



Universidade Federal Da Bahia
Faculdade De Filosofia E Ciências Humanas
Departamento de Sociologia
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

ANDERSON DE JESUS COSTA

**VOCÊ NÃO VAI AJUDAR A CANTAR ESSAS CANÇÕES DE
LIBERDADE? (“WON'T YOU HELP TO SING THESE SONGS OF
FREEDOM?”): O REGGAE COMO PULSÕES SONORAS DE
RESISTÊNCIA**

TESE DE DOUTORADO

Salvador

2019

ANDERSON DE JESUS COSTA

**VOCÊ NÃO VAI AJUDAR A CANTAR ESSAS CANÇÕES DE
LIBERDADE? (“WON'T YOU HELP TO SING THESE SONGS OF
FREEDOM?”): O REGGAE COMO PULSÕES SONORAS DE
RESISTÊNCIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia como requisito para obtenção de título de Doutor em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara.

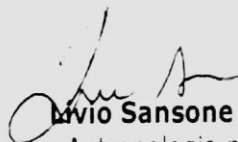
Salvador

2019

ANDERSON DE JESUS COSTA

**VOCÊ NÃO VAI AJUDAR A CANTAR ESSAS CANÇÕES
DE LIBERDADE? ("WON'T YOU HELP TO SING THESE
SONGS OF FREEDOM?"): O REGGAE COMO PULSÕES
SONORAS DE RESISTÊNCIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Ciências Sociais, com área de concentração em Ciências Sociais, e, aprovada em 15 de março de 2019, pela Comissão formada pelos professores:



Lívio Sansone (Pós - AFRO-UFBA)
Doutor em Antropologia pela Universiteit van Amsterdam



Milton Araujo Moura (FFCH - UFBA)
Doutor em Comunicação e Cultura contemporânea pela UFBA



Roselene Cássia de Alencar Silva (FFCH - UFBA)
Doutorado em Saúde Coletiva pela UFBA



Ricardo Oliveira de Freitas (UNEB)
Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ



Antônio da Silva Câmara (FFCH - UFBA)
Doutor em Sociologia pela Université Paris Diderot Paris 7

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Costa, Anderson de Jesus
VOCÊ NÃO VAI AJUDAR A CANTAR ESSAS CANÇÕES DE
LIBERDADE? (?WON'T YOU HELP TO SING THESE SONGS OF
FREEDOM??): O REGGAE COMO PULSÕES SONORAS DE
RESISTÊNCIA / Anderson de Jesus Costa, Anderson de
Costa. -- Salvador, 2019.
211 f.

Orientador: Antônio da Silva Câmara.
Tese (Doutorado - Ciências Sociais) --
Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia
e Ciências Humanas, 2019.

1. Música. 2. Reggae. 3. Sociologia da música. 4.
Resistência. 5. Música Afrodiaspórica . II. Costa,
Anderson de. I. da Silva Câmara, Antônio. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Tornou-se uma máxima para mim acreditar que, diante das condições sócio-raciais a partir das quais emergi, as conquistas nunca são produto puro e simples dos meus méritos. Assim como meus fracassos, nunca serão chorados sozinho. Nesse sentido, a escrita dessa tese não corresponde meramente aos efeitos objetivos de minha titulação como doutor, mas carrega desejos compartilhados, alimenta novas expectativas associadas a sonhos que foram sonhados juntos.

A realização deste trabalho marca o fim de uma importante etapa de minha vida, momento este que só se tornou possível com o auxílio direto e indireto de sujeitos que contribuíram para a consecução desse texto.

Primeiramente, gostaria de agradecer ao meu orientador e amigo Antônio da Silva Câmara, que com todo a sua sabedoria e carinho conduziu meu estudo de forma coerente até o seu produto final, por transformar em especiais os momentos de compartilhamento, mesmo diante de toda dureza que a vida acadêmica nos impõe;

Agradeço a Emili por todo companheirismo. Por dividir comigo os momentos de angústia da escrita e da vida. Por toda força, carinho e dedicação oferecidos nesses árduos momentos. Sem você, o percurso seria mais longo, mais árido e bem menos florido. Obrigado por (re)existirmos juntos;

A minha amiga irmã Fernanda, que sempre esteve do meu lado, dividindo todos os processos de quedas, reerguimentos, angústias e felicidades;

A Marília Lima por toda dedicação, comprometimento e carinho na correção do trabalho;

A Tiago Ramsces, pela criatividade depositada na criação das imagens que abrem os capítulos;

Aos meus pais Lourdes e José Roque (*in memoria*) e familiares, por todo o alicerce educativo e material que me ofereceram para que eu pudesse, diante das mazelas da realidade, caminhar sob os trilhos do estudo;

As minhas avós, irmãos (ãs), sobrinhas (os), cunhadas (os), tias (os) e primos (as) por toda cumplicidade;

A minha amiga Girlane e aos meus amigos Léo, Ramon, Thiago Neri e Lucas por torcerem e comemorarem comigo cada conquista;

Ao nosso grupo de pesquisa NUCLEART, que com uma sensibilidade coletiva, dedicação e carinho me acolheu como um porto seguro, me auxiliando nessa caminhada acadêmica;

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais: aos professores que o compõem e aos seus funcionários pelo apoio acadêmico;

Por fim, agradeço a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo financiamento da pesquisa através da bolsa acadêmica.

