

## **A aproximação cultural entre o reggae jamaicano e o discurso de Edson Gomes**

*Geórgia de Castro Machado Ferreira*

(Universidade Estadual da Bahia)

georgia.castro@yahoo.com.br

### **Resumo**

Este texto tem o objetivo de demonstrar que a música de Edson Gomes, principal ícone da música reggae na Bahia, traz em suas canções um discurso de afirmação étnica e de militância negra, comparando-o ao rastafarismo. E para tanto, se discorrerá sobre esse movimento, nascido na Jamaica, em meados dos anos 30 do século passado, já que se trata de um movimento filosófico que prega a adoração incondicional de Selassié, o consumo de ganja e o ideal de repatriamento, constituindo-se numa das referências de luta produzidas no Atlântico e fora da África. Sabendo-se da repercussão desse movimento em Salvador, principalmente através do reggae (veículo musical difusor desse movimento e do seu discurso), desejo perceber de que maneira o discurso de Edson Gomes refletiria numa aproximação ou tradução cultural dessas concepções produzidas pelos afro-jamaicanos.

**Palavras chaves:** Reggae, Rastafarismo, Edson Gomes, Tradução cultural

### **Resumen**

Este texto tiene el objetivo de mostrar que la música de Edson Gomes, principal ícone de la música reggae en Bahia, trae en sus canciones un discurso de afirmación étnica y de militancia negra, comparado con el rastafarismo. Y por lo tanto, se reflexiona sobre ese movimiento, nacido en Jamaica, a mediados de los años 30 del pasado siglo, ya que se trata de un movimiento filosófico que propaga la adoración incondicional de Selassie, el consumo de la macoña y el ideal de repatriación, constituyéndose en una de las referencias de lucha producidas en el Atlántico y fuera de África.

\* Artigo recebido em outubro de 2010 e aprovado para publicação em novembro de 2010

Conociendo de la repercusión de este movimiento en Salvador, principalmente a través del reggae (vehículo musical difusor de ese movimiento y de su discurso) busco establecer la manera en que el discurso de Edson Gomes reflexionaría en una aproximación o traducción cultural de esas concepciones producidas por los afro-jamaicanos.

**Palabras claves:** Reggae, Rastafarismo, Edson Gomes, Traducción cultural

### **Abstract**

This essay aims at demonstrate that Edson Gomes music, main icon of reggae music in Bahia, brings a discourse of black militancy and ethnic assertion, comparing it to the Rastafarians. For this we discuss about this movement, born in Jamaica in the mid 30's, since it is a philosophical movement that preaches unconditional worship of Selassie, the consumption of ganja and the ideal of return to mother land, becoming one of struggle References produced in the Atlantic, and out of Africa. Knowing the repercussions of this movement in Salvador, primarily through reggae (musical vehicle diffuser of this movement and his speech), understanding how the Edson Gomes of discourse reflects an approach or cultural translation of these concepts produced by african-Jamaicans.

**Key – words:** Reggae, Rastafarism, Edson Gomes, Cultural translation

“Recôncavo pela libertação do homem negro da América e pelo refúgio do homem branco na África, Vamos lutar pela libertação,vamos lutar avante irmão.”  
(Edson Gomes)

### **Introdução**

O presente artigo tem a finalidade de discorrer sobre a possível aproximação de culturas entre o reggae jamaicano, enquanto principal veículo difusor das idéias rastafaris e a cultura

soteropolitana, ao se tomar como referencia as letras do cantor Edson Gomes.

O movimento rastafari surgiu na Jamaica, em 1933, conforme aponta Rabelo (2006). O rastafarismo pode ser entendido como

[...] 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. (CUNHA, 1993, p.122).

Sendo assim, o rastafarismo representou um movimento de caráter milenarista, revivalista, revolucionário e híbrido (RABELO, 2006) que mesclou elementos religiosos protestantes e afro-caribenhos com tradições culturais do continente africano e, contestatório, ligado à figura do pan-africanista Marcus Garvey, que pregou a ideia de liberdade do povo negro disperso no processo de escravidão pelo retorno ao continente africano. A partir de 1975, Garvey se tornou um profeta entre os rastafaris, (apenas entre os Bobo Rastas sua associação ao movimento rasta acontecera na década de 1950), pois a ele foi atribuída a previsão da coroação de um rei negro no continente africano como marco do dia de libertação do povo negro.

Esse rei negro foi visto na figura de Hailé Selassié cuja coroação, repercutiu significativamente na Jamaica, fazendo com que a população visse neste episódio, o cumprimento da profecia de Garvey, intitulado-se rastafaris<sup>1</sup>, tornando-o um símbolo de luta. Após a década de 1940, com a segunda geração de rastas,

houve a adoção dos *dreadlocks*<sup>2</sup> e uso sacramental de ganja<sup>3</sup>, configurando a estética e a cultura desses adeptos (RABELO, 2006).

Tratava-se, portanto, de um movimento que, por meio de uma leitura étnica e individualizada da Bíblia, conduziu os afro-jamaicanos à adoração incondicional a *Jeovah* (cuja abreviação gera a palavra *Jah*) identificado na figura de Selassié; à crença no “repatriamento como uma condição necessária à redenção dos afro-jamaicanos espalhados na diáspora, o orgulho por ser negro e a Etiópia, como o paraíso” (FERREIRA, 2007). Além da adoção dos *dreadlocks*, o movimento adotou a interpretação étnica e individualizada da *Holy Pibe*, uma nova versão bíblica trazida do Panamá (PINHO, 1997); o Etíopianismo; o Pan-Africanismo; o Garveyismo; bem como algumas influências revivalistas e hindus (RABELO, 2006), ou seja, esse conjunto de tradições como matrizes imagéticas e discursivas, evidenciando o caráter híbrido e rizomático do movimento.

No cenário jamaicano esse movimento se configurou numa “alternativa de construção da nacionalidade para milhares de jamaicanos, que viviam no desemprego e na marginalidade. Sem escolas e sem condições de exercer sua cidadania [...]” (SILVA, 1995, p. 51), pois ele eclodiu antes desse país ganhar a sua independência em 1962 e envolveu pastores e líderes negros. Dessa maneira, num momento de extrema tensão social, evidenciado pelo aumento da pobreza e formação de favelas além dos embates em prol da independência, os rastafaris criaram um sistema simbólico próprio, construindo mais uma identidade diaspórica no Atlântico.

