por esta razão, foi convidado por Nengo Vieira⁹ a

7 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.

8 Na verdade, a banda Studio 5 era o próprio Grupo Remanescentes. Adotando esse nome quando realizam shows ou gravações (MACHADO, 2015; FALCÓN, 2009)

9 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 co-

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 casa 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 Raça.

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 autoria 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) com o selo da EMI-ODEON.

A religiosidade dos rastas ou regueiros baianos se formou através de um elo entre os músicos da Banda *Cão de Raça e Remanescentes* (FALCÓN, 2009), podendo ser concebido como uma comunidade rasta evangélica. Por vezes, quando esses músicos realizavam a leitura da Bíblia; o faziam associado ao uso sacramental da *cannabis*. Usavam e ainda usam, os *dreadlocks* (com exceção de Edson Gomes, que já não os tem mais) e adereços que nos remetem aquele país e a sua musicalidade, mas comungam do Velho e Novo Testamento com tendências ao pentecostalismo, sem nomenclatura, o que nos leva a refletir sobre as modalidades de subjetivação da forma-sujeito, algo que será discutido mais à frente.

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.

Entre as Partituras da Análise de Discurso: Corpus em análise

meçou 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.

Nesse subtópico, trabalharemos com a análise das materialidades selecionadas, que no caso se constituem em duas composições de Edson Gomes. Para tanto, escolhemos como aporte teórico-metodológico a Análise de Discurso de linha francesa filiada a Michel Pêcheux (conhecida como AD). A AD, a qual nos filiamos, construiu-se enquanto uma disciplina de entremeio, onde convergem língua, história e ideologia. Constituída no final dos anos de 1960, a AD corresponde a um dispositivo teórico-analítico que traz um novo objeto, o discurso, que não pode ser tomado como sinônimo de texto pois “[...] é impossível analisar um discurso como texto, é necessário referi-lo ao conjunto de discursos possíveis”, já nos alertava Pêcheux (1997, p. 104-105).

Esse novo objeto passou a ser definido como efeitos de sentidos entre os interlocutores A e B, onde A e B seriam/são sujeitos discursivos sendo a língua “[...] o lugar material onde se realizam os efeitos de sentidos” (PÊCHEUX; FUCHS, 1997, p. 172). Por certo, Pêcheux (1997) retomou o pensamento saussuriano em especial, questionando a ideia de homogeneidade da língua. Isso porque, segundo o teórico, o sistema linguístico, seria ele mesmo, sujeito ao equívoco, pois as palavras podem ter sentidos outros, sofrendo deslizamentos, marcados pela metáfora. De modo igual, é na língua que se materializariam os efeitos ideológicos, que interpelam os indivíduos em sujeitos dos discursos, concepção althusseriana originada da releitura dos estudos marxistas, que sustenta a base teórica da teoria materialista do discurso, como também o é conhecida a AD.

Além de submetido à língua e interpelado pela ideologia, o sujeito do discurso é marcado por vozes e discursos sociais que estão armazenados em seu inconsciente (noção problematizada na releitura de Lacan dos estudos freudianos adotada por Pêcheux). O sujeito do discurso não se pertence, ele se constitui pelo esquecimento daquilo que o determina. Os esquecimentos são dissimulados pela ideologia, que interpela o indivíduo em sujeito pela identificação deste com a FD dominante, determinada por pré-construídos. Em relação a essa questão, Pêcheux e Fuchs (1997, p. 165-166) afirmavam:

A modalidade particular do funcionamento da instância ideológica quanto à reprodução das relações de produção consiste no que se convencionou chamar interpelação, ou o assujeitamento do sujeito como sujeito ideológico, de tal modo que cada um seja conduzido, sem se dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua vontade, a ocupar o seu lugar em uma ou outra das duas classes sociais antagônicas do modo de produção (ou naquela categoria, camada ou fração de classes ligada a uma delas).

