

O Reggae na “Jamaica brasileira”: Cidadania e política a partir de letras musicais

Maristane de Sousa Rosa

Abstract

The African Diaspora has contributed to the formation of artistic expressions in Brazil, especially in Maranhão, where there exists one of the most important multi-ethnic societies of the world. Within this context, the population of São Luís incorporated Jamaican rhythm in its dance-rituals and drums. The Afro-descendent music was not just coincidence. In a social scenario, characterized by economic inequality with the hallmark of oligarchic politics, the phenomenon of reggae is not only linked to the cultural traditions, but also to the battle against social inequality.

Keywords: Reggae, Afro-American cultures, African diaspora

Resumo

Na cidade de São Luís do Maranhão, a apropriação do ritmo jamaicano do reggae pelas camadas populares constitui um movimento de resistência cultural, social e política contra a marginalização que elas sofrem em seu cotidiano. Trata-se também da resignificação das letras e melodias das canções produzidas por músicos jamaicanos na formação identitária dessa população, seja nas festas, nas equipes de som, nos simbolismos. Esse artigo analisa letras musicais e depoimentos orais entre outros elementos como exemplos dessas relações de apropriação e resignificação.

Palavras-Chave: Reggae, Culturas Afro-americanas, Diáspora Africana.

Resumen

La diáspora africana ha contribuido para la formación de las manifestaciones artísticas en Brasil, especialmente en Maranhão, donde existe una de las más importantes sociedades pluriétnicas del mundo. En ese contexto de significados la población de São Luis en sus danzas y tambores, incorporaron el ritmo jamaicano. La música afro-descendente no fue asumida por un simple pase de magia. En un escenario social pleno de desigualdades económicas y en el cual reina la política oligárquica y ‘coronelista’, el fenómeno del reggae está vinculado no apenas a las tradiciones culturales sino también a la lucha contra las desigualdades sociales.

Palabras Claves: Reggae, Culturas Afro-americanas, Diáspora Africana

Em todas as regiões nacionais podem ser observadas a ‘olho nu’ elementos de africanidade reterritorializados, ressignificados e relidos. O mesmo aconteceu com o ritmo surgido na Jamaica que chegou a São Luis indo até a África. Embrionariamente veio da África durante a travessia do Atlântico, permitindo considerar o ciclo do *reggae* neste tripé.

A diáspora africana em muito contribuiu para a formação das manifestações artísticas no Brasil, especialmente no Maranhão, constituindo uma das mais importantes sociedades pluriétnicas do mundo e um dos maiores berços culturais transatlânticos.

Nesse contexto de significados o gosto artístico da população ludovicense, revelado tradicionalmente nas danças e nos tambores, adotou o ritmo jamaicano para dançar, ouvir e festejar. A música afro-descendente não se fixou por um simples passe de mágica, nem tampouco fora de propósito num cenário social infestado de desigualdades econômicas em que reina uma política oligárquica e, ainda, ‘coronelista’. Ao contrário, o fenômeno estudado forneceu visibilidade ao *bluff* de tradições conferidas a um restrito grupo social dominante no Maranhão e aos processos de ‘higienização’ cultural, vivenciados historicamente pelos africanos e descendentes.

De forma que a etnografia do ritmo jamaicano é uma importante ferramenta historiográfica para desconstruir estereótipos e preconceitos sociais, culturais e educacionais estabelecidos por séculos.

A cultura africana e de seus descendentes constitui importante legado para o Brasil pelas festas de bumba-meu-boi, tambor-de-crioula, tambor-de-mina, cacuriá, lili, demonstrando a transição da ‘usança africana’ como instituição tão presente entre nós. Do mesmo modo outras festas dos negros brasileiros tornaram-se equivalentes às de origem africana, adicionando ou integrando a si lembranças e sentimentos.

Em virtude das interpretações propostas se confirma o viés histórico-antropológico, por abordar o reencontro de populações em um contexto de mudança social. Trata-se de uma abordagem inaugurada por Aby Warburg, uma das figuras mais originais e influentes da história cultural no estilo alemão, que contribuiu para a construção da ciência cultural, evitando tradições acadêmicas fronteiriças e delimitadas temporalmente.