A disseminação das ideias e discurso rastafari se deu por meio do reggae, música urdida nas favelas de Kingston, capital jamaicana, cuja criação fora atribuída aos rastas, embora não exista nenhuma comprovação para esta afirmação (RABELO, 2006). O reggae é 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).

Do ponto de vista histórico, o surgimento do rastafarismo e do reggae está relacionado ao cenário sócio-político da Jamaica, marcada pelo desemprego, levantes de trabalhadores, o preconceito pelo qual os rastas eram submetidos tanto pelo consumo de ganja e a estética, como pelo ideal de repatriação, contribuindo no aumento vertiginoso dos confrontos desses sujeitos históricos com a polícia. Em meio a essa efervescência, a religião com sua música e discurso anti-sistema e anti-opressor, conquistou milhares de adeptos entre a classe pobre criando um ambiente propício para denunciar o descontentamento da população.

Acredita-se, então, que o reggae é uma contracultura musical de protesto, capaz de mobilizar a população negra e mostrar a sua insatisfação perante a realidade e o preconceito, logo “um grito dos despossuídos, desescolarizados e miseráveis” (FERREIRA, 2007). Corroborar com esse pensamento Mota (2009) ao afirmar que “esta tradição musical [...] foi um dos principais meios de denúncia e combate contra a exclusão social e a invisibilidade dos negros que se mundializou reassumindo novas leituras sonoras e referenciais de identidade” (MOTA, 2009 a, p.1). Segundo Pinho,

o reggae é uma forma de articulação dos descendentes-africanos que prescinde 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 (PINHO, 1997, p. 198).

Por sua vez, Cardoso (1996), esclareceu que o reggae, dentre todas as demais 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 (CARDOSO, 1996, p. 17-18).

O que colocou o reggae numa categoria política foi o seu poder elevado de comunicação, relacionada a sua base rítmica bem como a mistura de diversos temas, ora de amor e paz, ora de pedidos de justiça e igualdade. Por isso, Cardoso afirma que “o reggae é um som espontâneo de um impulso revolucionário local” (CARDOSO, 1996, p.21), caracterizando-se numa identidade sócio-cultural.

Entretanto, segundo Rabelo (2006) é importante ressaltar que assim como Cardoso e Linton Kwesi Johnson, famoso cantor de reggae, este não pode ser visto apenas como música de protesto. Como em todo estilo musical, existe um enorme número de canções de amor “*boy meets girl*” no reggae, principalmente entre os rastafaris. Embora o reggae seja associado aos rastas, não é uma invenção deles, conforme mencionado anteriormente. O reggae é tido como uma música profana do seu dia a dia, pois a sua verdadeira música rastafari é o *nyabingi*.

Com a disseminação desse novo ritmo na Jamaica, surgem cantores como Jacob Miller, Peter Tosh, Burning Spear, Gregory Isaacs e um dos principais divulgadores desse estilo, o cantor Bob Marley. Entretanto, pelo processo de imigração de afro-jamaicanos para a Grã Bretanha, que levaram para o país as suas referências musicais, é que se definiu a internacionalização do ritmo.

Em Londres, depois que a Island Records começou a distribuir os discos de reggae é que o estilo se disseminou na Inglaterra. E os *punks* e *skinheads* identificaram-se com essa música devido ao seu discurso contestatório e político (RABELO, 2006), pois 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). Percebe-se, 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).

Dessa forma, a partir da internacionalização do reggae atrelado à figura mística de Bob Marley foi que o discurso rastafari aportou na capital baiana. 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 em Salvador [...]” (MOURA, 2009, p. 376).

Bob Marley tornou-se o maior ícone da aspiração rastafari. Suas canções revelam o seu caráter humanista e revolucionário, alertando a população acerca das falsas verdades impostas pela concepção eurocêntrica. Quando Marley canta “levante, resista: erga-se pelos seus direitos!”<sup>4</sup>, ele clama ao povo que se erga, adotando uma postura de insurgência para conquistar seus direitos mais básicos, como uma alternativa de concretizar “a sua vocação de ser mais, que não é um privilégio de alguns, mais direito dos homens” (FREIRE, 1987, p. 81)

Outro clássico desse cantor é *War*, na qual fica evidente as considerações de Marley ao apontar o racismo como um fator crítico para alavancar uma guerra, assim como a má distribuição dos direitos mais básicos e a luta de raças por uma limpeza étnica. Na verdade, esta canção foi o resultado de uma apropriação feita por Marley de um discurso proferido por Haillé Selassié “ao se referir ao congresso pan-africano ocorrido em Adis Abeba”<sup>5</sup> (RABELO, 2006, p.189-190), em outubro de 1963 na sede das Nações Unidas, em Nova York. Acrescenta-se, a isto, o caráter altamente combativo dessa melodia que expõe a diferença entre o seu pensar e o dos dominadores acerca da origem da guerra.

Aborda temas como a tolerância e o respeito, o que confirma o seu pensamento revolucionário.

O hibridismo cultural e rizomático<sup>6</sup> do movimento rastafari aparece nas canções de reggae, especialmente, as de Marley, que retratam desde o repatriamento, a exemplo de *Africa Unite* (1979) a revolução via luta armada e conquista da independência, como em *Zimbabwe* (1979). São as palavras de Marley e a sua figura no imaginário popular dos jovens afro-descendentes em Salvador, que servirão de referenciais na construção de sujeitos sociais, que se apropriaram deste discurso estético e cultural, na busca de sua alteridade.

**“Um dia tive um sonho com o rei Marley... descobrir o reggae foi um presente de deus” (Edson Gomes)**

O reggae e as músicas advindas do Caribe, inicialmente, foram tocadas nos prostíbulos e nas ruas do Maciel no Pelourinho. Mas, foi com o reggae “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 soteropolitanas em torno do discurso rasta.

Isso significa que os afro-descendentes soteropolitanos, a partir de 1970, buscando um maior espaço na sociedade baiana passaram a adotar uma consciência que perpassava pela valorização de suas raízes ancestrais, ou seja, africanas. Essa movimentação se deve à explosão reggae, a notícia a cerca da independência de alguns países africanos e o sucesso de bandas comandadas por negros, que desencadeia na cidade um movimento de auto-afirmação identitária que incluía a adoção de comportamentos, atitudes e da estética negra jamaicana.