É pela ideologia que o indivíduo se torna sujeito, a partir de sua identificação ou (des)identificação com a formação discursiva (FD) que está inserida numa formação ideológica (FI), que “[...] 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, grifos do autor). Dizendo em outras palavras, a FI comporta uma ou várias FD, 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).

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, a saber: 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.

Abrindo-se espaço para a contradição, a segunda modalidade denominada contra-identificação, aponta os caminhos que conduzem os analistas a perceberem a existência de diferentes posições-sujeito no interior de uma mesma FD. Isso por que, 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.

Dentre 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, 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). É o rompimento com a FD em que o sujeito 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.

Cabe 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 nessa nova forma-sujeito, na qual ele se inscreveu que também é determinada social, histórica e ideologicamente, sob a égide do esquecimento.

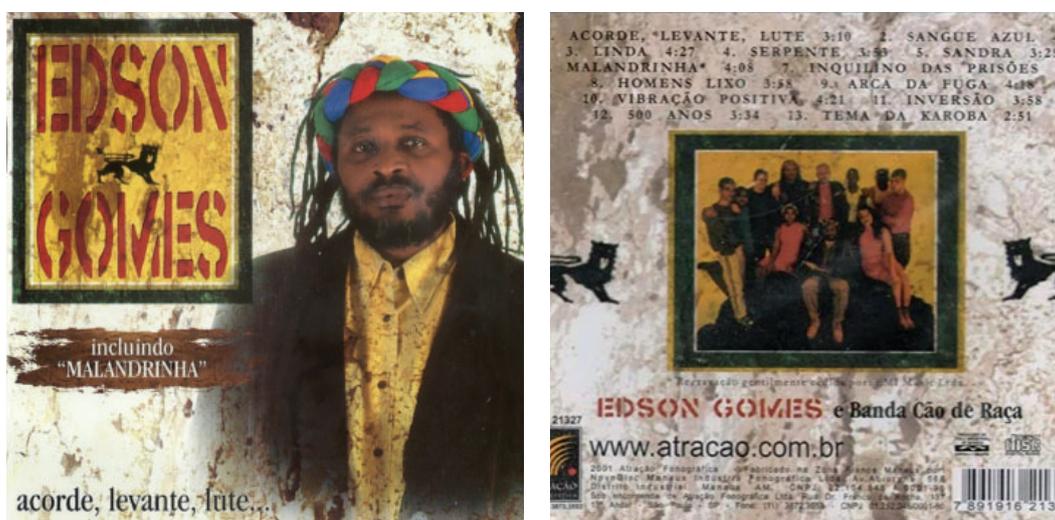
Dessa feita, se todo o discurso é marcado pelo ideológico, as composições a serem analisadas, funcionam como difusoras da noção discursiva de “liberdade” podendo naturalizar ou romper com os sentidos cristalizados, que remetem aos já-ditos, pelos rastafarianos jamaicanos. É sobre isso que iremos debruçar.

Viver é lutar: Entre a Frágil Democracia e o Resgate Espiritual

As materialidades selecionadas foram veiculadas no álbum intitulado *Acorde, Levante e Lute*, lançado em 2001, divulgada sob o selo da gravadora *Atração*, após o rompimento do cantor/compositor Edson Gomes com a gravadora EMI-ODEON. Comentava-se nos bastidores à época que o rompimento ocorreu após uma desinteligência entre Edson Gomes e Wesley Rangel, que desejava atualizar e incrementar o estilo musical do compositor, ao ponto de contratar novos musicistas para essa empreitada, o que não foi aceito.

