

## Música, Imagem e Palavra

### Lee “Scratch” Perry: xamã musical da Jamaica, o homem-espírito da Black Ark

*David Katz*

University of London, Londres, GB.

#### Resumo

Uma das personalidades musicais mais importantes que emergiram a partir da Jamaica, Lee “Scratch” Perry desempenhou um papel-chave na evolução do reggae em seu estúdio Black Ark, como pioneiro no formato de remixagem conhecido como *dub* e como mentor de Bob Marley. O trabalho por ele realizado é cada vez mais uma referência para uma gama de artistas da música popular, de diversas vertentes, mas Perry também é um ser altamente enigmático que manteve aspectos de sua vida envoltos em mistério e seu comportamento bizarro e ritualístico há muito geram especulações sobre sua sanidade. Neste artigo, procuro contextualizar a peculiar visão de mundo de Scratch para enfatizar como as práticas culturais africanas que moldaram sua infância são cruciais para uma compreensão adequada de suas ações e que sua complexa evolução artística, envolvendo pontos de vista aparentemente contraditórios em relação à questão racial, são indicativos da natureza estilhaçada da psique pós-colonial jamaicana.

**Palavras-chave:** Reggae, Dub, Jamaica, Identidade Pós-colonial.

#### Resumen

Una de las personalidades musicales más importantes de Jamaica, Lee “Scratch” Perry desempeñó un papel clave en la evolución del reggae en su estudio Black Ark, como pionero en el formato

de mezclaje conocido como dub y como mentor de Bob Marley. El trabajo por él realizado es cada vez más una referencia para una gama de artistas de la música popular, de diversas vertientes mas, Perry también es un ser altamente enigmático que mantuvo aspectos de su vida envueltos en misterios y su comportamiento irascible y ritualístico hace mucho tiempo generó especulaciones sobre su sanidad mental. En este artículo procuro contextualizar la peculiar visión de mundo de Scratch para enfatizar como las prácticas afros que moldaron su infancia son cruciales para una comprensión adecuada de sus acciones y de su compleja evolución artística, incorporando puntos de vista aparentemente contradictorios en relación a la raza, son indicativos de la naturaleza fragmentada de la psiquis poscolonial jamaicana.

**Palabras claves:** Reggae, Dub, Jamaica. Identidad Poscolonial

### **Abstract**

One of the most important musical figures to emerge from Jamaica, Lee “Scratch” Perry played key roles in the evolution of reggae at his Black Ark studio, pioneering the remix format known as dub, and mentoring Bob Marley. His work is increasingly referenced by a range of popular artists in other fields, but Perry is also a highly enigmatic being that has kept aspects of his life shrouded in mystery, and his bizarre, ritualistic behaviour has long drawn speculation on his sanity. In this paper, I seek to contextualise Scratch’s peculiar worldview to emphasise that the African cultural practices that shaped his childhood are crucial to a proper understanding of his actions, and that his complex artistic evolution, involving seemingly contradictory views regarding race, are indicative of the shattered nature of the post-colonial Jamaican psyche.

**Key-words:** Reggae, Dub, Jamaica, Post-colonial Identity.

### **Introdução**

Durante o sexto Simpósio Internacional do CECAB, realizado em São Luis do Maranhão em novembro de 2010, vários acadêmicos levantaram exemplos de como o reggae tem se tornado uma expressão fundamental de uma

identidade cultural desafiante, não só na Jamaica, o seu lugar tangível de origem, mas em toda a ampla região do Caribe e, de fato, no resto do mundo. Palestrantes do simpósio também prestaram contas de outros aspectos importantes da experiência afrocaribenha e mostraram como o engajamento em práticas criativas vibrantes foi necessário para que as pessoas de origem africana negociassem formas complexas de interação com as estruturas coloniais européias. A ênfase geral das apresentações salientou o fato de que tais elementos vêm moldando ativamente aspectos da realidade atual da região, muitas vezes através de testemunhos que se referiam a uma comunhão de experiências, mas também através de pontos de referência que são distintamente únicos.

Com esses elementos em mente, neste trabalho, eu postulo que Lee Scratch Perry, xamã musical e figura esperta como a Anansi<sup>1</sup>, o gênio negro da Black Ark jamaicana, representa um complexo e contraditório ser cuja produção criativa trabalhou na contramão das injustiças do sistema colonial que marcaram a paisagem social da Jamaica e do Caribe como um todo, mas cujas inumeráveis e deslocadas *personas* são, elas mesmas, muito mais um produto da condição pós-colonial. Na tentativa de esclarecer a singularidade de sua visão artística, e a especial relevância de sua produção musical, vou apresentar um breve panorama da evolução de sua trajetória particular, buscando me aprofundar nos bastidores do mito de Scratch para revelar novas formas de abordagem de sua vida e obra. Embora nenhum ponto de vista teórico possa dar conta inteiramente da trajetória única de Perry, vou me valer de algumas correntes de pensamento ao longo do caminho que podem fornecer indicadores úteis para uma análise mais aprofundada de sua vida e obra. Para melhor

apoiar a compreensão, vou ilustrar o artigo com algumas citações relevantes de sua lavra, e vou focar em exemplos importantes de sua produção musical, em um esforço para situar seu complexo processo evolutivo dentro de seu próprio contexto.

### **Contradições desarmônicas: uma visão geral**

Um breve olhar sobre seu estado atual revela de forma ampla que Lee Scratch Perry é uma massa de contradições. Ele é um rastafari devoto que acredita em extraterrestres, proclamou os seus filhos como anjos no sentido bíblico, e defende a supremacia negra, enquanto vive com sua rica esposa européia na Suíça. Ele também é uma das poucas forças criativas da música a realmente merecer o título de lenda viva, pois sua contribuição para o cenário musical jamaicano é imensurável, e as técnicas de produção nas quais ele foi pioneiro em seu estúdio Black Ark, durante a década de 1970, são cada vez mais reconhecidas como significativamente influentes para praticantes de outros gêneros da música popular ao redor do mundo. Como o culto de Perry se torna ainda maior, é necessário adotar uma visão mais próxima e informada de Scratch.