Em contrapartida, embora não exista um nítido processo migratório entre a população jamaicana e baiana, a ligação dessas duas localidades, distantes geograficamente “[...] se incluem no princípio da fronteira imaginada. [...] estão relacionadas à história, à geografia, representam um espaço de imaginação, onde se evidencia a identidade cultural” (AGERKOP, 2009, p. 394).



O rastafarismo e o reggae jamaicano, no contexto baiano, tiveram esse caráter e tornaram-se uma “referência formadora da negritude baiana” (GUERREIRO, 2000, p.95), visível nas experimentações relacionadas ao movimento, a exemplo da criação da Legião Rastafari no início de 1980, e principalmente na estruturação dos blocos afros.

Não obstante, essas experimentações demonstram que o rastafarismo encontra adeptos na Bahia, contudo a “[...] principal absorção da cultura jamaicana se dá pela via da música reggae, que passa a ocupar um lugar de destaque no gosto musical de grupos negros” (GUERREIRO, 2000, p. 95). Acrescenta-se a isto, que “a cultura reggae tem importância fundamental tanto, na invenção dos blocos afro como no estabelecimento de uma estética da negritude” (MOURA, 2009, p.376).

E nesse sentido, Cunha vai esclarecer que “o reggae representará para muitos uma importante fonte de informação sobre as idéias rastafari, mesmo que nem sempre elas estejam sendo propriamente tematizadas nas músicas consumidas [...]” (CUNHA, 1993, p. 126). Isso porque, as mensagens veiculadas no ritmo musical reggae, não se restringiam a falar apenas sobre o messias negro e a redenção, mas expunham os sentimentos dos próprios rastas e denunciavam o preconceito e as terríveis condições a que eram subjugados. Porém, continuava e continua a ser o principal veículo difusor das crenças do movimento rastafari.

Em relação ao papel do ritmo musical, Souza (2001) vai afirmar que

Em civilizações de predominância da oralidade, a música tem papel importante como veículo de comunicação e informação e no estabelecimento de circuitos de produção e de trânsito das expressões de sentimento, emoções e anseios. [...] Nas músicas, as letras e melodias transformaram-se também

em 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).

Isso somente vem a corroborar que, porções da juventude baiana se identificaram com o discurso rastafari, visto seu teor auto-afirmativo e sua veia combativa frente à opressão racial e social; sendo a música o principal disseminador da presente doutrina, possuindo importante destaque em relação à miscelânea originada pelo encontro entre as duas culturas, o que por sua vez, contribuiu para a adoção dos seus seguidores à estética jamaicana e seu comportamento, apesar da barreira linguística (GUERREIRO, 2000), pois as canções estavam na língua inglesa.

Esse discurso contestatário presente no reggae jamaicano teve um caráter educativo (FERREIRA, 2007), influenciando militantes negros, na sua batalha contra a submissão a qual foram submetidos por séculos de opressão, perpassando pela criação de uma própria identidade, embasada no resgate da auto-estima e nos saberes e atitudes necessárias para conquistar os direitos mais básicos.

Com essa tomada de consciência e mobilização política surgiram no cenário baiano artistas como Cristal, Dionorina e Edson Gomes, referencial para elaboração deste artigo, que adotaram os *dreadlocks* e começaram a cantar o *Reggae* Resistência, valorizando a palavra do negro oprimido, narrando protesto e lamento (FALCÓN, 2009), configurando-se em mais uma das experimentações desse movimento em Salvador.

Em Salvador, Edson Gomes tornou-se um ícone pela cadência encontrada em seu ritmo e seu discurso, que em muito se parece com os elementos encontrados no imaginário do rastafari. Sua poética passada por meio de um “discurso ético e filosófico

contra o *establishment* [...]” (FALCÓN, 2009, p. 16) é marcada pela exposição dos problemas enfrentados pela população afro-descendente como violência, desigualdade social, opressão, racismo, negligência e demais mazelas. A libertação mesmo que “simbólica veio através da música” (FALCÓN, 2009, p. 16).

Este cantor nasceu em 3 de julho de 1955, na cidade de Cachoeira de São Felix, na Bahia, a cerca de aproximadamente 120 km de Salvador. Para quem aspirava ser jogador de futebol; aos 16 anos, o elo com a música torna-se mais forte, especialmente, quando foi contemplado com a primeira colocação num festival de música em sua cidade natal, com a canção “Todos devem carregar sua cruz”. 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, mas facilmente compreendidas nas sociedades, onde a oralidade prevalece.

### **O reggae jamaicano e Edson Gomes: A aproximação de culturas**

O reggae, como outrora se viu, nasceu da necessidade de se responder à realidade que se desenrolava nas favelas jamaicanas, tornando-se um veículo de protesto e por esta razão é tido como uma manifestação musical que contribuiu “na construção de estratégias de luta e inserção social dos negros na diáspora [...]” (MOTA, 2009 a, p. 1). E por isso, “é corrente entre os rastas de uma maneira geral, a idéia de que o reggae veicula mensagens étnico-políticas contra o *Sistema* e a *Babilônia*, principalmente a partir de sua representação como sinônimo de “consciência” [...]” (CUNHA, 1993, p. 127).

Ao se dispor que o reggae veicula mensagens de caráter étnico e político entre os rastas jamaicanos e os baianos, sob sinônimo de um olhar mais crítico sobre a realidade para identificar os mitos que enganam e ajudam a manter o domínio

das elites (FREIRE, 1980); percebe-se a existência de uma aproximação de culturas, aqui interpretada como uma tradução cultural, parafraseando Homi Bhabha. Segundo Bhabha (1998), a cultura é uma estratégia de sobrevivência que possui um caráter transnacional, uma vez que carrega as marcas de experiências e memórias dos deslocamentos de origem do povo escravizado, e tradutória, por que exige daqueles que ocupam a situação de subalternos, a ressignificação de suas referências sócio-culturais.