A capa deste álbum, nos traz pistas discursivas, que nos remetem a contracultura rasta-reggae. O cantor aparece com um traje que indica seriedade, camisa com botões, blazer, calça e sapatos fechados. A sua estética, adota os *dreadlocks* com um torço na cabeça que lembra as cores da Etiópia e barba, já que “nenhuma lâmina deveria tocar a cabeça do justo”. O nome do cantor e o símbolo do leão tem uma arte que assemelha a um carimbo, evidenciando a profundidade de sua musicalidade no reggae nacional, ensejando uma certa compreensão política dos fatos sociais, indicativo de uma certa consciência, sinônimo para o musicista de conhecimento de direitos e das origens das mazelas sociais. O título com verbos no imperativo seguido por reticências, convocam o ouvinte para “acordar”, “levantar” e “lutar”, e a outros manifestos panfletários que poderão advir dessa tomada de consciência. (Figura 1).

Figura 1 – Álbum *Acorde, Levante e Lute*.



Fonte: Disponível em: <https://immub.org/album/acorde-levante-lute>. Acesso em: 05 de mai. 2021.

Sobre o leão que aparece na capa, pelo menos três efeitos de sentidos podemos inferir. Em um primeiro gesto, essa simbologia nos remete ao leão, enquanto animal característicos das savanas africanas, que com a sua juba, esbanja virilidade e poder. Ao tempo em que, nos lembra um dos títulos de *Haile Selassie I*, "o leão conquistador da tribo de Judah", aproximando-se da FD da contracultura rasta-reggae. Por outro lado, lembremos do nome da sua banda "cão de raça", que coincidentemente nomearia seu time de futebol, sua produtora e uma das composições de seu acervo musical. A expressão faz referência ao povo nordestino, que tratados como animais, entendidos como "cães de raça", sofrem na própria terra e dela não migram, na esperança de providência divina.

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' para articular seus enunciados recorrendo, portanto, ao que Pêcheux (1997, p. 166) denominou como discurso transverso, 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. [...]"

Desse álbum, a primeira materialidade que trazemos para análise é a composição Linda, terceira faixa. Pelo nome, o ouvinte imagina uma composição que versa sobre mulheres e amores. Contudo, a composição desvela sentidos outros. Vejamos:

Democracia vem libertar esse povo brasileiro/ (Aqui tu existes mas) nunca saís-te do papel/ (Aqui tu existes) porém ninguém nunca te viu/ (Aqui tu existes mas) onde estás? onde estás? Prisioneira/ Quero fazer greve e não posso/ Quero sonhar e não posso sonhar/ Eu Quero gritar e não posso/ Reivindicar eu não posso/ Me rebelar, eu não posso me rebelar/ Eu quero contestar e não posso/ E lá no papel tu és linda, és tão bonita [...] (GOMES, 2001).

A composição acima retrata os aspectos da frágil democracia brasileira e a sua relação com a liberdade. No texto constitucional, exarado em 1988, faz referência à adoção do regime democrático especificamente, a democracia participativa. Assume, portanto, a dimensão de princípio constitucional e principiológica, garantindo ao cidadão uma ampla participação democrática nos assuntos do Estado. Essa dimensão política, onde os constituintes representam o povo, é vislumbrada no art. 1º, parágrafo único da Constituição Federal (CF) de 1988, que dispõe que "todo poder emana do povo, que pode exercê-lo por meio de representantes eleitos ou diretamente, nos termos desta Constituição". A titularidade do poder político é conferida ao povo, enquanto o seu exercício pode ser praticado de forma direta ou por meio de representante, uma vez que, adotou-se a modalidade semidireta da democracia, onde Moisés (1990, p. 7), esclareceu que

Pela primeira vez na moderna história política do Brasil, o texto da Constituição Federal de 1988 alterou a célebre fórmula que alude à soberania popular ("Todo o poder emana do povo e em seu nome será exercido") para introduzir uma formulação que, visando tornar efetiva a expressão da vontade popular,

preconiza o exercício do poder, não só através de representantes eleitos, como é típico da tradição liberal democrática mais conhecida, mas diretamente, através de mecanismos de participação popular nos negócios públicos, como o referendo, o plebiscito e a iniciativa legislativa.