Perry esteve ativamente envolvido em cada grande mudança de estilo na Jamaica, desde os dias pré-*ska*, antes que a ilha alcançasse a independência da Grã-Bretanha em 1962, passando pela era dourada do *roots reggae* no final dos anos 1970, até que uma dramática metamorfose pessoal o fizesse mudar o foco, passando longos períodos no exterior, e, finalmente, se radicar na Europa. Projetos posteriores registrados na Jamaica e em outros locais continuaram a ser marcados pelo individualismo que sempre pôs o seu material à parte, embora o foco de Perry tenha se deslocado

mesmo do *logos* determinado da esfera da produção para o caos arcano da performance e do espetáculo. A trajetória singular e atípica de Scratch foi motivada por um desejo ardente de criar uma música única e inspiradora, enquanto uma viagem paralela tem dado origem a um esforço sem limites para elevar o Todo-Poderoso na música e na escultura abstrata como se o Todo-Poderoso fosse um salvador que Perry buscasse perpetuamente servir através de sua arte.

Durante a década de 1970, num momento em que ele era conhecido principalmente como jornalista musical na Grã-Bretanha, o poeta performático jamaicano Linton Kwesi Johnson descreveu Perry de forma memorável como o Salvador Dali do Reggae (KATZ, 2006, p. 275). Mas quem é, exatamente, Lee Scratch Perry e como ele vê a si mesmo? Como Perry explica,

Eu sou um artista, um músico, um mágico, um escritor, um cantor, eu sou tudo. Meu nome é Lee por causa da selva africana, sou originário da África Ocidental. Eu sou um homem de outro lugar, mas minha origem é a África, indo diretamente para a Jamaica pela reencarnação, renascido na Jamaica. O super-homem chegou na Terra porque estava doente e cansado; não estou doente e cansado, porque eu estou aprendendo sobre o que está acontecendo, então, quando ficamos frustrados, é quando a música desce pelos pingos de chuva para apoiar todos aqui que estão com um coração partido e não sabem o que fazer. Eu fui programado, muitas pessoas que nasceram de novo precisam voltar para aprender uma lição... você já ouviu falar do ET? Eu sou um ET, sacou? (KATZ, 2006).

### **As raízes africanas nos anos de formação**

Rockey Moore (1992) assinala que os teóricos que enxergam a cultura popular pelas lentes do afrofuturismo

disseram que artistas afroamericanos, tais como Sun Ra, George Clinton e DJ Spooky, usam a ficção científica e as referências ao espaço exterior para desafiar a supremacia branca em seu trabalho. Como Perry afirmou certa vez que vinha de Júpiter, e tem cada vez mais se comparado a um ser extraterrestre nos últimos anos (como pode ser observado na citação acima), uma perspectiva afrofuturista pode ser útil para entender a *persona* tardia de Perry. No entanto, sua chegada na Terra aconteceu realmente no enclave rural e remoto de Kendal, no noroeste da Jamaica, em 1936, onde ele foi registrado como Rainford Hugh Perry, o terceiro de quatro filhos. Seu pai, Henry Perry, calçava estradas, e sua mãe, Ina Davis, trabalhava a terra, como a maioria do restante da família. Dinheiro e comida eram perpetuamente escassos e a existência definida por uma labuta incessante. Mesmo que o trabalho escravo tenha sido abolido no século anterior, a vida para a maioria dos camponeses no interior da Jamaica era só um pouco melhor do que nos tempos da própria escravidão.

Como observado por Schuler (1980) e Alleyne (1989), entre outros, o período de contrato (*indentureship*<sup>2</sup>) que se seguiu à abolição da escravidão em 1830 foi crucial para o desenvolvimento da cultura híbrida da Jamaica de hoje, e a importação de mão de obra contratada tem particular importância na linhagem de Perry. O pai de Perry era, em parte, descendente de indianos, mas Perry sempre se identificou mais fortemente com a África, talvez em parte porque seu pai o abandonou quando ele estava na tenra idade, e talvez também porque a negritude de sua pele o colocou no final da complexa hierarquia social da Jamaica, onde os tons de pele mais escuros têm sido sempre mais associados à africanidade, assim como com a pobritude (CLARKE, 1980; DAVIS e SIMON, 1982).

Ainda mais importante foi o papel de destaque de sua mãe como uma praticante do *Ettu*, uma forma iorubá de prática espiritual que envolve a comunicação com os espíritos ancestrais. Vale lembrar que, ao contrário do Brasil, Cuba, Trinidad e outras partes do Caribe, a cultura iorubá não era dominante na sociedade jamaicana na época da escravidão. Em vez disso, uma minoria iorubá se estabeleceu em um punhado de vilas livres na região noroeste, que Perry lembra terem vindo como trabalhadores por contrato, após a abolição da escravidão nos territórios britânicos. A maioria deles foi libertada dos navios negreiros interceptados quando estavam a caminho de Cuba ou do Brasil, e enviados para a Jamaica através de um caminho tortuoso, geralmente atravessando o Atlântico duas vezes antes de atingir a ilha (SCHULER, 1980). Que a mãe de Perry tivesse praticado o *Ettu* sugere que ela é realmente de origem iorubá, embora seja difícil ter certeza, devido à falta de registros oficiais. De qualquer maneira, o *Ettu* foi claramente um componente muito importante dos anos de formação de Perry, e afirmo que uma compreensão do *Ettu* e seu significado espiritual e cultural é fundamental para a compreensão do próprio sistema de crenças de Perry, em que os espíritos dos mortos são mesmo uma parte de nossa realidade terrena, tomando a forma de seres poderosos que influenciam o comportamento através de uma comunicação direta. Como observa Perry,

É uma ordem antiga da África. Tem algo a ver com espíritos cantantes, em manter os espíritos antigos juntos, mesmo quando o nosso povo está ficando velho, ainda mostram respeito e chamam por eles. Eles bebem rum, para que você possa comprar rum e por o rum sobre a terra, cozinhar o arroz sem sal, fazer mingau sem açúcar e jogá-lo sobre a terra para o espírito comer, e então você

começa a tocar tambor e a fazer a dança dessa cultura, e acontece que minha mãe era uma das Rainhas *Ettu*, então ela dançava e conversava com os espíritos e os espíritos diziam a ela que se passava. Os espíritos antigos que estavam aqui antes deles, aqueles que estão mortos e enterrados, falam com essas pessoas e essas pessoas falam com eles (KATZ, 2006, p. 5).

Além disso, como observado por McKenzie (2004), as práticas culturais africanas sobreviventes resultaram no sistema do apelido, em que crianças jamaicanas são batizadas com um nome oficial de nascimento, mas depois recebem um apelido, ainda na infância, normalmente um que lembre certos traços de caráter que remetem a um parente falecido. Por isso, Rainford Hugh ficou conhecido como Lee pela maior parte de sua vida, embora, neste caso, Lee tenha sido apenas o primeiro de muitos nomes diferentes que seriam aplicados a ele, ou que ele iria aplicar a si mesmo.