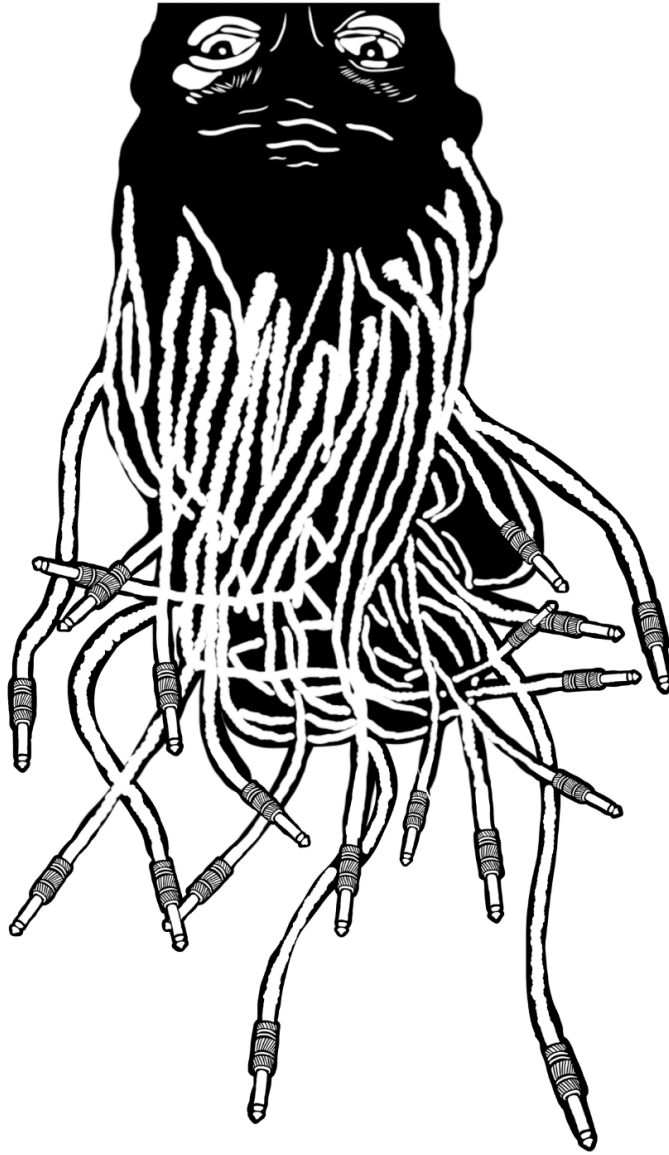


Ilustração de Tiago Ramses, inspirada no título da tese

“Não levamos a ingenuidade até o ponto de acreditar que os apelos à razão ou ao respeito pelo homem possam mudar a realidade. Para o preto que trabalha nas plantações de cana em Robert só há uma solução, a luta”.

(Frantz Fanon)

RESUMO

A presente tese de doutorado versa sobre as bases estéticas sociológicas do *reggae* jamaicano, enquanto música de resistência. O objetivo desta pesquisa foi discutir as relações estabelecidas entre os elementos intra-estéticos e extra-estéticos de formação do *reggae* como música de resistência das populações afrodiáspóricas nas Américas. A metodologia de análise utilizada para consecução da pesquisa atrelou três elementos: uma revisão de literatura reconstituindo os processos sociohistóricos e culturais que serviram de base para a formação do *reggae*; a apresentação de elementos biográficos dos principais músicos de *reggae* jamaicano entre as décadas de 60 e 90; e a análise das músicas a partir do processo de decomposição das canções interpostas com os seus conteúdos biográficos e com os contextos sociohistóricos e culturais que lhes circunscreveram. Assim, em primeiro lugar buscamos delimitar a peculiaridade da relação entre música reggae e sociedade, argumentando sua condição de música popular periférica e afrodiáspórica. Partindo da mediação entre estética e sociedade recuperamos algumas das condições sócio-históricas e culturais que firmaram os cenários nos quais o *reggae* emergiu. Nesse momento os debates sobre a peculiaridade do capitalismo econômico e racial, os efeitos dos processos de diáspora africana e de racialização das existências nos situaram nas condições sociais que fizeram com que o gênero jamaicano eclodisse como música de resistência. Depois apresentamos, a partir de elementos biográficos dos músicos de *reggae* as condições cotidianas nas quais suas existências estavam inseridas durante o processo de produção do estilo enquanto *outsider*. Desta forma, evidenciamos as estratégias utilizadas por eles para subverter as condições de precariedades e as amarras impostas pela indústria fonográfica e pelas próprias condições do desenvolvimento colonialista das nações semi-independentes. Por fim, nos debruçamos sobre a forma/conteúdo de algumas canções de Peter Tosh e Bob Marley, procurando estabelecer os elementos estéticos sociológicos de formação do estilo jamaicanos como música de resistência descolonizatória.