Warburg havia morrido quando Hitler chegou ao poder em 1933 e estudiosos alemães associados ao seu Instituto refugiaram-se no exterior, transferindo-o para Londres nas figuras de Saxl e Wind. Assim, na Grã-Bretanha da década de 1930 estava se escrevendo uma história culturalista. Entre as contribuições mais importantes dadas a essa tradição está o livro de Basil Willey, *The Seventeenth-Century Background* (1934), “estudos sobre o pensamento da época”, escrito por um professor de inglês e apresentado como ‘panorama’ para a literatura; o de E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (1943), outra contribuição da Faculdade de Inglês de Cambridge; e o livro de G. M. Young, *Victorian England* (1936). Os efeitos desses escritos literários contribuíram para a ascensão da história cultural, assim como para a história da arte, da sociologia e de certos estilos de filosofia, na Grã-Bretanha. (BURKE, 2005, p.25).

Nesse episódio cabe estudar o exemplo da inglesa Frances Yates, especialista em Shakespere que encontrou no circuito da Escola de Warburg intelectuais instigantes e uma biblioteca inspiradora trazida por eles. Assim como Yates diz que foi “iniciada na técnica warburguiana de usar aspectos visuais como evidências históricas”, também estudiosos marxistas foram incluídos na preocupação relacional entre cultura e sociedade.

F. R. Leavis, autor de *The Great Tradition* (1948), também estava profundamente interessado na relação entre a cultura e seu ambiente. Sua ênfase na idéia de que a literatura dependia de “uma cultura social e de uma arte do viver” deve-se menos a Marx e mais à nostalgia pelas ‘comunidades orgânicas’ tradicionais. No entanto não é difícil combinar uma abordagem ‘leavisita’ com a marxista, como fez Raymond Williams em *The Long Revolution* (1961), livro que discutia a história social do teatro e em que, além disso, foi cunhada a famosa expressão ‘estruturas do sentimento’ (BURKE, 2005, p.29).

Um outro exemplo e o alvo dessa contextualização, publicado em 1959, é a *História social do jazz* escrita por ‘Francis Newton’, um dos pseudônimos de Eric Hobsbawm. Como seria de se esperar de um famoso historiador econômico e social, o autor discute não apenas a música, mas também seu público, abordando o *jazz* como negócio e, mais ainda, como forma de protesto político e social.

Concordando com as características atribuídas ao jazz por Hobsbawm, também na música reggae adotada na Jamaica podemos sugerir, pelos textos e performances, vieses de contestação por direitos e justiça social, justamente pelo “aflorar de emoções incrivelmente poderosas e tenazes tanto entre os seus seguidores quanto entre os seus oponentes” (HOBSBAWM, 1990:272).

As emoções são realmente gritos tenazes contra a opressão e a favor de resistência, funcionando como elemento de fortalecimento da auto-estima de grupos dominados economicamente.

A performance musical do jamaicano IJahman é uma ritualização do culto sagrado rasta, com sonoridade simbólica de persistência e contestação, de luta, simultaneamente proporcionando reações no audível, no visível e no imaginário, quando diz: “Por que nos tornamos como cordeiros, para não olhar a extremidade? Isto não é submissão, não confunda, pois estamos numa guerra.”

O sucesso musical *We Are a Warrior* (Are We a Warrior) eleito na cidade de São Luis como o hino do reggae no Maranhão, exemplifica um dos caminhos a ser percorrido pela pedagogia inclusiva, ora prevendo que esse e outros enredos literários construídos pela cultura da diáspora sejam acessíveis como conteúdos educacionais que privilegiam a diversidade do conhecimento. Essa canção *Are We a Warrior* (Nós Somos Guerreiros?) interpretada e composta por IJahman em álbum gravado no ano de 1978, ilustra a relação de pertença socioétnica entre Jamaica, São Luis e África. Vejamos:

The perfection is love
And I give thanks
For the fullness
Within the full me nice
Its cool mild these peace me nights
Its gentleness
Made I a man son of him
Life was divided
In sweet harmony
Come it
A woman until dream

Are we a warrior?
Are we a warrior.

Oh, cupid, stupid
Let not your arrow
From your bow, oh love

Faith is a mountain,
So silent and filled
Fountains of waters
For also all his lovely creatures
He gave us wisdom
And knowledge to understand its love
Do us after a war

Are we a warrior?
Are we a warrior.
Are we a warrior.