Mostrando tendências não-conformistas desde a tenra idade, Perry abandonou a escola aos quatorze anos, dizendo que a natureza era seu verdadeiro educador, e começou a frequentar os torneios de dominó locais, nos quais ele afirma ter desenvolvido a capacidade de ler as mentes de seus adversários, e se tornando um campeão em diversas competições de dança realizadas nas paróquias vizinhas, onde ele dominou os estilos selvagens de dança americana, como o Yank, e ficou conhecido como The Neat Little Man (BLUM, 1994; KATZ, 2006).

No final dos anos 1950, Perry tornou-se um motorista de trator, ajudando no desenvolvimento de Negril, na costa norte da Jamaica, se casou com Ruby Williams, uma mulher de ascendência indiana, e foi batizado na Igreja Evangélica de Deus, mas o casamento não durou, nem o seu compromisso

com essa forma tradicional de cristianismo. Em vez disso, ele finalmente atendeu o seu chamado musical, viajando sozinho para Kingston por volta de 1961, depois de vozes divinas o dirigirem para lá. Como Perry explica:

Eu comecei a fazer conexões positivas com as pedras, atirando pedras sobre pedras e comecei a ouvir sons: ouvi o choque do trovão, e eu ouvi um relâmpago, e eu ouvi palavras, e eu não sei de onde as palavras vieram. Essas palavras me mandaram para Kingston. Kingston significa a pedra do Rei, o filho do Rei, que é de onde a música vem, então eu vou até a pedra do rei, porque a pedra que eu estava jogando em Negril me mandou para Kingston, para o meu aprendizado ( KATZ, 2006, p. 5).

### **O ska, o rocksteady e as fases iniciais do reggae**

Embora tenha se tornado uma força muito importante na produção de discos no alvorecer da década de 1970, a presença de Lee Perry na cena musical jamaicana se deu em um processo evolutivo gradual. Ele chegou na capital na mesma época em que um punhado de produtores começou a fazer gravações com artistas locais em disco (CLARKE, 1980; DAVIS e SIMON, 1982; Barrow e DALTON, 2001). Arthur Duke Reid, um ex-policial, que então mandava na próspera cena musical de Kingston por meio do seu extremamente poderoso sound-system<sup>3</sup>, era então o soberano campeão do som, por isso Perry foi até o quartel-general de Duke na Bond Street para oferecer seus serviços, mas Reid não era particularmente afeiçoado à voz de Perry e se recusou a gravar com ele. No entanto, ele conseguiu enxergar que Perry era um forte letrista, então preferiu pegar as canções dele, sem permissão, e passá-las para artistas mais bem estabelecidos, como Stranger Cole, cantarem. Cole emplacou um grande sucesso, *Rough and*

Tough, usando as letras que Perry tinha escrito e, quando Perry desafiou Duke Reid sobre a utilização não autorizada da sua canção, Duke retaliou com violência física. Por isso Little Lee, como era então conhecido, foi trabalhar para Clement Sir Coxson Dodd, proprietário de *sound-system* que fundou mais tarde o Studio One, o principal estúdio de gravação jamaicano, mas que era então uma espécie de azarão.

Chegando ao novo terreno por volta de 1961, Perry trabalhou por Dodd durante cerca de cinco anos, contribuindo para organizar audições de artistas que buscavam ser gravados no Studio One, promovendo discos novos do estúdio em *sound-systems* rivais, levando discos para as lojas, e fazendo qualquer outra coisa que era necessária para aumentar a popularidade daquela produtora emergente. Ele também gravou dezenas de compactos como vocalista durante o período em que o *ska*, primeira forma original de música pop eletrificada na Jamaica, estava emergindo em paralelo com o movimento de independência, ganhando o apelido de Scratch depois de gravar uma faixa sobre a dança Chicken Scratch.

Como ele estava recebendo pagamento apenas em uma base aleatória, e como havia se estabelecido com uma namorada, Pauline Morrison, que tinha com ele uma filha pequena para alimentar, Perry logo ficou insatisfeito com os acordos financeiros que tinha no Studio One, bem como a falta de crédito adequado para as canções que escrevia e arranjava. Assim, ele se mudou de lá em 1966 para ajudar o emergente estilo *rocksteady* a se tornar predominante, através de uma série de parcerias de curta duração negociadas com produtores como Prince Buster, com quem colaborou nos sucessos Judge Dread e Ghost Dance. Também trabalhou brevemente para a gravadora WIRL como um produtor da

casa, ganhando o novo apelido de The Upsetter<sup>4</sup> depois de acabar com Coxsone na canção I Am The Upsetter, que gravou enquanto trabalhava em parceria com Joe Gibbs, um aspirante a produtor de discos e técnico de televisão que tinha retornado recentemente de alguns anos de trabalho na base naval americana de Guantánamo.

No entanto, não demorou muito tempo para Perry descobrir que Gibbs tinha a mesma atitude em relação ao pagamento que Coxsone, então ele finalmente decidiu se tornar um produtor musical verdadeiramente independente no final de 1968, lançando People Funny Boy, um registro vocal marcante de Perry, inspirado pela música da igreja Pocomania (May, 1977), uma das peculiares formas de cristianismo africano prevalentes na Jamaica. A faixa ajudou a inaugurar a batida nova do *reggae*, por meio de um ritmo selvagem, pontuado por viradas de bateria no contratempo e rajadas radicais dos acordes de guitarra. Diferente de tudo o que estava sendo produzido na Jamaica na época, o disco é também de notável uso, na mixagem, do som de um bebê chorando, tirado de um disco de efeitos sonoros, para tornar mais familiar a mensagem de um homem que luta para alimentar sua prole, muitos e muitos anos antes das técnicas de *sampleamento* se tornarem comuns na música gravada.

Com os altos lucros gerados por People Funny Boy, Perry ganhou dinheiro suficiente para montar sua própria gravadora e loja de discos Upsetter, com base na Charles Street, no centro de Kingston. Perry disse que o nome se referia a perturbar [*upsetting*] as forças do Mal, como indicado no design do selo original da gravadora, que dispunha facões sangrentos e escorpiões ameaçadores de forma bem visível. Embora continuasse a colocar voz esporadicamente nas suas próprias canções, ele foi deixando

de gravar suas performances para se concentrar na produção de discos, se tornando o homem por trás dos bastidores, trabalhando no material de outros artistas e transformando talentos crus em estrelas das paradas de sucesso.