A democracia passa a ser vista como direito fundamental. Em contrapartida, ela é “tão linda” que chega a ser romântica e platônica, conforme se vê materializada nos trechos, “existe, mas nunca saíste do papel/ aqui tu existes porem ninguém nunca ti viu”. Tanto é romantizada, sendo “linda no papel”, ou seja, nos dispositivos legais, não é exercida em sua plenitude, cujos efeitos se materializam nas estrofes “quero fazer greve e não posso/ quero me rebelar e não posso/ quero gritar e não posso”, impossibilitando as práticas relacionadas a liberdade de expressão e manifestação de pensamento, direitos fundamentais, expressos no art. 5º da CF/88.

Materializa-se também, a noção de liberdade enquanto conscientização social e política, aspecto que se repete parafrasticamente da FD da contracultura rasta-reggae, existindo, portanto, uma identificação da forma-sujeito com essa FD. Reconhece a democracia como garantidora da liberdade, expressa em “democracia vem libertar esse povo brasileiro”, conclamando-a, já que metaforicamente estaria “prisoneira”, de um sistema que se define democrático, mas que, busca mecanismos para coibir sua manifestação. E para compreender, essa dissimulação, é necessário conscientizar-se, libertando-se da “escravidão mental”.

A outra materialidade discursiva que destacamos nesse álbum foi a música Inquilino das Prisões (faixa 7), que levou o público/ouvinte a traçar uma imagem desse sujeito discursivo, entendido aqui como Edson Gomes: se a poética da composição seria autobiográfica e, por conseguinte, a inscrição na FD protestante de vertente pentecostal, revelando a sua 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 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/ E que muito me amou/ Que me tem amor e que já me salvou/ Eu era inquilino das prisões/ E liderava as rebeliões / Agora estou convivendo/ Na casa de papai [...]

Para quem escuta, imagina-se um testemunho das suas andanças anteriores a conversão, uma vez que a canção é entoada na primeira pessoa do singular, expressa 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 *backing vocals*. 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 dois efeitos de sentidos, ao menos. 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 Jardim do Éden onde *Jah* havia começado a Criação, evidenciando uma ligação umbilical com a Mãe África. Essa volta para África é chamada pelos rastas de repatriação e traduz o não reconhecimento da Jamaica como morada legítima, já que havia sido escolhida pelos senhores de escravos para cativeiro 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, os dois gestos remetem pelo interdiscurso (já ditos que constituem a memória), a concepção de que a liberdade seria conquistada através do arrependimento dos pecados cometidos e o retorno a "casa do Pai". Entretanto, a primeira 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, não apenas se contra-identifica com a FD da contracultura rasta-reggae mas, rompe com aquela e se inscreve em outra, ao se colocar como humilde servo e porta-voz da palavra, encarregado de conscientizar os seus ouvintes, de que a liberdade estaria na fé/conversão. Nessa perspectiva, teríamos o movimento de desidentificação.

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 e 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 e da própria noção do léxico liberdade.

Por outro lado, enfatiza-se também, que a busca pela ligação espiritual através do culto a 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 as nuances da prisionalização e a própria dificuldade de reintegração social do interno. Em contrapartida, o interno após a sua libertação ganha uma nova identidade, construída a partir do rótulo de ex-presidiário. Dessa maneira, ao egresso do sistema penitenciário, resta a 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 e libertação, princípio basilar da crença pentecostal, reforçando a desidentificação com a forma-sujeito da DF da contracultura rasta-reggae.

Efeitos de Fechamento: Aqui Vamos nós, Cantando Reggae

Esse texto nos brindou com um passeio a bordo do 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, a Etiópia.