Oh cupid, stupid
Let not you arrow
From your bow
So out low
And never let it go
What caused
You have a pistol
In your endless love
Is it far?
To shut the man down there
Do we give in?
After we have star lit
Why can't
We become like a lamb
Not look end
It's not humble when
These is a small confusion
It is a war
They rather way as be and
Sometimes being confused
Within your own head
Because at times
How us get have down led

Are we a warrior?
Are we a warrior.

Are we a warrior.

Oh cupid, stupid
Let now your arrow
From your bow
So out low
And never let it go
Take a look at certain dream
And there are often true stories
It would be
On all our own glory
How often I ask
Still like it see no love its why
For full close and shelter
The cry of mamas and papas

Are we a warrior?
Are we a warrior.
Are we a warrior.
Oh cupid, stupid
Let not your arrow
From your bow

Prophecy is now revealed
The son of man won't take it
The heart is giving up
Why life is taking in the sudden shock
The crying of the people
Multiply in all over
Jah will give an answer
To have are stop cry our

Are we a warrior?
Are we a warrior.
Are we a warrior.

Oh cupid, stupid
Let not your arrow

From your bow
And never let it go.²

Tomando a canção como referência, cita-se o *Rastafarismo*³ que, associado ao contexto musical jamaicano do século XX, serviu como instrumento para dar visibilidade às tradições milenares africanas do “Egito e Etiópia” (ALBUQUERQUE, 1997:29). Desse modo, o ritmo da diáspora fez emergir sentimentos de orgulho negro quando elegeu fatos históricos e da Bíblia para serem recontados sob a luz de ideais pan-africanistas fortemente difundidos nos Estados Unidos e no Caribe.

Ao cenário associativista bem se aplica o diálogo reflexivo da antropologia com a história, realizado por autores como J. Lorand Motory, Peter Burke e Eric Hobsbawm como exemplos que inseriram narrativas dinâmicas às festas carnavalescas. Nesse sentido, o carnaval, os reizados, as cantorias, os cultos jeje⁴ e nagô ilustram este processo de resistência do negro africano que atravessou o Atlântico e, vindo com seu idioma, seus costumes e valores, ressignificou a alimentação, o vestuário, as danças e mais ainda, estruturou sua língua ao português, ao francês ou ao inglês, mesclando-lhes vocábulos ou sotaques.

Com referência aos fatores lingüísticos não por acaso o reggae cantado em ‘inglês jamaicano’ é ouvido em São Luís na forma de melôs⁵, ou seja, as músicas são apelidadas pelo nome ressonante, pelo sotaque que o ouvido capta e torna mais evidente: “Melô do Cachaceiro” representa a sonoridade do refrão “Jah, Jah, say”, “Melô de Poliana” é *Think twice* da intérprete *Donna Marie* (apelido adotado segundo a preferência dos regueiros ou regueiras) e “Melô de Pinto” é uma homenagem a radiola⁶ Itamaraty.

Os regueiros maranhenses apreciam a melodia e desconhecem as letras das canções em língua inglesa que falam sobre os fundamentos filosóficos do movimento *Rastafari* e de elementos de simbologia afro (o cabelo, a figura do leão, as cores pan-africanas). Soam mais estranhas ainda expressões como Jah,

Marcus Garvey, Hailé Salassié I ou Ras Tafari. As letras musicais jamaicanas das décadas de 1970, 1980 e 1990, amplamente tocadas na cidade São Luis, foram direcionadas como subsídio histórico para reescrever a História e Cultura Africana por meio do reggae, pensado como elemento sócioeducacional para consolidar a cidadania na sociedade do Maranhão.

Embora a população ludovicense possua baixas taxas de escolaridade e tenha dificuldades para utilizar o português da gramática normativa não se descartam sinais de “parentesco” afro-cultural entre jamaicanos e maranhenses, pois os melôs romperam barreiras impostas pelo idioma dantes colonial.

De outro lado, o *reggae roots*⁷ mesclado com *patois*⁸ se mostrou incompreensível também confrontado ao padrão lingüístico fonográfico de sotaque anglo. As melodias que envolvem fortes denúncias das desigualdades socioétnicas contra a população negra não tem como ponto de partida a versão jamaicana. Na capital do Maranhão foram re-significadas pela emoção. Ou seja, esse fenômeno foi estudado para compreender como a melodia produziu emoções no corpo e na ‘alma’ dos afro-ludovicenses em que sentimentos de êxtase são almeçados pela audição do ritmo jamaicano e não outro, mesmo desconhecendo a língua inglesa.