Nesse sentido, essa tradução cultural será entendida como uma maneira de imitar o original de uma forma deslocadora, sem reforçar as prioridades desta. Logo, pode-se interpretar que ocorreu uma apropriação da cultura rastafari e, esta fora traduzida na cultura afro-soteropolitana, que pode ser verificada nas letras de Edson Gomes.

Na canção intitulada – Guerreiros do terceiro mundo, Edson Gomes (1990) traz:

Surge mais um guerreiro do terceiro mundo,  
Levantando suas armas com seu grito de alerta  
Quando chove tem jogo lutando pelo povo...  
Que vive tão desesperado  
Sem ter o que comer  
De manhã, a tarde, a noite Sem  
saber o que fazer [...] Estamos  
enchendo as calçadas  
superlotando as prisões..  
As favelas não suportam mais  
tanta gente em aflição...oh não!!  
Sei que vai chegar o dia em que tudo mudará...  
o alimento não faltará jamais  
E a moradia sobrá...

Assim como na ilha jamaicana a floraram os guerreiros de Jah; em Salvador, conforme traz a canção acima, apareceram os guerreiros do terceiro mundo, cuja maior arma é a música, tido como uma contracultura musical (MOTA, 2009 a). Sendo um veículo de transformação social, a poética acima, versa sobre

a desigualdade social transparecendo uma crença na possível mudança desse cenário, mudança esta, que aconteceria através da revolução. Além disso, esta auto-denominação demonstra uma possível referência “as guerrilhas armadas que colocam em cheque o capitalismo tardio por todo o continente latino americano”(MOTA, 2009 b), fazendo com que a situação descrita na canção se pareça com as ideias que os rastas jamaicanos faziam de sua própria existência na Jamaica.

Sobre este aspecto,

As muitas Africas reiventadas aqui, foram reveladas ao longo de um processo onde parte da produção cultural, e portanto a música, se erguiam contra a nova ofensiva do capitalismo pós-guerra sobre o continente africano e tomando-o como referência contra toda a desigualdade sócio-racial da sociedade brasileira. Em outras palavras, as canções, e seus sujeitos (protagonistas ou coadjuvantes), se erguiam contra “a memória de uma certa ocidentalidade americana e de uma nacionalidade brasileira embranquecida” fazendo reapropiações da historiografia e trazendo novas leituras fundamentadas num referencial sobre a África que destoava do establishment e sintonizava-se com determinados segmentos da produção intelectual negra (MOTA, 2009 b, p.4).

Isso significa que a busca por esse referencial poderia também ser fora do continente africano, como o caso da existência dessa ligação mesmo que a distância com a Jamaica e especificamente, o rastafarismo e seus aspectos simbólicos como a estética e a música. O que evidencia, portanto, uma valorização do negro e de sua história, narradas num discurso estético, étnico e musical, trazendo uma leitura multicentrada da África (MOTA, 2009 b).

Outro exemplo é a canção de Edson Gomes (1988), intitulada Rastafari, na qual ele aponta o que significa ser rasta:

Rastafari, se desligando desse sistema, e  
da coisa imunda que nos envenena, e  
que adultera a nossa sina.

Rastafari, cantando reggae em cada esquina, a  
coisa linda que nos alucina,  
e nos faz ficar tão boa vida.  
Eles querendo mudar nossa sina  
nos injetando a inconsciência,  
dizendo que é a democracia,  
grande piada, conto de fada!  
Rastafari, disso sabemos.  
Rastafari, pois isso, vivemos. Há  
violência em toda cidade,  
ninguém jamais viu a liberdade.  
Ninguém jamais a viu.  
Há repressão em toda cidade,  
ninguém jamais viu a liberdade.  
Ninguém jamais a viu.

O cantor denuncia os mitos introjetados no povo pela elite opressora, denominando de inconsciência, com promessas de atitudes democráticas e reajustes sociais, inclusive, tentando incorporar os rastafaris, antes à margem da sociedade, desviando-os “de sua sina“, de críticos questionadores do Sistema e ansiosos pela liberdade, que nada mais é, do que uma conquista.

Ele, também, deixa subentendido o que significa ser rastafari: externar a alienação provocada pelo sistema capitalista através do reggae, seguindo os preceitos pregados por esse discurso com a sua música e os seus rituais que “os alucina”. Entretanto, se configura em uma representação que Edson Gomes faz do rastafari, uma vez que, ser rasta, é muito mais do que isto. Logo, se trata de uma interpretação cultural a partir da própria experiência baiana em sua tentativa de buscar semelhanças entre a Jamaica e a Bahia.

Por outro lado, esta letra aponta a violência a que os afro-descendentes estão submetidos, que visivelmente camufladas, tentam ocultar a realidade social. Esses aspectos aparecerão mais nítidos na canção, O país é culpado, onde Edson Gomes (2001) canta:

Não existe nenhum lugar pra ir,  
só Jesus pode nos salvar! Somos  
senhores das favelas, somos  
senhores da pobreza, falta  
alimento em nossas mesas.  
Conclusão: o país é culpado!  
Quando o mestre então voltar,  
quando o mestre nos resgatar,  
enquanto não vem,  
somos senhores das calçadas,  
enquanto não vem,  
somos senhores das sinaleiras,  
enquanto não vem,  
superlotamos as penitenciárias.  
Conclusão: o país é culpado!!!  
Somos sobreviventes do tempo,  
somos filhos da santa esperança,  
somos passivos, resistentes,  
mergulhados em toda essa lama. A  
razão do nosso viver, meu Deus,  
é teu filho que vem nos salvar, enquanto  
não vem, somos os analfabetos,  
enquanto não vem, orgulhosos e discretos,  
enquanto não vem, grandessíssimos idiotas.  
Conclusão: o país é culpado.

A culpabilidade da situação de pobreza e marginalização é atribuída ao país (identificado com o Sistema ou o *Status quo*), da mesma forma que, a situação de marginalização dos rastafaris era atribuída à Jamaica. Em contrapartida, a esperança referida na canção, que muito se assemelha a fé rastafari ao se referir a vinda de um Deus-vivo, que não é Selassié; mas sim, Jesus Cristo como única maneira de salvação e mudança; evidencia que o cantor não é um rastafari no sentido literal e filosófico do termo. Contudo, também, deve ser apreendida como uma crítica.