Palavra-Chave: Música; *reggae*; contradição; resistência; música afrodiáspórica.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the sociological aesthetic bases of Jamaican reggae, as a music of resistance. This research aims to present the relationships established between the inner and the outer aesthetic elements of reggae production as a resistance music for afro-diasporic populations in the Americas. The methodology used in this research linked three elements: a literature review reconstructing the socio-historical and cultural processes that served as the basis for the reggae formation; the presentation of biographic elements of the main Jamaican reggae musicians between the 1960s and 1990s; and the analysis of the songs from the process of decomposition interposed with their biographical contents as well as the socio-historical and cultural contexts that circumscribed them. Thus, we first seek to delimit the peculiarity of the relationship between reggae music and society, arguing its condition of popular peripheral and afro-diasporic music. Based on the mediation between aesthetics and society, we recover some of the socio-historical and cultural conditions that signed the scenarios in which the reggae emerged. At that moment, the debates on the peculiarity of economic and racial capitalism, the effects of the African diaspora processes and the racialization of entities have placed us in the social conditions that made the Jamaican genre arise as a music of resistance. Then we present, from biographical elements of reggae musicians, the daily conditions in which they were inserted during the production process of the style as an outsider. Thus, we evidenced the strategies used by them to subvert the conditions of precariousness and the restraints imposed by the phonographic industry and by the conditions of the colonialist development of the semi-independent nations. At last, we focus on the form and content of some songs by Peter Tosh and Bob Marley, seeking to establish the sociological aesthetic elements of Jamaican-style formation as music of decolonizing resistance.

Key words : music, reggae, contradiction, resistance, afro-diasporic music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Ilustração de Tiago Ramses, inspirada no título da tese	7
Figura 2: Principais vinis de <i>reggae</i> escutado na infância do autor.....	14
Figura 3: Ilustração de Tiago Ramses, inspirada no título do capítulo1.....	27
Figura 4: Código QR-Code da música “Soul Rebel” (Bob Marley e Peter Tosh).....	20
Figura 5: Flauta de osso de abutre descoberta na caverna de Hohle Fels, Alemanha.....	29
Figura 6: Ilustração de Tiago Ramses, inspirada no título do capítulo 2	60
Figura 7: corresponde a organização política administrativa do continente africano por etnias e da divisão política admirativas dos territórios da África Negra foram restabelecidas a partir dos processos coloniais no século XIX.....	73
Gráfico1: Número de Viagens no Tráfico Atlântico de Escravizados (1500 – 1900).....	74
Quadro1: Número de Embarcado e Desembarcado no Tráfico Atlântico de Escravizados Jamaica e Brasil (1501-1900)	75
Quadro 2: Número de Embarcado e Desembarcado no Tráfico Atlântico de Escravizados Jamaica e Brasil (1501-1900)	75
Figura 8: Ilustração de Tiago Ramses, inspirada no título do capítulo 3.....	105
Figura 9: Ilustração de Tiago Ramses, inspirada no título do capítulo 4.....	158
Figura 10: Código QR-Code da música “Redemption song” (Bob Marley).....	165
Figura 11: Código QR-Code da música “Survival” (Bob Marley).....	169
Figura 12: Código QR-Code da música “Equal Rights” (Peter Tosh).....	172
Figura 13: Código QR-Code da música “Apartheid” (Peter Tosh).....	177
Figura 14: Código QR-Code da música “Downpresser Man” (Peter Tosh).....	183
Figura 15: Código QR-Code da música “Natty Dread” (Bob Marley).....	187
Figura 16: Código QR-Code da música “African” (Peter Tosh).....	192

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. ESTÉTICA E SOCIEDADE: compreendendo o reggae jamaicano a partir da interface entre música e cultura	28
1.1 Música e sociedade: uma relação dialética	29
1.2 Interfaces entre música e cultura.....	42
2. OS PERCUSOS AFRODIÁSPORICOS DE RESISTÊNCIA.....	61
2.1 Ecos Decoloniais: as expressões artísticas negras como estratégia de re(existência)	62
2.2 América: estratégias capitalistas e colonização	66
2.2.1 Subalternização e Formação do Capitalismo Moderno	67
2.2.2 Voltando o olhar para a diáspora.....	72
2.3 América: os movimentos diaspóricos lançam um olhar para a resistência.....	86
3. O REGGAE E SUAS PULSÕES DE RESISTÊNCIA EM UM CENÁRIO DE SEMI-INDEPENDÊNCIA	105
3.1 A musicovivência do reggae	106
3.2 “Os condenados da terra”: Jamaica, da colonização administrativa a nação semi-independente	108
3.3 O reggae em seu processo de eclosão	123
3.2.1 Ecos outsider: a música reggae como processo de contestação.....	129
4. CANÇÕES DE LIBERDADE: as composições do reggae jamaicano como forma de resistência	157
4.1 Procedimentos de análise	158
4.2 Pulsões sonoras descolonizadoras: a música como forma de (re)existência	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	195
REFERÊNCIAS	201