Observando que esse ritmo aportou em solo soteropolitano produzindo uma gama de versões, propôs-se nesse artigo observar a representação discursiva do léxico liberdade nas composições de Edson Gomes, estudando-o contra o pano do reggae, maneira de compreender e destacar a sua autenticidade uma vez que, foi através desse ritmo que o cantor/compositor se tornou conhecido e se mantém até os dias atuais, mesmo que em

refluxo e marginalizado. Recorreu-se, para tanto, ao quadro epistemológico da AD de linhagem pecheutiana, como aporte teórico para a análise.

A noção de liberdade povoa as composições de reggae, de origem jamaicana, a partir de duas vertentes: a conscientização política ou pela busca da repatriação ao continente africano, mesmo que espiritualmente. Essas concepções integram a FD dessa contracultura, na qual os saberes e prática ideológicos circulam, formados através da simbiose de elementos imagéticos e discursivos, difundidos a partir da internacionalização desse ritmo.

Observamos no corpus escolhido para análise, no caso as composições de Edson Gomes, a repetição da noção de liberdade enquanto sinônimo de consciência, identificação com a forma-sujeito da contracultura rasta-reggae. Destarte, visualizamos o rompimento com essa FD, no que se refere a busca de repatriamento à África, rememorando a ligação umbilical com aquele continente. Nesse sentido, a liberdade espiritual não estaria atrelada ao reconhecimento de *Selassie* como o messias, mas, a libertação adviria do encontro espiritual com Jesus Cristo, através do conhecimento da Palavra, desidentificando-se com os saberes daquela FD.

Longe de encerrar essa discussão, considerando que para a AD sempre existirá interpretação, como efeito de fechamento desse artigo, trazemos a frase de Cecilia Meireles, quando disse "liberdade – essa palavra que o sonho humano alimenta: que não há ninguém que explique, e ninguém que não entenda".

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Felipe Neis. **“Every man do his ting a little way different”: poética, política e dissenso entre rastas em Kingston, Jamaica**. 273 f. Teses (Doutorado em Antropologia Social) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- ARAÚJO, F. N. “Welcome to Jamrock”: poéticas e políticas Rastafari nas ruas de Kingston. **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 4, n. 1, p. 264-291, 2019. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.151144. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/151144>. Acesso em: 14 maio. 2021.
- 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.
- 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.
- CARDOSO, Marcos Antônio. **A magia do reggae**. São Paulo: Martin Clarett, 1996.
- FALCÓN, Maria Bárbara Vieira. **O reggae de Cachoeira: produção musical em um porto Atlântico**. 218 f. Dissertações (Mestrado em Estudos étnicos e africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – CEAO, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- GEERTZ, Clifford. O impacto do conceito de cultura sobre o conceito de homem. In: GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GOMES, Edson. **Linda**. Interprete: Interprete: Edson Gomes. In: Acorde, Levante e Lute. Salvador: Atração, 2001, 1 CD, faixa 7.
- GOMES, Edson. **Inquilino das prisões**. Interprete: Edson Gomes. In: Acorde, Levante e Lute. Salvador: Atração, 2001, 1 CD, faixa 7.
- 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.
- HOUAISS, Antônio. **Minidicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. [organizado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco da Língua Portuguesa]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- MACHADO, Ricardo Emmanuel Santana Reina. **Edson Gomes: a trajetória de vida de um ícone do reggae nacional – relações de classe e raça na formação da cultura brasileira**. 155 f. Dissertações (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2015.
- MOTA, Fabrício. **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, n.º 18, p. 361-387, 2009.
- ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 12ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.
- PÊCHEUX, Michel e FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do serviço: atualização e perspectivas. In: GADDET, 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. **Semântica e discurso: uma crítica a afirmação do óbvio**. Campinas: UNICAMP, 2014.

PÊCHEUX, Michel. 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**. 2^a ed. São Paulo: UNICAMP, 1997, p. 61 – 162

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

RABELO, Danilo. 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.

SANTOS, David José Silva. **Uma Babilônia chamada Alagoas: cultura rastafári 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 Luís: EDUFMA, 1995.

VIDIGAL, Leonardo Alvares. **“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.