Uma vez que o selo Upsetter estava a pleno vapor, Lee Perry começou a emplacar sucessos com faixas instrumentais de órgão como *Return of Django*, que levou a ele e sua banda *The Upsetters* para a Grã-Bretanha no final de 1969, se tornando uma das primeiras bandas jamaicanas a fazer uma turnê pela Europa. Após outros sucessos instrumentais no ano seguinte, como *Man From MI5* e *Live Injection*, ele se reconectou com Bob Marley and *The Wailers*, com quem tinha trabalhado bem de perto no *Studio One*, para uma série de sucessos incríveis, como “*Duppy Conqueror*”, “*Mr. Brown*”, “*Kaya*” e “*Small Axe*”, que fez do grupo o mais pedido para shows na Jamaica. Estes compactos e os álbuns que se seguiram, *Soul Rebel* e *Soul Revolution*, eram compostos por músicas rebeldes e *anti-establishment*, preparando os *Wailers* para o estrelato internacional, que iriam alcançar logo depois da assinatura com a *Island Records*.

Lee Perry reconfigurou totalmente o som dos *Wailers*. Ele obrigou o grupo a reformular as suas músicas de um modo mais facilmente identificável como jamaicano, ao invés de simplesmente imitar os seus heróis da *soul music* americana. Embora os *Wailers* tenham deixado de trabalhar com Perry no final de 1971, levando o núcleo da banda *The Upsetters* com eles, Marley e Perry mantiveram um vínculo especial depois disso. Na verdade, o cantor voltou para o lado de Perry sempre que tinha algo importante para dizer ao mundo, como foi evidenciado pelos influentes trabalhos conjuntos posteriores, como *Jah Live*, onde Marley declara devoção eterna ao movimento Rastafari (gravada na

sequência das notícias sobre a morte de Haile Selassie, o ícone espiritual dessa fé). Da mesma forma, “Punky Reggae Party” foi um compacto de reggae inovador que saudou a rebeldia do *punk* e Blackman Redemption foi um dos mais poderosos reconhecimentos militantes de Marley sobre o modo como o rastafarismo serviu, no final das contas, como um meio de libertar a população negra (SALEWICZ, 2009).

Foi com os Wailers que Perry começou a trabalhar com Junior Byles, um cantor jovem e talentoso que mais tarde lutou com problemas de saúde mental, mas com quem Perry trabalhou em estreita parceria durante o início dos anos 1970. Este é o período em que Perry começou a expressar publicamente uma identidade Rastafari na música, apesar de nunca ter usado *dreads*, e as músicas de Byles estavam entre as mais notáveis em sua expressão da crença Rastafari, através de trabalhos marcantes gravados com Perry como Beat Down Babylon, um dos maiores sucessos na Jamaica de 1972, bem como impressionantes discos posteriores, como King of Babylon, que contava com uma linha de baixo em espiral e um ritmo não-padronizado (talvez por isso ela tenha alcançado, mais tarde, o *status* de lenda em São Luís do Maranhão, capital do reggae no Brasil).

Na mesma época, Perry viajava frequentemente entre a Jamaica e Grã-Bretanha, antiga potência colonial que era o seu principal mercado de exportação, devido à presença de uma grande comunidade de expatriados jamaicanos. Em tais viagens, Perry muitas vezes levava fitas *master* inacabadas, que ele poderia usar para mixar em outra gravação a voz de cantores britânicos de origem jamaicana. O conceito de Atlântico Negro, de Paul Gilroy, é especialmente útil aqui (GILROY, 1993), pois Perry tinha planos de dar a essas criações híbridas um novo impulso,

levando as fitas *master* para Nova York para mixar alguns vocais com cantores afro-americanos (GAYLE, 1975). Tais elementos se envolveram mais tarde em gravações como Punky Reggae Party, que foi iniciada em Londres com os integrantes do Aswad, um grupo de reggae local cujos membros tinham familiares na Jamaica, Guiana Inglesa e Granada. Partes da canção foram, em seguida, regravadas na Jamaica com instrumentistas que tocavam para Perry regularmente, e depois de adicionados alguns vocais de Marley em Miami, tudo foi levado de volta à Kingston para a mixagem final feita por Perry e, posteriormente, liberado sob diferentes formas em diferentes territórios. Este tipo de gravação internacional, montada nos lugares-chave do antigo comércio de escravos, realmente evoca uma inversão do comércio triangular de rum, açúcar e escravos promulgado durante a era colonial, como foi tão eloquentemente descrito por Gilroy.

### **Novas experiências espaciais com Dub e o Black Ark**

Além de seu trabalho com os Wailers e Junior Byles, Perry sempre teve seus maiores sucessos com faixas instrumentais, então era lógico que ele logo se tornasse parte da fina minoria de inovadores que começou a fazer experiências com as técnicas de *dub* no início dos anos 1970, buscando uma forma mais inusitada de som instrumental. *Dub* é um modo de transformação do reggae, que envolve a remoção da voz de gravações anteriores e a aplicação de vários efeitos de áudio nos vocais e nos instrumentos (BARROW e DALTON, 2001; VEAL, 2007). King Tubby (OSBORNE e RUDDOCK), mago da eletrônica e enrolador de bobinas, é amplamente reconhecido como o inventor do *dub*. Entre 1972 e 1973, Perry começou a trabalhar em parceria estreita com ele no estúdio que Tubby

tinha em casa, afinando a sintonia de um estilo de mixagem manipulado como um trabalho colaborativo, renunciando em muitos anos o que é conhecido geralmente como cultura do *remix* (VEAL, 2007). Embora tenhamos sempre tomado essas técnicas como dadas, é preciso ter em mente que o *dub* é uma forma distinta de inovação musical jamaicana, que estava muito à frente de seu tempo quando começou a emergir no final dos anos 1960 e início de 1970. O *jazz* tem uma história com os *covers*, nos quais bandas e artistas diferentes gravavam suas próprias versões de outros trabalhos, mas o *dub* jamaicano era o único fórum onde fitas *master* previamente gravadas eram reutilizadas para finalidades diferentes (KATZ, 2003).