Um assíduo freqüentador das festas de *reggae roots*, Antonio Domingos Almeida Santos, peixeiro aposentado, com 77 anos de idade conhecido pelo apelido de Sapo, disse:

Começamos a dançar reggae no quintal, num cercado de palha, no Sá Viana, na Praia do Gaspar, radiolas grandes e pequenas, o reggae é uma maravilha. Eu gosto do reggae roots, eletrônico não, não têm essa pegada. Meu lazer é reggae. Peixeiro, aí eu sou aposentado como peixeiro. Sou viúvo, tenho 9 netos, 6 filhos. Já fui evangélico, passei dois anos na igreja, não agüentei, às vezes eu tava na igreja aí escutava uma batida de reggae não agüentava. No tempo que nós aprendemos a dançar era calça preta, camisa branca, cinturão preto, boina branca, ninguém sabia as cores, aí fomos criando, criando até descobrir

uma origem, até que apareceu a original, as cores originais. Os jamaicanos eles faz muita mímica, muita coreografia, quando ele faz assim (abre os braços) pedindo a Deus, abraça-me. O reggae pra mim é uma cultura autônoma nossa, trazendo muita paz, respeito, integridade, fibra e cultura, o reggae pra mim sempre foi uma cultura, uma cultura. Nós maranhenses já trazemos esse ritmo no corpo, já nascemos com esse ritmo no corpo, dançamos bumba-boi, dançamos tambor-de-crioula, dançamos tambor-de-mina, batemos tambor-de-mina, tudo isso é cultura, trazemos no coração, toca no corpo todo, o reggae toca no corpo todo. Sou regueiro antigo, desde 1970. O reggae levanta a gente assim, o reggae nasceu para o povo. Ele saiu lá da Jamaica, todo mundo coleciona reggae, alemão, japonês coleciona muito reggae, americano também, é muita gente. É nossa música, o reggae é um lamento, é um bom lamento, é uma beleza de lamento, você podes crê. Eles cantam pra uma criança, eles cantam pra uma pedra, pra uma árvore, pra Jah, eles cantam pra Babilônia. (Sapo, São Luis, mar. 2006).

As simbologias musicais na década de 1970 entre Jamaica e Maranhão implicaram no fortalecimento cultural da diáspora que pela música percussiva dos tambores *nyahbinghi* e tambor-de-mina, guardando as devidas proporções, se imbricaram nos dois territórios pelo *reggae roots*.

Conforme Peter Burke (2000: 224), “Os tambores eram considerados as vozes das divindades, cada uma associada a um ritmo característico. Os cultos de possessão desse tipo continuam entre os negros nas Américas, desde o vodu do Haiti à santería de Cuba e ao candomblé do Brasil (que tem ligações particularmente estreitas com as tradições iorubas), ou seu equivalente no Maranhão, o tambor-de-mina, nome que enfatiza a batida do tambor”. Por isso narrativas histórico-culturais são pertinentes à chegada do ritmo de matriz africana com sotaque inglês, que fez até a cidade de São Luís receber o codinome de “Jamaica Brasileira”⁹.

Nesse sentido, pela política colonial escravista de São Luis e o decorrente preconceito racial estendido aos negros descendentes,

compreendeu-se como autênticos os sentimentos desenvolvidos pelos regueiros em relação à melodia jamaicana, esta pensada como ferramenta pedagógica para construção de consciência política e reivindicação de cidadania. A partir da divulgação dos conteúdos musicais do reggae jamaicano das décadas de 1970, 1980 e 1990, carregados de mensagens religiosas, sociais, políticas e históricas, a música e as letras do reggae jamaicano foram utilizadas como meio de efetivação da historiografia africana e de seus descendentes à sociedade maranhense, pelo trecho que diz: “Para possuir nossa cabeça como em outras épocas, quando nos conduziram sob seus pés [...] Examine e olhe determinados sonhos, onde há frequentemente histórias verdadeiras”.

Assim, conteúdos vocabulares em língua inglesa são posicionados como narrativas etnográficas do movimento pan-africanista da Jamaica que rememorou os milenares costumes da África por meio de danças, gestos, gostos e atitudes musicais, aqui considerados como instrumento de resistência para validar a historiografia africana frente aos conteúdos eurocêntricos, como questiona o refrão: “Nós somos guerreiros? – É nós somos guerreiros”.