Isso não significa que Edson Gomes desconsidere a fé, ao

contrário. Para ele, é a fé no filho de Deus que dá forças ao homem para resistir a toda espécie de sofrimento, pois proporciona a esperança em dias melhores. Em suma, ele retrata os problemas sociais em sua música, sem deixar de acreditar numa possível mudança desses cenários.

Todavia, percebe-se uma tentativa do cantor alertar que a esperança sem luta para atingir a libertação conduz à passividade e à aceitação da situação de subalternidade, como se a situação opressora fosse algo fatalístico e não histórico. Além disso, os sujeitos oprimidos que aparecem subentendidos nesta letra, na canção “Somos nós”, Gomes (1992) os trará de uma maneira dura; os afro-descendentes são esses sujeitos:

Sim, somos nós que estamos nas calçadas.  
Sim, somos nós estamos nas prisões, nos alagados.  
Sim, somos nós os marginais.  
Sim, somos nós brutalizados,  
os favelados, dos porões,  
do inferno,  
o inferno é aqui.  
Sim, somos nós os sem diretos.  
Sim, somos nós os imperfeitos,  
somos os negros.  
Sim, somos nós filhos de Jah.  
Sim, somos nós os perseguidos,  
os habitantes dos porões do inferno,  
o inferno é aqui!

Na poesia musical acima, Edson Gomes evidencia as condições perversas a que os afro-descendentes foram e continuam sendo submetidos como agravante da situação de marginalização social em que se encontram, ou seja, assim como o inferno para os rastafaris é a Jamaica, para Gomes esse local é o Brasil. Além disso, essa imagem negativa forjada pela elite opressora, visa garantir seu *status quo* cercado de regalias, e para tanto, ela introjeta nesses sujeitos tais concepções, com o intuito de mantê-los na situação de perseguição e condicionados



a permanecerem em condições sub-humanas, como a vida miserável nas favelas, a falta de oportunidades e a pobreza.

Sobre este aspecto, Bhabha (1998) vai afirmar que devido ao medo paranóico que o colonizador tem de perder o seu lugar para o outro, ele se vale da estratégia da mímica “[...] estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se “apropria” do Outro ao visualizar o poder [...]”(BHABHA, 1998, p.130), desencadeando uma tentativa desenfreada de convencer a si mesmo e ao outro de sua suposta superioridade, tanto cultural quanto política, por meio da invenção de mitos.

Além disso, lembrando que a música é uma fonte histórica, portanto capaz de registrar as experiências vivenciadas; revela um passado marcado nas memórias negras como a travessia nos navios negreiros e a estadia nas senzalas, quando o cantor acima menciona “os habitantes dos porões do inferno, o inferno é aqui”. Traduz-se numa forma de impactar a sociedade, evidenciando a forte presença desses resquícios históricos que desemboca nos processos de construção, de discriminação e do racismo, como o exemplo da música “História do Brasil”, onde Gomes (1988) narra:

Eu vou contar pra vocês  
Certa história do Brasil  
Foi quando Cabral descobriu  
Este país tropical  
Um certo povo surgiu  
Vindo de um certo lugar  
Forçado a trabalhar neste imenso país  
E era o chicote no ar, e era o chicote a estalar E  
era o chicote a cortar, era o chicote a sangrar  
Um, dois, três até hoje dói  
Um, dois, três, bateu mais de uma vez  
Por isso é que a gente não tem vez  
Por isso é que a gente sempre está  
Do lado de fora  
Por isso é que a gente sempre está

Lá na cozinha  
Por isso é que a gente sempre está fazendo  
O papel menor  
Ou o papel pior.

Nessa letra, Edson Gomes retrata a história do Brasil apontando o descobridor dessa terra e de maneira incipiente, o seu processo de formação, especificamente os traços de escravidão do povo negro e as consequências históricas. Utilizando-se de uma linguagem simples, o cantor expõe que um dos resultados do processo de escravização, foi o preconceito a que o afro-descendente se encontra subjugado ocupando uma posição de subalternidade, referida nas expressões “o papel menor” ou “por isso é que a gente está lá na cozinha”, culminando com a incorporação de uma incapacidade.

Essa visão dos opressores introjetada nos oprimidos foi chamada por Paulo Freire de autodesvalia (FREIRE, 1987), circunstância em que se visualizam como incapazes de compreenderem a si e ao mundo que os cerca, portanto, incapazes de modificá-lo por meio de uma ação prática e libertadora. Enquanto não enxergam esse mecanismo de opressão, os oprimidos permanecem em seu estado de passividade. Por esta razão, Freire alertou que

[...] até o momento em que os oprimidos não tomem consciência das razões de seu estado de opressão “aceitam” fatalisticamente a sua exploração. Mais ainda, provavelmente assumam posições passivas, alheadas, com relação à necessidade de sua própria luta pela conquista da liberdade e de sua afirmação no mundo (FREIRE, 1987, p. 51).

Essa letra, também, se revela como mais uma tradução cultural de Edson Gomes; uma vez que, denota a existência de uma similaridade no conteúdo com a canção intitulada, Christopher Columbus, de Burning Spear (1980) que assim comenta,

[...] Cristóvão Colombo é um maldito mentiroso [...]

ele está dizendo que,  
ele é o primeiro que descobriu a Jamaica,  
Nós sabemos que,  
O que sobre os índios Arawaks e os poucos homens negros  
Que estavam aqui antes dele [...] <sup>7</sup>

Em ambas as canções, o aspecto do descobrimento e do sistema de colonização são enfocados. Entretanto, *Burning Spear* é mais contundente em sua crítica, pois denuncia a falsidade existente nesse sistema, que desconsidera os primeiros habitantes da terra recém descoberta relegando-os ao papel de primitivos. Ocorre a desconsideração de seus saberes e cultura, haja vista que, o colonizador traça as suas análises e o seu discurso acerca do colonizado a partir de sua visão etnocêntrica e eugênica, reprimindo as contradições e articulando formas estereotipadas de alteridade, conforme afirmou Bhabha (1998, p. 124).