Como já foi observado por Veal (2007) e Barrow e Dalton (2001), entre outros, o *dub* abriu novos espaços em que produtores musicais visionários poderiam se expressar, com a mesa de mixagem se tornando o principal instrumento de expressão. Através de álbuns como *Blackboard Jungle Dub* e muitos cativantes lados B de *dub* em seus compactos, Perry se tornou uma das figuras mais influentes do emergente subgênero do *dub*, um verdadeiro mestre desse formato, um dos poucos produtores que usou essa forma para expandir continuamente as fronteiras da música jamaicana, e suas primeiras obras em *dub* podem ser vistas mais como um ataque simbólico contra os valores aceitos e esperados da sociedade dominante na Jamaica, que sempre se baseou em uma norma eurocêntrica, e que, na música, preferia imitar os processos culturais de seus colonizadores. Vindos de uma época em que música jamaicana tinha realmente muito pouco destaque nas rádios locais, os *dubs* de Perry apareceram como cifras subversivas, usando o ritmo para reafirmar uma identidade africana, com a natureza fragmentada dos *dubs* se referindo à natureza fragmentada

da emergente identidade pós-colonial jamaicana.

Enquanto isso, para Perry, se tornar verdadeiramente independente foi a chave para encontrar os meios de se expressar mais plenamente: depois de ter sido forçado a usar os estúdios dos outros por toda sua carreira, no final de 1973 Perry decidiu abrir o seu próprio estúdio no quintal de sua casa nos arredores de Kingston, após ter um sonho enquanto meditava debaixo de uma árvore. O estúdio se tornou conhecido inicialmente como Black Art Studio, e este nome envolve uma complexa série de trocadilhos: em sua forma mais básica, Black Art se refere à arte musical produzida por negros jamaicanos nos estúdios, mas também se relaciona com a arte negra do obeah<sup>5</sup> ou vodu, bem como ao coração negro [*blackheart*], uma referência truncada ao Blackheart Man, que é um termo depreciativo usado contra os seguidores Rasta pela sociedade eurocêntrica, que os equiparava a espíritos malignos e diabólicos que arrancavam e devoravam os corações das crianças escolhidas para serem raptadas. Mais tarde, ficou mais conhecido como Black Ark, a Arca Negra, chamado dessa maneira para sugerir um santuário para os fiéis Rastafari, um porto seguro em que eles pudessem se abrigar da crescente volatilidade jamaicana e expressar sua devoção africana ao Deus que iria repatriá-los de volta para África. Perry deu várias justificativas contraditórias para o nome ao longo dos anos, uma vez dizendo ser esta uma versão afrocaribenha da Arca de Noé, que contrasta com o mito caucasiano de Noé nas versões *mainstream* do Cristianismo<sup>6</sup>, mais tarde também se referindo a ele como uma nave espacial intergaláctica, pousada na Jamaica<sup>7</sup>.

O estúdio Black Ark foi inaugurado no final de 1973 com um equipamento mínimo, que não tinha sido projetado para ser usado em um estúdio de gravação profissional.

Durante seus anos de funcionamento, a maioria do material gravado no estúdio seria captado em um pequeno gravador de rolo Teac, limitado a meros quatro canais. O compacto produzido por Perry para Susan Cadogan, “Hurt So Good”, *cover* de um sucesso americano assinado por Millie Jackson, não teve nenhum apelo popular na Jamaica, mas acabou sendo um grande sucesso na Grã-Bretanha, e a popularidade internacional do disco, juntamente com Curly Locks de Byles (sobre o romance proibido de uma jovem da sociedade com um Rasta), permitiu a instalação de uma mesa de mixagem Soundcraft e uma unidade de efeitos *phaser* Mutron, o que permitiu a Perry desenvolver um som único e facilmente identificável no Black Ark.

Durante seu subsequente auge, que começou na segunda metade da década de 1970, as produções de Lee Perry atraíram o interesse no exterior, o que acabou por valer um contrato com a Island Records, que lançou álbuns de sucesso como *War Ina Babylon*, de Max Romeo, *Police and Thieves*, de Junior Murvin, *Party Time* dos Heptones, *To Be a Lover* de George Faith, e a própria obra monumental em *dub* de Perry, *Super Ape*. A alta visibilidade gerada pela máquina de publicidade da Island e as suas fortes redes de distribuição no exterior também renderam parcerias com Paul e Linda McCartney, com o cantor e compositor britânico John Martyn, com o cantor branco de *soul music* Robert Palmer e com o grupo punk The Clash. De fato, mesmo John Johnny Rotten Lydon, do Sex Pistols, esteve na Black Ark, embora os resultados tenham sido aparentemente tão ruins que o material não foi lançado (LETTS, 2006).

## O declínio da Arca

Em seu livro *Dub: Soundscapes And Shattered Songs in Jamaican Music*, Michael Veal (2007) salienta que a filmagem

de Perry trabalhando na Arca, capturada por Jeremy Marre em 1977 para o filme *Roots, Rock, Reggae*, nos mostra um homem que parece possuído pelo que está mixando, sendo arrebatado por uma série de expressões faciais involuntárias enquanto manipula a unidade de efeitos *phaser* Mutron, que ajudou a deixar sua música com um som tão peculiar. Ele também mixava a música e aplicava os efeitos enquanto a fita ainda estava rolano, durante as performances dos músicos, uma técnica de gravação bastante incomum que produziu resultados muito distintos. No entanto, a partir de 1978, a obra de Perry começou a ser rejeitada pela Island por ser muito abstrata. O álbum clássico *Heart of the Congos*, que ele gravou com o trio vocal The Congos, foi repudiado pela gravadora, levando o grupo a assinar com a gravadora CBS da França, e é muito difícil entender em retrospectiva por que a Island não quis lançar o álbum, uma vez que já foi reeditado várias vezes por outros selos, e pelo fato de que a reedição definitiva da gravadora Blood and Fire tenha vendido mais de 120.000 cópias durante a década de 1990. Dois LPs do próprio Perry, *Roast Fish, Collie Weed And Corn Bread* e outro bastante influenciado pelo jazz, o disco de dub *Return Of The Super Ape* foram igualmente repudiados, o que lhe causou muitas perturbações, tanto no nível artístico quanto no pessoal. Ainda mais problemático foi o conflito que ele teve com um subgrupo rasta radical conhecido como Niyabinghi Teocracy, que estava planejando atos de insurreição contra o governo da Jamaica, usando o Black Ark como sua base e tendo designado Perry como Music Minister. Perry acabou abrindo uma exceção ao seu ponto de vista de que o uso de *dreadlocks* era um componente necessário para os Rastafari e acabou banindo o grupo do Black Ark, os primeiros de uma série de colaboradores mais próximos que logo seriam expulsos por serem impuros. Ele também estava sendo extorquido pela polícia, por soldados