Os territórios, os espaços, aparentemente dissociados pela geografia ou por fatores lingüísticos, mas ‘legitimados’ pela leitura social, se aproximam por mecanismos de cognação nos quais os lugares da memória não são espontâneos mas, composição de arquivos do passado sob os quais ela se escora.

De acordo com Alistair Thompson (1981, p. 56) é por isso que,

Compomos nossas reminiscências para dar sentido à nossa vida passada e presente. composição é um termo adequadamente ambíguo para descrever o processo de ‘construção de reminiscências’, de certa forma, nós as compomos ou construímos utilizando as linguagens e os significados de nossa cultura.

Concordando que história é memória e vice-versa, quando o intangível se apóia nos traços exteriores e nas referências tangíveis de uma existência que se supõe existir por detrás deste estoque material, em que agora as identidades revitalizam a própria historiografia de si.

O franco diálogo entre a cultura musical da América do Norte e Caribe foi responsável pelo surgimento do reggae na Jamaica que se formou de elementos do rhythm and blues, jazz, calipso e rumba, numa simbiose de etnicidade encontrada entre nações de procedência na travessia do Atlântico.

Carlos Albuquerque (1999, p.15) destaca os seguintes grupos étnicos vindos para a Jamaica: “escravos da África Ocidental, a maior parte formada por integrantes dos povos ashanti, ioruba e akan, todos da tribo dos coromanti.”

Para Mariza de Carvalho Soares (2000, p.119):

Os escravos Akan (no Brasil conhecidos como fante-achanti) são comerciados na Costa do Ouro nas proximidades do Castelo da Mina e em Cape Coast, por ingleses e holandeses, e vão, em sua maioria, para as colônias inglesas, onde têm boa aceitação. Os escravos do Daomé (de língua fon) vão principalmente para as colônias francesas (Haiti e Louisiana). Já Cuba e Brasil recebem dessa costa escravos de vários grupos étnicos de língua ioruba (na Bahia chamados de nagôs). Não é difícil supor que algumas vezes essa divisão de mercado tenha sido rompida.

Aos grupos referenciados acima Nina Rodrigues (1982, p.36) diz que,

a denominação genérica de angolas designa todos os bantos; minas seriam os nagôs, fantis e outros. Pelo que toca aos negros que Henrique Dias chama ardas, por ardras claramente se deve corrigir o nome, e neles se descobrem negros jejes ou daomeanos. O antigo reino de Ardra, próximo de Abomey,

capital dos daomeanos, constitui há séculos, um afamado empório do tráfico negreiro, onde os europeus haviam estabelecido importantes casas de comissão.

As descrições utilizadas situam os Akan ou Fante-Achanti, Ashanti, Fantis ou Minas, como grupos étnicos de travessia, designando o ‘parentesco’ jeje pela religiosidade de tronco comum na América do Norte, Caribe e Brasil (Casa Fanti-Ashanti e Casas-Minas no Maranhão).

Conforme J. Lorand Matory, o termo jeje foi designado no Brasil em meados do século XVIII, para todos os falantes de ewe, gen, aja e fon, tratando-se da mesma língua de adoração dos deuses *vodun*; mas seu registro na África depois de 1864 revela muito sobre a história da etnicidade e da nação, regional e transatlânticamente. (MATORY, 1999, p.63).

Assim interpreta-se que os diálogos interrompidos por séculos entre maranhenses e jamaicanos, ou melhor, entre os grupos étnicos vindos da África Fanti, Ashanti, Akan ou Minas, foram retomados após a travessia transatlântica em meados da década de 1970, entendendo que as imagens e a discografia jamaicana interagiram com culturas que o passado escravista separou.

Essa associação deu-se também pelo cruzamento de informações coletadas nas abordagens de Carlos Albuquerque em *O eterno verão do reggae*, pela tese de doutorado de Carlos Benedito Rodrigues da Silva. Também Nina Rodrigues em *Os africanos no Brasil*, concorda com a procedência ocidental dos africanos escravizados que vieram para as Américas e Caribe. De modo que para o Maranhão e Jamaica vieram grupos étnicos comuns (Minas), em destaque para o primeiro caso os Fanti e para o segundo os Ashanti, evidências encontradas em São Luis pela formação vocabular do terreiro Fanti-Ashanti fundado por Pai Euclides no ano de 1954¹⁰, referência encontrada pelos depoimentos colhidos no documentário “Atlântico Negro – na rota dos orixás”.