1. INTRODUÇÃO

*Você gosta de mim, oh Anderson,
eu também de você, oh Anderson,
vou falar com seu pai, oh Anderson,
para casar com você, oh Anderson.
Se ele disser que sim, oh Anderson,
tratarei dos papéis, oh Anderson,
se ele disser que não, oh Anderson,
morrerei de paixão, oh Anderson.
Palma é palma, é palma, oh Anderson,
Pé é pé, é pé, oh Anderson,
roda é roda, é roda, oh Anderson,
abraçarei quem quiser, oh Anderson.
(Cantiga Popular Brasileira)*

A música faz partes de uma diversidade de cenários sociais, exercendo sobre estes sentidos múltiplos e ativos; expressando acepções simbólicas, construindo eficácias materiais, produzindo dores, alegrias, dominações, libertações, fazendo sonhar e desacreditar. O presente trabalho de tese intitulado “Você não vai ajudar a cantar essas canções de liberdade? (Won't you help to sing these songs of freedom?): o reggae como pulsões sonoras de resistência.”, ganha fundamento na minha vida atrelado a todo o sentido que a música *reggae* deu aos questionamentos que fazia para dilemas centrais na minha existência, enquanto afrodiaspórico, em vários momentos em que fui levado a refletir sobre as contradições a que foram lançadas meu corpo. Por que sou assim? Por que sou negro? Por que sofro por ser negro? Por que vivo uma realidade de escassez? Por que os afetos positivos não são dirigidos a mim? Por que os afetos negativos são uma marca em mim? Por que os iguais a mim estão nas ruas?

Lembro como *flash* dos primeiros *insights* a respeito de minha existência enquanto ser negro, estes ocorreram no ambiente escolar. Recordo das vezes em que ia jogar futebol com meus colegas, na aula de recreação e perdia. Eu ficava muito irritado e comentei com minha mãe; ela disse que eu tinha que aprender a perder, pois grande parcela de nossas vidas era constituída de derrotas e não adiantava muito se irritar. Uma das coisas, no entanto, que mais me deixava triste quando criança era de um tipo específico de brincadeira de roda. Nela um dos participantes ficava parado no centro da roda e os outros giravam, cantando ao seu redor, quando cessava a canção aquele que estivesse no meio da roda deveria abraçar o pertencente à roda que ele mais gostava. Nunca fui abraçado: eis a minha epígrafe.

As respostas para essas questões na minha existência poderiam ser buscadas por meio de responsabilizações subjetivas, que me encaminhariam, inclusive, para formas mais diversas de terapias. O que não ocorreu, primeiro, porque para mim e meus pares familiares acessar terapias, mais ou menos tradicionais, não constituía a nossa realidade. Ninguém na minha casa nunca cogitou, nem teve condições financeiras, de ir à psicólogos, por exemplo. Depois, porque aos poucos comecei a perceber que situações como a narrada acima não assolavam e assombravam somente a mim. Não se tratava de negar que essas questões operassem nos meus processos de subjetivação, mas, de reconhecê-las, como fazia desde pequeno, como uma questão social, uma questão racial, uma questão de racismo. Nesse sentido, cursar ciências sociais só me lançou em espaços que aguçavam a minha capacidade de compreensão desses diálogos do cotidiano, fosse pelo compartilhamento de espaços de segregação, ou pelas trocas realizadas com sujeitos que também questionavam o racismo. Ali eu optei pelas ciências humanas, pelos *dreads looks*, pelo que sou.

Desta forma, as saídas para muitos desses desassossegos foram surgindo em vários cenários, onde a música sempre estava. Não servindo como mera acompanhante para as minhas reflexões, senão incessantemente trazendo as inquietações e estímulos necessários para minhas dúvidas, ao pulsar angústias afetivas, que pareciam atingir o mais profundo de mim'alma, produzindo em mim consecuições que me conduziram aos aspectos expectantes que pudessem transformar minhas angústias em práxis: eis que surge a dissertação, a tese, e muitas outras ações para além da vida acadêmica.

Lembro que os primeiros acordes de *reggae* que me chamaram atenção faziam parte de uma prática de meus pais, que até hoje faz muito sentido para mim, e que acabei adotando para minha vida: ouvir música aos domingos pela manhã. Recordo muito bem de meu pai, minha mãe e meus irmãos (somos seis filhos) ouvindo Edson Gomes, Jammy Criff, Bob Marley, misturados com os grandes clássicos do samba. Mesmo muitas daquelas letras não fazendo sentido linguístico algum para a gente – nenhum de nós compreendia o inglês – aqueles acordes batiam forte em nossos corações. Não sei se pela identificação com as imagens que apareciam nas capas dos vinis, composto de homens negros, mas lembro-me que compartilhávamos um sentimento de que aquela era nossa música e que os músicos eram nossos irmãos (Ver figura 1). Aquele momento não era só de lazer para nós, constituía-se como um espaço de catarse coletiva, envolvidos pelas emoções que traziam as notas ao se chocarem com nossas trajetórias. Lágrimas, sorrisos e revoltas eram comuns nas interações intersubjetivas e musicais que ocorriam cotidianamente durante aquelas manhãs.