e por membros de uma conhecida gangue de rua, enquanto a Jamaica ia se tornando um lugar cada vez mais volátil na esteira da disputa eleitoral de 1980, que degenerou em algo semelhante a uma guerra civil, devido à influência terrível das políticas da Guerra Fria em toda a região, à medida que Cuba, apoiada pelos soviéticos, e a CIA travavam uma guerra por procuração em solo jamaicano, por meio do extremamente divisionista sistema político bipartidário da ilha (para uma descrição mais completa dessa volatilidade política, ver MANLEY, 1982; SMALL, 1995). Ao mesmo tempo em que bebia muito rum e fumava maconha por demais, Perry começou a adotar um comportamento estranho e dramático, fazendo com que sua esposa, Pauline Morrison, o abandonasse para ficar com Danny Clarke, dos Meditations, um dos grupos com quem Perry tinha trabalhado na Arca.

No início de 1979, depois de ter experimentado algum tipo de colapso emocional, ele fechou as portas do Black Ark para todos os de fora e cobriu as paredes com enigmáticos graffitis declamatórios. Mais tarde, ele começou a fazer um X sobre algumas letras (como a letra D, que representaria o Diabo). Logo, paredes inteiras foram cobertas com nada além da letra X até que uma enxurrada de palavras e letras X marcaram toda a superfície disponível da Black Ark, bem como o interior e o exterior da casa de Perry. Tudo isso foi feito como parte da nova personagem de Perry, que tomou a forma de “Pipecock Jackxon”, cuja principal tarefa era “Declarating the Rights and Executing the Wrongs”<sup>8</sup> (TARGOWSKI, 1981). A Black Ark, portanto, deteriorou-se rapidamente, tornando-se pouco mais do que uma concha abandonada, apesar de Perry e seus filhos continuarem a viver no lugar.

Então, em 1980, dois americanos expatriados

radicados na Holanda gastaram muito tempo, energia e dinheiro na reconstrução da Black Ark segundo as especificações de Perry (instalando, por exemplo, uma caixa de isolamento de madeira para a bateria que foi construída sobre uma fonte com patos, completa, com água e patos vivos), mas quando o equipamento não funcionou na primeira vez em que foi usado, Perry jogou a maior parte dele na fossa séptica que processava o esgoto da casa, que voltou a ser novamente uma concha abandonada. Houve, naturalmente, muita especulação sobre a saúde mental de Perry nessa época: alguns diziam que ele tinha tomado LSD ou outras drogas psicotrópicas na Holanda, ou que tinha comido cogumelos alucinógenos na Jamaica, outros que ele estava apenas atuando em uma charada complexa e fingindo ser louco (ostensivamente para evitar processos judiciais que poderiam acontecer, relativos a direitos autorais não pagos), enquanto alguns insistiam que ele realmente tinha ficado louco. Respondendo a essas mudanças em uma entrevista para o radialista britânico David Rodigan em 1980, Perry deu uma resposta altamente ambígua:

É um prazer saber que alguém me chama de louco, porque isso significa que o indivíduo está fazendo algo diferente da multidão. Estou feliz por estar louco, porque eu sou o filho de William Shakespeare, Marcus Garvey e de Rajah, o Leão Conquistador de Judá. Ele me mandou descansar e mandar todos os hipócritas para fora do estúdio, que é a base lunar, a Black Ark, o pássaro pintado... Eu sou cristal puro, eu sou Crystal Chris, Jesse the Hammer the Royal Iron Fist...Eu sou o homem-raiz da criação, eu sou a poeira das cinzas de Marcus Garvey...<sup>9</sup>

Perry explicou mais tarde que tais ações foram dirigidas por seu espírito-guia secreto, que ele revelou

como Eenie Meanie Tekel (KATZ, 2006), ampliando sua contínua comunicação com os espíritos, que experimentou pela primeira vez através das cerimônias *Ettu* de sua mãe.

### **Hibridismo quase europeu no período pós-Black Ark**

Nos anos nômades que se seguiram, o comportamento de Perry costumava ser difícil de entender. Após o abandono da Black Ark, no final de 1980, Perry seguiu Pauline Morrison para Nova York, onde ela tinha vindo fazer vários negócios com o seu material de arquivo. Desiludido por causa de seus conflitos com os The Congos e com a Niyabinghi Teocracy na Jamaica, ele rapidamente se associou com uma banda branca de reggae, Terrorists, com quem ele tocou muito e gravou um EP, para logo depois trocá-los por uma diferente banda branca de reggae chamado Majestics, que viajou para a Jamaica com Perry em 1982, para gravar o álbum *Mystic Miracle Star* (gravado no estúdio Dynamic Sound, uma vez que a Black Ark ainda estava um lixo). Durante esse período na costa leste dos EUA, Perry fez declarações depreciativas sobre seus companheiros jamaicanos negros na imprensa americana (STEARNS, 1981). No entanto, ele continuou a exibir uma perspectiva associada à supremacia negra em suas canções, e também estava trabalhando com um imigrante jamaicano negro no Bronx, um velho conhecido da Jamaica chamado Melvin Munchie Jackson. Essas diferenças aparentemente irreconciliáveis, e o reggae complexo e fora do padrão que resultou de seu trabalho com os músicos brancos, também pode ser visto como ligado ao hibridismo ou como um indicativo de questões levantadas pelo conceito no discurso pós-colonial de Homi Bhabha (BHABHA, 1994). A música de Perry começou a influenciar cada vez mais o mundo exterior através da mistura de seu trabalho com aspectos

da cultura européia, assim como a sua própria identidade começa a entrar em uma fase menos claramente definida, especialmente quando questões raciais estavam em foco.