Segundo Silva “uma curiosidade é que segundo historiadores, povos Ashanti foram levados para a Jamaica e um dos terreiros de

religião afro-brasileira de São Luís é a Casa de Fanti-Ashanti. Infelizmente não pude encontrar documentos comprobatórios dessa relação. A informação que obtive de um estudioso foi que o próprio pai de santo teria inventado o nome para a casa” (2001, p.113).

No entanto o fato do referido pesquisador não ter encontrado evidências dessa associação, não descarta a dialogicidade entre cá e lá a qual este estudo se ocupou em estabelecer partindo de fatores que ultrapassam barreiras fronteiriças, de espaço, de idioma. Assim, mais uma vez concorda-se com os conceitos de memória latente e em potencial avaliando que os lugares da memória não devem ser julgados somente como espontâneos, são arquivos criados no presente, mas ficam latentes, prontos para serem utilizados no momento em que são solicitados.

Com efeito, desenvolve-se uma reflexão sobre a existência mista de oralidade que ora se apresenta na forma de variabilidades textuais discursivas, ora com possibilidades de percepção do passado. Essa reflexão depara-se então com a representação normativa do passado, desenhada nos ritos religiosos de origem africana, interpretada como responsável pela memória histórica e identitária que reveste de simbolismos a comunidade afro-descendente ouvinte de “música negra de raiz”.

De acordo com Pierre Bourdieu (2001, p.79):

De facto, a propensão para a visão teológico-política que permite censurar ou louvar, condenar ou reabilitar imputando a vontades benéficas ou malignas as propriedades aprovadas ou reprovadas do passado, depende do grau em que o passado das instituições em causa é considerado como algo que está em jogo e como instrumento de luta, através dessas próprias instituições, no espaço social em que se situa o historiador, isto é, no campo das lutas sociais e no campo de produção cultural, ele próprio mais ou menos autônomo em relação a essas lutas.

Então, reivindicações de orgulho negro da década de 1930 foram aproveitadas como viés teórico a partir da inspiração bíblica utilizada pelo movimento Rastafari. Os costumes Masai caracterizaram não somente o visual *dreadlocks*¹¹ mas também o totemismo entre homem e leão que o reggae jamaicano utiliza expressivamente em camisetas, estampas, vídeos e na bandeira da Etiópia. (GILBERT, 2003, p.164-165).

As escrituras lidas nos moldes da colonização ocidental e nas pinturas da Europa renascentistas apresentaram de forma “branqueada” a lenda de Sansão, o mito da força dos cabelos, o uso de tranças e a força física para lutar com o leão, descrita no livro de Juízes:

Sobre a minha cabeça, disse ele, nunca passou a navalha, porque sou nazareno de Deus desde o ventre de minha mãe. Se me for rapada a cabeça, perderei a minha força e então serei como qualquer outro homem. (Jz. 16, p.17);

Dalila, fazendo-o adormecer sobre os seus joelhos, chamou um homem, que cortou a Sansão as sete tranças do seu cabelo. (Jz. 16:19);

Sansão, pois, desceu com seu pai e sua mãe a Tamna. Quando chegaram às vinhas da cidade, apareceu de repente um leão novo e feroz, o qual, rugindo, arremeteu contra ele. Mas o espírito do Senhor entrou em Sansão, que despedaçou o leão como se fosse um cabrito, sem ter na mão qualquer arma. (Jz. 14, p.5-6).

A releitura da Bíblia proposta pelo movimento Rastafari consistiu numa revisão, introduziram importantes referências aos negros subtraídas ou adulteradas pelo mundo Ocidental, principalmente as menções aos primeiros israelitas, aos profetas e até mesmo ao Cristo como usuários de ‘tranças’, daí advindo o não uso da navalha nos cabelos de forma que as tranças rastas pudessem crescer livremente.

Segundo Carlos Albuquerque (1997, p.34), o uso de ‘terríveis tranças’ estava associado às “fotos de guerreiros somalis e suas

carapinhas em estilo medusa, vistas na Jamaica pela primeira vez nos anos 30, teriam dado aos rastas a certeza de que com as dreadlocks eles estavam seguindo, e respeitando, uma tradição milenar africana”.