Com relação ao empenho de mudança por meio da luta, tem-se duas canções singulares desse interprete e compositor, que são *Fogo na Babilônia* (2001) e *Zumbi dos Palmares*. Na primeira, ouve-se:

A Babilônia anda aflita, anda  
muito mais do que aflita, agora  
eu toco fogo de vez,  
eu sou o incendiário do Sistema. Olha  
minha querida, não tenha medo!  
Aquele mesmo senhor,  
que tantas vezes falei,  
Ele sempre estará aqui,  
Ele, sempre estará comigo.  
Se por acaso o Sistema,  
quiser tirar minha vida,  
talvez ate possa conseguir.  
Porém, minha alma, nunca.  
Eu sei, eu sei, eu sei,  
Toda brutalidade vira, brutality .  
Eu toco fogo, eu toco fogo, eu toco fogo

Eu ponho fogo na Babilônia.

Na canção acima, observa-se então, que o discurso presente é revolucionário, marcado pela expressão “eu toco fogo na Babilônia”, simploriamente compreendida como acender um cigarro de ganja. Porém, o seu significado é análogo ao atribuído pelos rastas jamaicanos, revelando mais uma aproximação com a crença rastafári, pois “é mais corrente entre os rastas a crença de que a Babilônia é responsável pela opressão dos povos oprimidos do terceiro mundo” (RABELO, 2006, p. 377).

Ainda, aparece nesta letra o simbolismo do fogo. O significado do fogo para esses sujeitos é literalmente bíblico, representando à queima de tudo aquilo que fosse inícuo; sendo corrente entre os rastafaris o uso de expressões como Fire! (Fogo!), Burn (Queime) ou Catch a fire!(Ir para o inferno!). Pode-se inferir, portanto, que diante desse enunciado, o que Edson Gomes pretende enfatizar é a sua postura de incendiário do governo local que marginaliza os afro-baianos pobres e das periferias, ou seja, toda a forma de opressão e dos sujeitos que os rastas jamaicanos classificaram como opressores.

Quando o cantor diz “toda brutalidade vira brutality” entende-se que o aspecto subversivo que conduz a ação de luta pela emancipação pode gerar uma repressão vinda da classe dominante. O interessante é que a elite utiliza-se de mecanismos violentos para manter sua dominação, mas quando o povo se rebela para conquistar sua emancipação é rotulado de violento e a sua atitude não é vista como um ato de amor, conforme denunciou Paulo Freire (1999). Segundo Freire, o oprimido sempre foi violentado ao ser privado de usufruir os seus direitos mais básicos; em contrapartida, a sua reação para reverter esse quadro e recuperar sua humanidade é radical porque reflete a lição do opressor, mas está pautada na práxis, no amor e na esperança.

Na verdade, existe um hibridismo na construção de identidades no contexto colonial, conforme apontou Bhabha (1998), pois esta é construída numa relação de desejo para ocupar o lugar do outro. O colonizado, embora não queira esquecer sua antiga posição e referenciais, deseja ocupar o lugar do seu colonizador; que assustado, teme perder seus privilégios.

Logo, diante de sua postura radical, o cantor sabe dos riscos que corre de perseguição e assassinato, como foi o destino de músicos rastafaris jamaicanos como Jacob Miller em que um acidente de carro supostamente sabotado o matou em 1980, Peter Tosh também. O próprio Marley, sofreu um atentado em sua residência em 1976. E mais: por ele ter tido acesso ao som clássico contestatório destes astros jamaicanos, continua itinerante, marginalizado e em refluxo.

Isso fica evidenciado na canção “Ira”, na qual é enfocada uma questão também analisada por Freire: a denúncia da falsa generosidade das elites, baseada em atitudes paternalistas para com o povo, falando em seu nome demagogicamente, como se por ele e seus interesses lutasse, tentando mascarar o desejo de explorá-lo, desconsiderar o seu saber e manter seus próprios privilégios. Nessa canção, Edson Gomes (2001) denuncia:

Há confusão na cidade, violência, conflitos.  
Mercenários, hypocrites,  
hipócritas!  
Profetas religiosos, promessas de políticos,  
todos visam, o capitalismo!  
Vigaristas disfarçados, homens sutis, [...]  
São vistosos, são queridos,  
são artistas, inimigos,  
eles visam também, o capitalismo!  
Me sinto fraco, envelhecido,  
e corro perigo.  
Os inimigos querem me destruir,  
dizem, que falo demais.  
Os inimigos querem acabar comigo,

Oh, Deus dos justos, por favor, venha me socorrer.  
[...] toque apenas com as pontas dos teus dedos que  
tudo se resolverá  
o povo se acalmará,  
senhor Deus. [...]

Nessa letra, também, é possível perceber outra reverência que Gomes faz a Marley: trata-se da palavra hypocrites, que se refere à canção “*No, woman, no cry*”, lançada em 1974. Em ambas as canções, os sujeitos denominados de hipócritas são os políticos e os membros do governo, classificados como homens sutis e mentirosos, que misturados com o povo tentam cooptá-lo e manipulá-lo.

Por sua vez, a canção Zumbi dos Palmares (1995) relembra um herói negro e sua luta em busca da liberdade através das movimentações quilombolas. Aliada, a isto, se apresentam denúncias contemporâneas da não garantia dos direitos mais básicos e a conclamação para a luta. Trata-se da utilização da música como instrumento de mobilidade social e conscientização política e espiritual. Eis a canção:

Zumbi rei dos palmares  
grito de dor, liberdade.  
Zumbi rei dos palmares  
um lutador, líder de valor.

Você é o nosso precursor, de  
lá pra cá, outro não se viu,  
de lá para cá, ninguém assumiu. [...]  
a nossa luta não acabou,  
és aqui a retomada  
vamos então encher a praça  
gritar de novo, gritar com raça, deliberada.

Sou o Zumbi dos palmares [...].

Zumbi até mesmo o sol  
Se eles pudessem a gente vagaria [...]

não temos como enxugar  
e a cada dia mais difícil se alimentar  
Não temos onde trabalhar  
E a cada dia mais difícil se alimentar [...]

Verifica-se, portanto, que a busca pela ancestralidade aparece tanto entre os rastas jamaicanos quanto entre os afro-baianos. Os afro-jamaicanos elegeram a Haillé Selassié e a Marcus Garvey como símbolos de luta e resistência. O primeiro definido como messias negro capaz de libertá-los e repatriá-los e o segundo, como herói nacional, passando a reverenciá-los em suas canções. Da mesma forma, fizeram os afro-descendentes de uma maneira geral, ao transformar Zumbi dos Palmares em um herói e conclamar o dia 20 de novembro, data de sua morte, como o dia da consciência negra. Logo, a música de Edson Gomes, não se prende apenas ao imaginário ou discurso rastafari, a sua obra é muito mais multifacetada e multicultural.