O retorno de Perry à Jamaica, durante o início dos anos 1980, foi particularmente instável, e no verão de 1983, ele tocou fogo na Black Ark, mais tarde afirmando ter sentido que, se ele não a tivesse destruído, ela o poderia destruir. Após a destruição final da Black Ark, ele se tornou uma espécie de nômae errante: depois de gravar o semi-acabado álbum *History, Mystery, Prophecy* para a Island, nas Bahamas, Perry viajou para Londres, onde se estabeleceu com uma inglesa chamada Sandra Cooley e começou a trabalhar com conjunto misto de instrumentistas para o álbum *Battle of Armagideon*. Os seus melhores trabalhos do final dos anos 1980 ao início dos anos 1990 foram feitos em conjunto com Adrian Sherwood, produtor inglês com um envolvimento de muitos anos com o reggae, como pode ser ouvido no aclamado álbum *Time Boom x De Devil Dead*. No entanto, como é típico da natureza contraditória de Perry durante a década de 1980, ele muitas vezes fez críticas a Sherwood, baseado em parte na questão racial, durante o período em que eles estavam trabalhando juntos, levando Sherwood lembrar que ele não é chamado de perturbador [*upsetter*] à toa (KATZ, 2006, p. 389).

Então, depois de ser deportado para a Jamaica por causa de problemas com seu visto, Perry se mudou para a Suíça com Mireille Campbell, dominatrix e ex-cafetina, cuja masmorra foi o local de um grande escândalo, quando um político local foi visto sendo disciplinado por ela. Depois de assinar um contrato de relacionamento na Jamaica com Campbell, antes que se tornassem amantes, Perry disse mais tarde que ele tinha que ter sido enviado ao torturador para ser resgatado, e ela provavelmente salvou sua vida,

por ter finalmente conseguido reduzir o seu consumo de álcool. Mais tarde, Perry também parou de fumar maconha e desistiu de comer carne, optando por um estilo de vida saudável, além de uma perspectiva mais budista, à medida que o processo de envelhecimento foi delicadamente suavizando a sua existência.

Durante a década de 1990, o elo artístico mais forte de Perry foi com Mad Professor, também conhecido como Neil Fraser, produtor musical e engenheiro de som nascido na Guiana Inglesa que já havia trabalhado com Perry antes ainda da ligação com Adrian Sherwood. No entanto, depois de viajarem pelo mundo várias vezes juntos, e de terem gravado diversos álbuns em parceria de qualidade variável, Perry e o professor acabaram se separando em 2004. A essa altura, Perry havia há muito tempo se deslocado para um patamar muito mais elevado de popularidade, mudança parcialmente precipitada pela sua parceria de 1995 com os Beastie Boys e seu produtor brasileiro, Mario Caldato Jr, cuja faixa resultante, Dr. Lee, PhD, incluída no álbum *Hello Nasty*, levou o seu trabalho para um novo público. Desde então, tem colaborado com diversos artistas europeus e americanos, incluindo a banda suíça de reggae/techno chamada White Belly Rats, o grupo americano Dub Is A Weapon, um coletivo austríaco de dub/techno Dubbelstandart e seus companheiros novaiorquinos do Sub Atomic Sound System, bem como com um apresentador pós-punk de talk-show e de palestras motivacionais, o americano Andrew WK.

Hoje em dia, Lee Perry passa muito tempo fazendo arte e escultura abstrata, tanto quanto música, sempre se esforçando para encontrar novas maneiras de expressar sua peculiar visão de mundo. Apesar de já estar se aproximando do seu sétimo-quinto aniversário, ele continua a ganhar a

maior parte da sua renda das performances ao vivo. No entanto, é profundamente irônico que Perry seja muito mais popular agora do que era no auge de seus poderes criativos. De fato, ele ganhou um Grammy por seu álbum de 2002, *Jamaican ET*, que foi apressadamente gravado na Inglaterra com uma série de antigos instrumentistas que não eram ligados ao reggae e cujo auge foi na década de 1980.

O Grammy ganho por ele causou indignação na Jamaica, onde Perry já havia sido esquecido; *Jamaican ET* nunca foi lançado na ilha, onde o estilo musical predominante é hoje o *dancehall*, um idioma com o qual Perry jamais esteve remotamente envolvido. Por sua parte, de acordo com o contraditório hibridismo pós-colonial que é evidente em sua *persona* dos últimos anos, Perry não se surpreendeu com o fato de que os negros jamaicanos tenham rejeitado o seu sucesso, já que o seu público agora é composto muito mais por brancos europeus, e de qualquer maneira, a sua música sempre precisou ser apreciada primeiro pelos ouvintes do exterior, antes que o público jamaicano o considerasse digno de ser ouvido. Como salienta Perry,

O povo jamaicano nunca gostou da minha música até que os estrangeiros começassem a gostar. Durante muito tempo, fiz música para os jamaicanos e eles nunca gostaram, eles nunca gostaram da minha música até que as pessoas brancas começassem a gostar. Então eu não espero nada do público jamaicano, eu não espero nada do povo jamaicano, e, para o povo jamaicano, eu não devo nada... não devo nenhum favor para a Jamaica. Honestamente, tenho uma cor negra, mas eu não sou negro: tenho a pele negra, mas tenho coração branco. Então eu não devo nada ao povo negro, seja o que for<sup>10</sup>.

Tais declarações de aparente auto-aversão evocam ecos da psique dividida explorada por Fanon em *Pele negra, Máscaras Brancas* (1967), indicando uma identidade pós-colonial problemática. No entanto, apesar deste aparente acolhimento do mundo branco europeu às custas do jamaicano negro, Perry continua a manter uma perspectiva ligada à supremacia negra, ou pelo menos, a venerar continuamente a África. Como explicou mais tarde,

Os jamaicanos não me reconhecem, eu era reconhecido pelos ingleses, em Londres, Inglaterra, Grã-Bretanha. Eles reconhecem que a minha música não era só *boogooyaga*<sup>11</sup>, era algo especial: com um gosto de pop, um gosto de rap. Então, estou muito confortável em Londres e estou muito bem sucedido em Londres, e eu também estou confortável na América do Norte e sou respeitado na América. Eu amo Londres, amo a América do Norte, amo a Jamaica, e muitos outros países, onde estive, como todos os lugares da Europa. Eu amo todos os lugares, mas alguns lugares, eu amo mais. Eu nunca fui na África nessa forma, mas eu sei que sou da África, e amo muito a África, se não fosse pela África eu não estaria aqui, e se não fosse pela África, você também não estaria aqui não... Estou dizendo que Deus é negro, e se você não acha que Deus é negro, olhe sua sombra: a sombra não pode ser branca, mesmo que você seja branco, a sua sombra deve se arrepender<sup>12</sup>.