De modo que partindo do título do hino do reggae no Maranhão (Nós somos guerreiros), de suposições sobre os guerreiros somalis e o lendário Sansão, tais narrativas apontaram na direção do grupo étnico Masai por adotarem o uso de dread e principalmente pelo ‘costume’¹² de combater com leões nos rituais de passagem¹³.

Prevedo ainda pela música, desconstruir ‘tradições inventadas’ e abordagens etnocêntricas, como o exemplo encontrado na referência de Diego Lezama (1999, p.61) na reportagem da revista “Os caminhos da Terra”, ao descrever um *trekking* com os Masais:

As 25 pessoas de nosso grupo, estudantes europeus em sua maioria, repetiram as apresentações aos masais, membros de ‘uma das tribos mais selvagens da África’ [grifo nosso]. Estavam ali sete deles, todos ornamentados. Os mais jovens, chamados de ilkelianis, tinham cerca de 20 anos, cabelos compridos e trançados, e os adultos, os moranis, eram carecas, porque já haviam matado pelo menos um leão na vida e se tornaram autênticos guerreiros da tribo.

Contrariando a referência, organizações militantes negras e a música jamaicana reivindicaram oportunamente da cultura Ocidental, aspectos pioneiros do legado patrimonial negro da África à humanidade.

Conforme IJahman: “A profecia agora é revelada. O filho do homem não fará exame do coração que está desistindo, pois a vida o levará num súbito choque. O choro do povo se multiplica em toda parte, mas Jah dará uma resposta para nosso choro”.

Oxalá, o som onipresente do reggae que se tornou práxis política desalienadora e operante para romper a segregação visível

lá na Jamaica, sirva para consolidar ações afirmativas entre a comunidade afrodescendente do Maranhão.

Notas

¹ Palavra inglesa que deriva a forma aportuguesada *blefe* significando iludir, enganar, lograr.

² Título: Nós somos guerreiros (*We Are a Warrior* – tradução da autora)

O amor é a perfeição e eu dou graças pela agradável plenitude presente dentro de mim./São suaves e cheias de paz minhas noites, pela mansidão que me fez filho do homem. A vida foi dividida em doce harmonia fazendo uma mulher até sonhar./Nós somos guerreiros?/É nós somos guerreiros./Oh, cupido, estúpido, não atire a flecha de seu arco. Oh, amor./Fé é uma montanha tão silenciosa e cheia de fontes d’água para todas as adoráveis criaturas.

Ele deu sabedoria e conhecimento para entender o amor após uma guerra./Nós somos guerreiros? É nós somos guerreiros. É nós somos guerreiros./Oh cupido, estúpido, não atire a flecha de seu arco, deixe-a baixa e nunca a lance./O que te fez ter uma pistola? Seu amor infinito acabou para você atirar no homem ali? Nós desistimos depois que a estrela nos iluminou? Por que nos tornamos como cordeiros, para não olhar a extremidade? Isto não é submissão, não confunda, pois estamos numa guerra. Eles certamente querem o caminho às vezes mais confuso, para possuir nossa cabeça, como em outras épocas quando nos conduziram sob seus pés./Nós somos guerreiros? É nós somos guerreiros. É nós somos guerreiros./Oh cupido, estúpido, não atire a flecha de seu arco, deixe-a baixa e nunca a lance./Examine e olhe determinados sonhos onde há freqüentemente histórias verdadeiras.

Seria toda a nossa própria glória, como freqüentemente eu peço. Ainda que não vejamos nenhum amor, mas para o fim haverá abrigos cheios com clamor de mães e pais./Nós somos guerreiros? É nós somos guerreiros. É nós somos guerreiros./Oh cupido, estúpido, não lance sua flecha de seu arco.

A profecia é revelada agora. O filho do homem não examinará o coração que está desistindo, por que a vida o levará num súbito choque. O choro do povo se multiplica em toda parte, mas Jah dará uma resposta para o nosso grito./Nós somos guerreiros? É nós somos guerreiros. É nós somos guerreiros./Oh cupido, estúpido, não atire a flecha de seu arco e nunca a lance.

³ Filosofia religiosa afro-caribenha surgida em meados dos anos 1930 que proclama Jah como Deus Supremo e Hailé Salassié I, imperador da Etiópia, como reencarnação divina na terra, incluindo ainda o jamaicano Marcus Garvey como profeta afro-centrista que inspirou a visão do orgulho negro.