Figura 1: Esses são os principais vinis que escutávamos, após a morte de meu pai fiquei com eles. Vinil de Edson Gomes no álbum *Recôncavo*, sendo disco lançado pelo reggaeman baiano 1990; o segundo é o celebre álbum *“Natty Dread”* da banda jamaicana Bob Marley & The Wailers em 1974; Já o terceiro disco é o álbum de Jimmy Cliff *“Images*, lançado em 1990 (fotografias próprias)



Desde aqueles momentos o *reggae* vem sido um companheiro de todas as horas, compartilhando os dilemas mais duros e as felicidades mais intensas, compondo junto comigo a existência de um ser negro, que como outros seres negros RESISTE. As

pulsões sonoras do *reggae* me acompanharam nos momentos de entretenimento dos tributos a Bob Marley em Salvador, nos instantes de inquietações durante as idas e vindas em momentos reflexivos nos ônibus urbanos, ou ainda, nos domingos, que se tornaram mais extraordinários diante das novas demandas da vida, mas que sempre são um porto seguro de reflexão e de auto encontro. No entanto, minha maior descoberta, com a música em geral, e o *reggae* em específico, foi saber que estas sonoridades dizem muito sobre o que sou, diz muito sobre o que nós somos como negros, não fazendo parte somente de uma única história biográfica, mas de sentidos sonoros de muitas existências. Essa música me fez reconectar com a história, com a ancestralidade.

Escrever sobre o *reggae* jamaicano nos coloca também em determinados dilemas políticos/acadêmicos que compõem a relação com esse estilo musical, na qual há uma pujança política alimentada por uma manifesta visão de mundo. É algo notório que em suas múltiplas constituições sonoras o principal fator expectante das sonoridades do *reggae* jamaicano são as condições impostas pelo colonialismo e suas mais diversas consequências para os afrodiáspórico no mundo. Tais condições impelem ao pesquisador um exercício constante de reflexividade, na busca por lidar de forma coerente com a idiosincrasia desse objeto. Exercício esse que se vincula as escolhas metodológicas e epistemológicas inerentes ao processo investigativo aqui desenvolvido, no intuito de potencializar uma compreensão da música através da sua relação com a sociedade, que minimize as chances de criar paradoxos axiomáticos entre o objeto, o método e epistemologia escolhidos para análise. Assim, algumas perguntas foram constantes no processo de construção das reflexões que aqui se seguem, dentre elas estavam: Qual(is) abordagem(ns) epistemológica(s) utilizar? Devemos excluir as epistemologias emergentes do mundo ocidental? As epistemologias europeias não servem para investigação de objetos dos “subalternizados”? As teorias críticas contemporâneas emergentes das periferias precisam se bastar?

Para algumas escolas contemporâneas das ciências sociais, como os estudos Pós-Coloniais¹, Estudos Culturais², Decoloniais³ e Subalternos⁴, as questões que

1Ver: COSTA, Sérgio. DESPROVINCIALIZANDO A SOCIOLOGIA: A contribuição pós-colonial. RBCS Vol. 21 n°. 60, fevereiro/2006.

2 Ver: HALL, Stuart 1996b [1980]: Cultural studies: Two paradigms. In STOREY, John (org.), What is Cultural Studies? A Reader, London: Arnold, 31-48.

3Ver: BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.

envolvem os processos de produção científica estão preenchidas por mecanismos ideológicos de dominação, principalmente, quando estas observações são realizadas tendo como interesses povos e regiões historicamente segregados. Essas escolas, a partir de vieses diferenciados, buscam produzir uma análise crítica e desconstruir os pilares de dominação que estão presentes nos processos de produção teórica dos povos que foram historicamente colonizados e subalternizados.

Os esforços epistemológicos e metodológicos desenvolvidos por essas escolas do pensamento contemporâneo estão mobilizados por uma latente posição de desconstrução dos pressupostos estabelecidos pela hegemonia do pensamento Ocidental sobre outras formas de existir, pensar e interpretar o mundo. Nesse sentido, as formulações contra-hegemônicas destas escolas contra-coloniais não são compostas por fronteiras epistêmicas e metodológicas rígidas e excludentes. Muitas dessas interpretações são compostas por fronteiras flexíveis, alimentadas pela relação contraditória entre multiplicidades epistêmicas e pela pujança do movimento de descolonização nas suas existências.

Nesse sentido, os estudos Pós-coloniais correspondem a uma referência epistemológica crítica as relações de poder estabelecidas pelo processo colonial. Iniciada por aqueles autores, que eram, fundamentalmente, imigrantes oriundos de países asiáticos a perspectiva pós-colonial teve, primeiro na crítica literária, sobretudo na Inglaterra e nos Estados Unidos, a partir dos anos de 1980, suas áreas pioneiras de difusão. Depois disso, expande-se geograficamente para outras disciplinas, fazendo dos trabalhos de autores como Homi Bhabha, Edward Said, Stuart Hall e Paul Gilroy referências recorrentes em outros países dentro e fora da Europa.