Já na canção “Meus direitos”, Edson Gomes (1995) além de enunciar o direito que o homem tem de querer ser mais, uma vez que esta é sua vocação ontológica (FREIRE, 1987), traz no bojo as ideias etiopianistas e pan-africanistas, algumas das concepções basilares do rastafarismo, da seguinte forma:

Oh mama África,  
Tanto tempo que a gente está aqui, no Brasil.  
Sem ter educação,  
sem ter oportunidade, sem ter habitação,  
sem sermos membros da sociedade.  
Somos alvo da incoerência,  
vítimas da prepotência,  
dos racistas, dos racistas, dos racistas!  
Quero meu direito de crescer na vida, quero sim!  
Quero meu direito de vencer na vida.  
Quero ter o direito de ser  
O que eu quiser ser.  
Quero ter o direito de ser  
o que eu quiser.

O etíopianismo foi uma ideologia de orgulho racial, que em muito influenciou o rastafarismo, originada entre os escravos e ex-escravos dos EUA, que eram educados pelos seus senhores e expostos à leitura da Bíblia, que fazia varias referências aos etíopes. Logo, esses escravos se identificaram com os etíopes que apareciam na Bíblia, e a partir dessa identificação, surgiu essa ideologia de resistência que consistia na valorização da identidade africana, haja vista, que esta identificação “[...] servia para contradizer a pretensa superioridade racial sobre os escravos [...]” (RABELO, 2006, p. 117) bem como “[...] contrapor as representações de uma África selvagem, pagã e supersticiosa pelo pensamento ocidental [...]” (RABELO, 2006, p. 120). Esses ideais ficam visíveis nas frases “somos alvo da incoerência e vítimas da prepotência dos racistas, quero meu direito de crescer na vida [...]” que aparecem na letra de Gomes.

Além disso, este cantor aponta que o afro-descendente pode ascender socialmente, pois “[...] as mobilizações através do lazer para os grupos subalternos possibilitam também, formas de articulação política voltadas para a reivindicação de melhores oportunidades de participação na sociedade envolvente” (SILVA, 1995, p. 103); e ao mesmo tempo, ao clamar pela mama África, a sua idéia de união do povo africano, se torna evidente.

Portanto, diante das letras expostas acima, constata-se a identificação dos negros baianos com o reggae e que a sua produção na cidade tornou-se um campo propício para tematizar as questões relacionadas ao preconceito e à exaltação da negritude. De acordo com Guerreiro, essa identificação pode ser pensada através da noção de “Atlântico negro”. Segundo Paul Gilroy, “as culturas negras da diáspora mostram-se abertas, inacabadas e internamente diferenciadas. Elas são formadas a partir de múltiplas fontes por movimentos que se inter cruzam no mundo atlântico[...] são continuamente criadas e recriadas com o tempo e a sua evolução é marcada pelos processos de deslocamento e de reposição dentro do mundo atlântico, e pela disseminação



através de redes mundiais de intercâmbio de comunicação e cultura”. O reggae é uma dessas expressões culturais negras que se internacionalizaram, tornando-se disponível no meio musical soteropolitano, que o transformou em uma das fontes rítmicas e ideológicas para constituição de um estilo musical particular (GUERREIRO, 2000, p. 98).

Deduz-se, então, que essa identificação se dá devido a duas razões: a primeira se refere ao fato de ambas as regiões terem sofrido com o processo de escravidão. A situação de extrema pobreza, a violência policial, o preconceito e discriminação fizeram com que os negros em Salvador se identificassem com essa contracultura da diáspora, embasada num discurso politizado e contestatório contra a hegemonia branca e capitalista. E a segunda relacionada à grande população negra presente tanto nesta cidade como na Jamaica, o que já leva a uma identificação étnica, bem como conduz a um gosto pelas batidas rítmicas de raízes africanas. Trata-se de uma ligação de pertencimento, mas à distância.

Todavia, vale ressaltar que embora tenham sido colônias, a Jamaica da Inglaterra e o Brasil de Portugal, o processo de emancipação dos negros e de afro-descendentes aconteceu de maneira distinta. Na ilha Jamaica os negros foram emancipados no ano de 1838, e no Brasil isso só viria a acontecer em 1888. Os negros libertos na Jamaica, com o incentivo pedagógico de alguns párocos da igreja Batista, empreenderam guerrilhas para conquistarem direitos como o voto e a garantia de elegerem mulatos como seus representantes na política. Eles também tinham acesso à Bíblia, o que lhes proporcionou uma interpretação que, com um caráter místico ou não, representou um reflexo de um discurso pautado na duplicidade de valores (colonizado e colonizadores), capaz de produzir uma subcultura de reação à colonização britânica.

Ao contrário do Brasil, onde principalmente em Salvador, os negros não tiveram contato com sujeitos que dialogassem

com eles em sua situação de massificação como alguns párocos jamaicanos, a não ser os jovens abolicionistas impregnados com as idéias de libertação tão difundidas na Europa. Entretanto, o desejo de liberdade sempre esteve presente dentro deles, ainda mais quando se viram excessivamente massacrados e esmagados pelo poder. Sobre a colonização brasileira, Paulo Freire (1999) pontuou que

[...] o sentido marcante de nossa colonização, fortemente predatória, à base da exploração econômica do grande domínio, em que o “poder do senhor” se alongava “das terras às gentes também” e do trabalho escravo inicialmente nativo e posteriormente do africano, não teria criado condições necessárias ao desenvolvimento de uma mentalidade permeável, flexível, característica do clima cultural democrático, no homem brasileiro.[...] Os nossos colonizadores não tiveram – e dificilmente poderiam ter tido - intenção de criar, na terra descoberta uma civilização (FREIRE, 1999, p. 74-75).