⁴ Grupo étnico heterogêneo vindo da África durante a travessia transatlântica em meados do século XVII, de tronco lingüístico comum, composto por Minas, Ardras, Fanti, Ashanti, Nagôs, Ioruba e Akan.

⁵ Título dado às músicas *reggae* pela sonoridade produzida em inglês ou *patois* jamaicano; por vezes também homenageiam a preferência do regueiro mais considerado, chegando o novo nome aos outros redutos regueiros fora de São Luis.

⁶ Ressignificação dada aos *sound-systems* jamaicanos, ou seja, particularmente no Maranhão são assim chamados os grandes paredões de som que animam os eventos de *reggae*. Feitos de madeira compensada que medem por vezes 3 m de altura por 5 m de largura, em que grandes shows reúnem até cinco estruturas desse porte, com ampliações de som de alta frequência, ainda compostas por mesa de mixagem do som e pela presença de DJ's.

⁷ As mudanças melódicas a partir de meados da década de 1990 adjetivaram o ritmo jamaicano atual de *Dancehall* ou batida eletrônica, então *reggae roots* ou somente *roots* representa o ritmo de raiz, aquele originado no início dos anos de 1960, época do disco de vinil.

⁸ Língua religiosa adotada pelos rastas compondo a maneira ritualística de falar para definir o mundo político, econômico. Formou-se da mistura do inglês com termos *creoles*, sendo também usada para definir aspirações espirituais.

⁹ Conforme Silva (2001:44), os Dj's atribuíram esse 'codinome' à capital do Maranhão como forma de relacionar São Luis e Jamaica com o *reggae*, devido a grande projeção do ritmo jamaicano entre a população maranhense.

¹⁰ Informação disponível em: <http://www.culturapopular.ma.gov.br/artigos2.php?id=28>. Acessado em: 05/01/2006.

¹¹ Visual do cabelo enrolado em forma de pavio, por vezes com cera de abelha, formando grossas tranças.

¹² De acordo com Eric Hobsbawm (2006:10) que toma costume no sentido de possibilitar inovações, podendo mudar até certo ponto, embora por vezes seja tolhido pela exigência de que dever parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história.

¹³ Disponível em: < www.tribooffroad.com.br/4x4/ed08/masai.asp>. Acessado em: 07/09/2006.

Bibliografia

- ALBUQUERQUE, Carlos. *O eterno verão do reggae*. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Coleção Ouvido Musical).
- ARANTES, Antonio Augusto. “Cultura, ciudadanía y patrimonio em América Latina”. In: *La (indi)gestión cultural: una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Mônica Lacarrieu, Marcelo Álvarez (Comp.). Argentina: CICCUS/LaCrujía, 2002.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução Missionários Capuchinhos de Lisboa. São Paulo: Stampley Publicações, [1971?].
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3ª ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1989.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BURKE, Peter. *Variiedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. (Trad. Enid Abreu Dobránszky). Campinas, SP: Papirus, 1995.
- CUNHA, Manuela Carneiro. *Negros estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 32ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. (Trad. Celina LEZAMA, Diego. “Um trekking com os masais”. In: *Revista Os Caminhos da Terra*, v. 8, n. 9, set. 1999.

- MATORY, J. Lorand. “Jeje: repensando nações e transnacionalismo”. In: *Horizontes antropológicos*. Porto Alegre, ano 4, n. 9, Porto Alegre, PPGAS-UFGRS, 1998.
- MOURA, Clovis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1988.
- PINTO, Tiago de Oliveira. “Som e música: questões de uma Antropologia Sonora”. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.
- Cardim Cavalcante). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.
- SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. *Da terra das primaveras à ilha do amor: reggae, lazer e identidade cultural*. São Luís: EDUFMA, 1985.
- SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. “Ritmos da identidade: mestiçagens e sincretismos na cultura do Maranhão”. Tese de Doutorado em Ciências Sociais - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, mar. 2001.
- SCHWARCZ, Lília K. Moritz. “Questão racial e etnicidade”. In: Sérgio Miceli. *O que ler na Ciência Social Brasileira (1979-1995)*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Sumaré/ANPOCS; Brasília, DF: CAPES, 1999. v. 1.
- SOARES, Mariza de Carvalho. *Devotos da cor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- THOMPSON, Alistair. “Recompondo a memória: questões sobre a relação entre história oral e as memórias”. In: *Projeto História*, São Paulo, abr. 1997.