Concomitantemente a emergência dos estudos Pós-coloniais e em diálogo interso com suas bases despontaram também os Estudos Culturais. As formulações de ambas as escolas dialogam entre si, tornando difícil localizar a filiação epistêmica de alguns dos(as) autor(as) em uma única destas escolas. Apesar do entrecruzamento presente nos debates destas escolas, algumas nuances as diferenciam entre si. Poderíamos destacar o fato de que os estudos culturais põem em curso uma abordagem que traz para o centro das análises das relações humanas a cultura, como um lugar

4Ver: GRUPO LATINOAMERICANO DE ESTUDIOS SUBALTERNOS (1998). "Manifiesto inaugural", em CASTRO-GÓMEZ, Santiago & MENDIETA, Eduardo (orgs). Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. México: Miguel Ángel Porrúa.

caracterizado por diálogos, disputas e tensões. Nesse sentido, essa escola dá ênfase, a partir de suas formulações teóricas, à compreensão dos grupos sociais marginais (negros, mulheres, homsexuais, classe operária, etc). As formas de interpretações da vida social que são propostas estão alicerçadas na possibilidade de reconstituir os processos sociais a partir das práticas culturais dos indivíduos, grupos sociais e de suas respectivas sociedades. Nesse sentido, os Estudos Culturais nos trazem uma perspectiva da cultura como um ente ativo na constituição dos sujeitos e da realidade social. Fazem parte dos seus principais teóricos Richard Hoggart, Raymond Williams, Jesús Martín-Barbero, Stuart Hall e Néstor García Canclini.

Já os estudos Decoloniais referem-se ao projeto político-acadêmico de reconhecimento de múltiplas e heterogêneas diferenças coloniais, assim como as múltiplas e heterogêneas reações das populações e dos sujeitos subalternizados à colonialidade do poder. A dominação colonial seria, portanto, o conector entre diversos lugares epistêmicos voltados à compreensão de que a ideia vigente de modernidade está vinculada a colonialidade. Elas reconhecem que mesmo com fim administrativo da colonização os processos colonizatórios ainda estariam em curso.

Os estudos Subalternos dizem respeito a produções político/teóricas de um grupo de intelectuais sul-asiático e latino-americano, que buscam refletir sobre as condições e práxis dos sujeitos subalternos no mundo. Essa epistemologia procura resgatar o papel de sujeito histórico aos povos subalternos, que nas teorias modernas eram tratados como inativos e submissos as lógicas do poder colonial. Essa escola tem como principais representantes: John Beverly, Robert Carr, Jose Rabasa, Gayatri Spivak, Ileana Rodriguez, Javier Sanjines, Ranajit Guha, Gayatry Spivak e Dipesh Chakrabarty.

Corroborando com essas escolas Achille Mbembe (2014), na obra *A crítica da razão negra*, afirma que o pensamento europeu sempre esteve voltado para observar os outros pensamentos a partir do seu próprio, como co-pertença de sua cosmologia, partindo de uma concepção de que a única forma de compreender o mundo está presente nas sistematizações científicas Ocidentais. Esse movimento coloca outras cosmologias existentes e sujeitos históricos que emergem dessas outras formas sociais como subordinados ao prisma de análise ocidental. Por consequência, o mundo visto pelas bases ocidentais invalida esses outros saberes, diminuindo sua relevância, ou

tornando esses povos apenas objetos de pesquisa, não atribuindo as suas existências o papel de sujeitos. Essas formulações ideológicas colonizadoras refletem o sentido de inferioridade, de não desenvolvimento e de atraso impostos à existência dos seres subalternizados no mundo. Através de um modo de olhar primário para os povos e para as regiões subalternizadas, como se o atraso no desenvolvimento econômico fosse consequência de um “primitivismo” desses povos, ou de uma região. No entanto, o que realmente precisamos é entender o atraso e a falta de desenvolvimento dessas regiões e povos como um produto do próprio desenvolvimento do capitalismo colonialista e de sua estrutura de criação de desigualdades e consequentes formas de dominação, criando disparidades entre povos, regiões, economias e culturas.

Desta forma, buscamos não recair, por um lado, na essencialização colonizadora e imperialista imposta pelas teorias ocidentais ao “Terceiro Mundo”; e, por outro, em um entendimento das teorias ocidentais, principalmente as que emergiram com um arcabouço de formulações críticas, como um sistema homogêneo de produções e compreensões sobre os povos colonizados e subalternizados. Para isso, resolvemos caminhar nas análises e formulações com todas as tensões existentes na relação entre essas diferentes epistemologias. Como afirma Fanon (1968),

Esse trabalho colossal que consiste em reintroduzir o homem no mundo, o homem total, há de ser feito com o auxílio decisivo das massas europeias, que – é necessário que elas reconheçam – muitas vezes se congregam a respeito dos problemas coloniais nas posições de nossos senhores comuns. Para isso é imperioso, antes de mais nada, que as massas europeias resolvam despertar, sacudir o cérebro e cessar de tomar parte do jogo irresponsável da bela adormecida do bosque. (FANON, 1968, p. 84-85)

Nesse sentido, não se trata de realizar uma ruptura total com o pensamento e a cosmologia ocidental, ao negar desta forma a influência e contribuições destes saberes para o mundo, mas sim de não perder de vista que eles se constituem como um pilar sobre ao qual se erguem as desigualdades regionais e entre povos. Como nos aponta a perspectiva decolonial, a questão não é uma exclusão dos saberes ocidentais, mas a busca por um modo crítico de lidar com a colonialidade do saber e do ser, ampliando os horizontes de construção do saber e de constituição dos povos (MIGNOLO, 2010).