## Conclusão

Como tem sido demonstrado ao longo deste trabalho, Perry tem continuamente desafiado classificações essencialistas, especialmente no período depois de sua saída da Jamaica. As técnicas em que ele foi pioneiro, a partir de um gravador de quatro pistas Teac na Black Ark, em Kingston, continuam a ser referência para uma série

de produtores musicais, especialmente agora que os novos magos do *dubstep*, que começou em Londres há alguns anos atrás e desde então abalou o mundo como uma tempestade, estão continuamente se valendo do material originado na Black Ark, então uma exploração mais ampla da vida e obra de Perry continua a ser muito pertinente. Embora nenhum ponto de vista exclusivamente teórico possa dar conta das ações de Perry satisfatoriamente, as principais áreas de exploração podem incluir o hibridismo elaborado por Bhabha (1994) e outros, além de várias teorias pós-coloniais, incluindo a noção de Atlântico Negro de Gilroy (1993) e a investigação psicanalítica de Fanon do discurso pós-colonial (1967), bem como aspectos da perspectiva afrofuturista. No entanto, a fim de apreciar plenamente o significado da visão de Perry e seu percurso de vida muito particular, enfatizo que devemos estar sempre atentos aos complexos fatores sociais, culturais e históricos que moldaram a comunidade isolada na Jamaica onde Perry nasceu, assim como o subsequente desenvolvimento político, espiritual e social que levou à ascensão e queda do estúdio Black Ark, bem como o trabalho realizado por ele desde que emigrou para o exterior, tudo isso, em última análise, exigindo novas investigações e novas interpretações.

## Notas

1 Anansi é uma personagem trapaceira que toma a forma de uma aranha, no folclore do Caribe. Vindo do oeste africano, o nome deriva da palavra da língua Akan para aranha. Veja JEKYLL (1966) e McKenzie (2004) [Nota do autor].

2 Logo após a abolição da escravidão, os fazendeiros ingleses contrataram trabalhadores nas colônias caribenhas seguindo o modelo de *indentureship*, um contrato segundo o qual os empregadores se responsabilizavam pelos custos de transporte e alimentação, e a

remuneração era quase sempre inexistente [N. do A.].

3 Sound-systems (sistemas de som) são conjuntos enormes de equipamento de som portátil que foram comparados com discotecas móveis (ver BRADLEY, 2001). Eles apareceram na Jamaica no final de 1940, e permanecem o principal local onde a maioria dos jamaicanos ouve música [N. do A.].

4 Que pode ser traduzido como “O Perturbador”, ou “O Inconveniente” [Nota do tradutor].

5 Obeah é um termo genérico aplicado para a magia ou feitiçaria popular em todo o Caribe anglófono. Suas origens estão na África Ocidental, embora a origem precisa seja controversa (OLMOS, 1997; McKenzie, 2004) [N. do A.].

6 Declaração tomada em entrevista não-publicada realizada por Steve Barrow para o Reggae Archive Project, conduzida em Kingston, Jamaica, em março de 1994.

7 Entrevista realizada por David Rodigan para o programa de rádio “Roots Rockers”, da Capital Radio, Londres, veiculada em 23 de fevereiro de 1980.

8 Um trocadilho em que ele declarava enaltecer o que seria de direito e acabar com o que estava errado [N. do T.].

9 Idem nota 7.

10 Entrevista por telefone conduzida pelo autor em 9 de agosto de 1999 [N. do T.].

11 Na Jamaica, o termo *boogooyaga* geralmente se refere a uma pessoa ingênuo [N. do A.].

12 Entrevista com Lee Perry conduzida pelo autor perto de Zurique, Suíça, em 19 de janeiro de 2006.

## **Bibliografia**

ALLEYNE, Mervyn. *Roots of Jamaican Culture*. Londres: Pluto, 1989.  
BARROW, Steve and DALTON, Peter. *The Rough Guide to Reggae*

- (second edition). Londres: Rough Guides, 2001.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.
- BLUM, Bruno. "Lee Perry, Au Nom Du Pere". In: *Best*. No. 308, Paris, Abril de 1994, p. 42-4.
- BRADLEY, Lloyd. *Bass Culture: When Reggae Was King*. Londres: Viking, 2000.
- CLARKE, Sebastian. *Jah Music*. Londres: Heinemann, 1980.
- DAVIS, Stephen and SIMON, Peter. *Reggae International*. Nova Iorque: R&B, 1982.
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967.
- GAYLE, Carl. "The Upsetter (Part 2)". In: *Black Music*. Londres, February 1975, p. 42-43.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso, 1993.
- KATZ, David. *Solid Foundation: An Oral History of Reggae*. Londres: Bloomsbury, 2003.
- KATZ, David. *People Funny Boy: The Genius of Lee Scratch Perry* (revised edition). Londres: Omnibus, 2006.
- LETTIS, Don. *Culture Clash: Dread Meets Punk Rocker*. Londres: SAF, 2006.
- MANLEY, Michael. *Jamaica: Struggle in the Periphery*. Londres: Third World Media, 1982.
- MAY, Chris. "Starting From Scratch". In: *Black Music*. Londres, October 1977, p. 13-17.
- MCKENZIE, Everal. *Jamaica Proverbs and Culture Explained* (Second Edition). Londres: Blue Mountain Media, 2004.
- OLMOS, Margarite Fernandez. *Sacred Possessions: Vodou, Santeria, Obeah, and the Caribbean*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.

- ROCKEYMOORE, Mark A. “What is Afrofuturism?” [online] 1992. Disponível em <http://www.authorsden.com/visit/viewArticle.asp?id=4308>. Acessado em 20 de janeiro de 2010.
- SALEWICZ, Chris. *Bob Marley: The Untold Story*. Londres: Harper Collins, 2009.
- SCHULER, Monica. *Alas, Alas, Kongo: A Social History Of Indentured African Immigration Into Jamaica 1841-1865*. Londres: John Hopkins University Press, 1980.
- JEKYLL, Walter. *Jamaican Song And Story*. Nova Iorque: Dover, 1966.
- SMALL, Geoff. *Ruthless: The Global Rise of the Yardies*. Londres: Warner, 1995.
- STEARNS, Dave. “Lee Perry: Rapid-Fire Reggae”. In: *Rochester Times-Union*. Rochester, NY, 11 July 1981, p. 6.
- TARGOWSKI, Henry W. “Lee Perry: Genius, Madman, Magician”. In: *Vinyl*. No. 7, October 1981, p. 14-15.
- VEAL, Michael. *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.
- WHITE, Timothy. *Catch a Fire*. Nova Iorque: Henry Holt, 1998.