Diante disso, a opção dos escravos no Brasil foi tentar construir uma identidade mediante a valorização do seu passado representado pela figura dos ancestrais, mantendo vivos seus cultos e sua musicalidade, como formas de resistência. Formas de resistências estas, definidas pelo opressor como folclore, o que permanece até os tempos atuais. Contudo, recorrendo mais uma vez a Bhabha (1998), esse processo pode ser compreendido como uma mímica utilizada para se produzir uma imagem convincente de si e de sua superioridade, ocultando o medo de perder o lugar para o outro.

Como resposta a esses mitos, Silva (1995) transcreveu uma carta resposta de um militante negro contra a matéria de jornal maranhense que maculava o reggae enquanto expressão de resistência, do seguinte modo:

[...] o reggae, [...], é pois uma das formas de resistência cultural do povo negro no embate com o etnocentrismo europeu (grego/romano). A maioria dos negros brasileiros sem acesso aos meios de conhecimentos acadêmicos (ler e escrever)

desenvolveu outras formas de expressar sua intelectualidade, buscando a música, a dança, o canto, etc. – coisas que os racistas denominaram “folclore” [...] (SILVA, 1995, p.113).

Verifica-se, em suma, que a apropriação que Edson Gomes faz do discurso rastafari por meio do reggae, pode ser entendido como uma tradução cultural, que revela as “influências” do rastafarismo jamaicano na luta e nas ações afirmativas e identitárias das populações afro-descendentes de Salvador.

### **Considerações Finais**

O rastafarismo e o seu veículo disseminador, o reggae, são produções da diáspora que apresentam um forte discurso de militância e afirmação étnica. Abordam em suas temáticas, não somente aspectos religiosos, mas também a realidade socioeconômica e outros males sociais, como racismo, preconceito, humilhação; sem perder a idéia de que as melhorias naqueles cenários históricos seriam possíveis.

Em Salvador, verificou-se que o movimento teve repercussão através da música reggae, que aproximou os afro-descendentes baianos ao discurso rastafari. E ao se apropriar desse discurso, a primeira experimentação promovida pelos rastas baianos foi a criação da legião rastafari em 1980, no bairro da Liberdade. O interessante deste episódio é o fato dos negros baianos desejarem conhecer as idéias do discurso anti-opressor e anti-sistema presente na doutrina rastafari e optarem por adotar os *dreadlocks*, como uma forma de reverenciar a postura revolucionária dos cantores rastas jamaicanos, sem seguir a doutrina propriamente dita.

A identificação étnica foi inevitável pela semelhança do processo de colonização e pelas raízes e batidas africanas, destas duas localidades distantes, mas ligadas pela noção de pertencimento ao Atlântico Negro. Por esta razão, em Salvador surgiu o samba-reggae e artistas de gabarito como Edson Gomes,

tomado neste artigo como objeto de análise da aproximação entre essas culturas, ou seja, a afro-jamaicana e afro-baiana.

Reconhece-se que a poética de Edson Gomes 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 de suas letras sejam pobres, a sua linguagem é direta, fácil de ser compreendida por populações não-letradas ou de baixa escolaridade, cujas culturas enfatizam a oralidade. Há alguns estrangeirismos como *hypocrites*, 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.

### Notas

1 Derivação do nome de Selassiê, cujo nome verdadeiro era Ras Tafari Makonnenin. Na verdade o nome é Tafari Makonen. A palavra “Ras” significa duque ou príncipe. O nome Haillé Salassié significa “poder da Trindade” e só foi adotado após a coroação, como um rito de passagem.

2 Cabelos criados ao natural e sem cortes, semelhantes a grandes tranças, formando gomos desordenados.

3 Ganja é um dos nomes que os rastafaris jamaicanos utilizam para se referir a maconha.

4 Versão original: Get up, stand up: stand up for your rights!

5 Durante o seu governo na Etiópia, Haillé Selassié foi visto, por muitos, como impiedoso e autocrata. 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 servo e vassalo, para a condição de cidadãos. Além disso, os seus discursos tornaram audíveis com a invasão de Mussolini à Etiópia. Diante desse episódio, este rei permaneceu a frente de sua tropa nas batalhas, partindo para o exílio com sua família posteriormente. Pediu ajuda a Liga das Nações, apontando o jogo de interesses dos tratados internacionais e o objetivo da existência desse órgão.

6 A ideia de rizoma tenta negar os preceitos da negritude como uma identidade única e essencializada e afirmar a creolização.

7 Original: Christopher Columbus is a damn blasted liar [...] / He's saying that, he is the first one who discover Jamaica / I and I say that, what about the Arawak Indians and the few Black man / Who were around here, before him [...].

### **Bibliografia**

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

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.

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.

FERREIRA, Geórgia de Castro M. *Uma leitura rizomática do movimento rastafari: elementos educativos e sujeitos críticos*. 80 f., Monografia (Graduação em Pedagogia) – Departamento de Educação, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2007.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.

\_\_\_\_\_. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1999.

\_\_\_\_\_. *Concientização: teoria e prática da libertação: introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Moraes, 1980.

GOMES, Edson. *Preferência Nacional*. São Paulo: Vila Augusta/ Guarulhos / Copacabana, 1998, 1 Cd (67 min.), 496150-2

\_\_\_\_\_. *As + mais : Edson Gomes*. Rio de Janeiro: Sony Music, s/d, 1 CD(77 min.)

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: editora 34, 2000.

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

Horizonte: UFMG, 2003.

MARLEY, Bob & The Wailers. *Babylon by bus*. New York: Tuff Gong/

Island Def Group/Universal Music & video Distribution, corp., 2001, 1 CD (74 min.), estereo, 314.548.900-2 (gravação original, 1978)

\_\_\_\_\_. *One love the Bob Marley all-star tribute*. DVD total/ Som Dolby digital, 1 DVD (145 min.), N2167.

MOGILKA, Mauricio. *Radicalizar a democracia – processos de luta social e ampliação da democracia participativa em Salvador – Bahia*. Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2007 (projeto de pesquisa).

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.

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

\_\_\_\_\_. *Africa a La Jamaica, música de raça”: identidades negras e musica reggae na Bahia*. II Congresso Baiano de Pesquisadores negros. UEFS – Bahia, 2009 b.

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.

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

SPEAR, Burning. *Christopher Columbus*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/burning-spear/399165/>>. Acesso em: 17 de set. de 2010.