Ao partir da compreensão de que a dialética não é um método independente de seu objeto, e nem limitada as condições de formação de uma determinada região e de suas produções, resolvemos inserir nesse caldeirão de diversidade epistemológica a perspectiva dialética de que os processos de conhecimento são construídos por meio de uma realidade em permanente contradição. Acreditamos, portanto, que ela torna possível, em função da liberdade de escolha dos melhores procedimentos de investigação, por meio do movimento e das condições apresentadas pelo objeto, que o pesquisador se debruce, inclusive, sobre os seus paradoxos. Por outro lado, seguimos atentos aos riscos de empregar o método dialético de modo a produzir universalizações e essencializações. Assim, diante da música *reggae* jamaicana mobilizamos tanto os elementos de análise estética correspondente a dialética, quanto às compreensões dos estudos pós-coloniais, estudos culturais e decolonias na tentativa de lidar com as controvérsias que envolvem e formam o *reggae* jamaicano.

Assim, mobilizaremos os elementos estéticos, tanto a partir de estudos da música de autores como Friedrich Hegel e Theodor Adorno, quanto a pelas formulações dos estudos anti-racistas e anti-colonialistas de Achille Mbembe, Frantz Fanon e Paul Gilroy. A conjunção dessa gama de abordagens epistemológicas seguirá o caminho ditado pelo objeto (o *reggae* jamaicano), em um processo com momentos de aproximação e repulsão estabelecidos nas tensões expostas pela própria análise. A operacionalização desses saberes nem sempre produz sínteses de arranjos conceituais e categóricos bem estruturados, mas servirão muito mais como elementos mútuos de tensões, produzindo desconforto analítico. Ou seja, enquanto uma busca pela desconstrução das desigualdades postas nos saber e na marginalização de outras cosmologias. E, nesse sentido, possibilitando uma condição capaz de compor uma radicalização (sentindo de ir à raiz do problema) desse movimento das contradições para além do humanismo e da universalidade estritamente ocidentais.

A revelação da música *reggae* como um sujeito que pode desvendar questões sobre o que somos e agir como catalisador de transformações da própria realidade foi um grande achado para mim e para minha pesquisa. Foi por meio dos acordes do *reggae* que consegui entender que a história dos negros nas Américas é marcada pela estrutura de segregação e pelo seu movimento de superação. Que fomos jogados nos piores espaços da sociedade moderna; que ocupamos as piores funções sociais; que

estamos nos níveis mais baixos de estratificação socioeconômicas; que estamos na maior parte das estatísticas do sistema presidiário; que temos as maiores taxas de analfabetismo e que compomos, majoritariamente, a classe social explorada no trabalho nas Américas.

O *reggae* me levou a compreender que a presença de todo corpo negro em qualquer espaço que não foi reservado pela estrutura de segregação a ele, corresponde a um elemento de afirmação e resistência. Desta forma, mesmo calado em uma sala de aula de pós-graduação, minha presença ali representa muito para outros negros. Uma ameaça a essa estrutura, e/ou uma possibilidade de transformação para um jovem negro que acredita que a construção do saber está relacionado as contradições presentes no mundo em uma sociedade desigualdade, que nos convoca a reflexões engajadas. Ser um negro, pós-graduando, ou artista, corresponde a ser um catalisador de diferentes formas de (re)existência às amarras que nos prendem e nos desumanizam na sociedade de subalternização capitalista. É alimentar através do brilho no olhar e da dureza ou serenidade de cada palavra, os prelúdios de uma nova era. Assim, nos define Bob Marley na canção Soul Rebel:

ALMA REBELDE

Eu sou um rebelde, uma alma rebelde
Eu sou um caçador, aventureiro da alma
Eu sou um rebelde, uma alma rebelde
Eu sou um caçador, aventureiro da alma

Veja o sol da manhã, o sol da manhã
Ao lado da montanha
Se você não está vivendo bem, viaje
Você tem que viajar
Disse que sou um homem que vive
E tenho trabalho a fazer
Se você não está feliz, criança,
Então você deve estar triste
Deve estar triste, as pessoas dizem.

Eu sou um rebelde, deixe eles falarem,
Alma rebelde, falar não me incomodará
Eu sou um caçador, dia e noite
Eu sou um rebelde, uma alma rebelde.
Você os ouve?

Eu sou um caçador, diga para todos.
Aventureiro da alma. Como eles se aventuram em mim.



Ouça a música pelo QR-Code.

Veja o sol da manhã, o sol da manhã
Ao lado da montanha
Se você não está vivendo bem, viaje
Você tem que viajar
Disse que sou um homem que vive
E tenho trabalho a fazer
Se você não está feliz, criança
Então você deve estar triste
Deve estar triste, as pessoas dizem.

Eu sou um rebelde, uma alma rebelde.
Sou um caçador, uma alma caçadora.
Você me ouviu? Eu sou um rebelde, rebelde da manhã.
Alma rebelde, rebelde ao meio dia⁵

(BOB MARLEY, 1970)⁶⁷

Dito isto, o presente trabalho debruçar-se-á sobre a cultura social da música *reggae* jamaicana das décadas de 1960 a 1980, buscando em meio a esse recorte compreender o processo de constituição das expressões sociais afrodiáspóricas diante do capitalismo econômico e racial. Para tanto, realizarei uma análise do contexto histórico moderno em seu caráter mais geral e dos seus fatores específicos, no que se refere à história da ilha do Caribe-Jamaica, além de uma incursão sobre alguns elementos biográficos dos principais ícones do processo de criação do ritmo jamaicano, tais como: Bob Marley, Rita Marley, Peter Tosh e Jammy Cliff.

Essa empreitada objetiva contribuir para a apreensão da relação entre interpretação social e expressão estética musical, ao dar ênfase em como os instrumentos estéticos são importantes para compreensão dos fenômenos sociais vivenciados no mundo contemporâneo. Assim, a estética da música *reggae* revela a

5 Tradução em <https://www.lettras.mus.br/bob-marley/70149/traducao.html> . Acesso em 9 de janeiro de 2019

6 “I’m a rebel, soul Rebel/I’m a capturer, soul adventurer/I’m a rebel, soul rebel/I’m a capturer, soul adventurer/See the morning sun (ah-ah-ah-ah-ah)/On the hillside (ooh)/Not living good, yeah, travel wide/Said, I’m a living man, said, I’m a living man/I’ve got work to do (oh)/If you’re not happy, children/Then you must be blue/(Must be blue, must be blue) people say/I’m a rebel, let them talk Soul rebel, talk won’t bother me/I’m a capturer, that’s what they say/(Soul adventurer) night and day/(I’m a rebel) I’m a rebel soul rebel/Do you hear them, Lippy?/I’m a capturer/Soul adventurer/See the morning sun(ah-ah-ah-ah-ah)/On the hill side (oh)/If you are not living good, travel wide/Said, I’m a living man (ah-ah-ah-ah-ah)/I’ve got work to do/If you’re not happy/You must be blue/I’m a rebel (ooh-ooh)/Soul Rebel/I’m a capturer (ooh-ooh)”.

7 Para escutar a música pelo QR code, é necessário baixar o aplicativo de escaneamento em seu smartphone, ou iphone.

humanidade criadora da Jamaica, emergindo das práxis derivadas da relação do artista com a realidade da ilha. Por isso, visa-se analisar o *reggae* a partir do ponto de vista sociológico, dando ênfase às suas raízes sociais e sua relação com a diáspora africana.

O *reggae* jamaicano é um dos fenômenos mais significativos do desenvolvimento da música no século XX, encontrando-se entre os gêneros que transgrediram as barreiras fronteiriças do espaço/tempo na música contemporânea.⁸ Os compassos jamaicanos reluziram da ilha caribenha e em pouco mais de uma década tornaram-se uma forma de expressão artística absorvida mundialmente. Para Albuquerque (1997), o *reggae* como gênero musical emergido do terceiro mundo realiza uma façanha que poucos estilos musicais conseguiram alcançar: ao quebrar as barreiras do consumo estabelecido pela indústria fonográfica pop, conseguiu não só uma ascensão fugaz, mas se manter entre os *hits* da música pop mundial.

Nesse sentido, é necessário salientar que esse processo de difusão só se tornou possível porque os recursos técnicos utilizados nas composições de *reggae* apresentam uma singularidade estética, qual seja: refere-se a um contexto social específico e ao mesmo tempo transpõe esses limites ao encontrar uma mediação, dada através da experiência da diáspora.

Para tanto, a reconstrução do local ocupado pela Jamaica no processo de desenvolvimento capitalista, desde sua condição de colônia ao seu processo de independência são importantes para a compreensão da história social do *reggae*. Como aponta James (2003), o processo de escravização dos africanos é chave para compreensão do desenvolvimento e conformação dos mais diferentes territórios e povos das Américas. Foram milhões de sujeitos de diferentes matrizes étnicas arrancados violentamente de seu continente, deixando marcas que persistem nas condições sociais objetivas e subjetivas de seus descendentes. Esse processo é marcante para apreender a formação social dos povos de toda a América Latina, e especificamente dos países do Caribe.

Decerto, atrelado a todo o passado histórico social de formação da Jamaica enquanto nação e de suas expressões socioculturais, ressalta-se a sua subordinação à

⁸No dia 29 de novembro de 2018, a Unesco reconheceu a importância da música *reggae* para formação cultural da humanidade e anunciou que o estilo jamaicano passou a integrar a lista dos patrimônios imateriais da humanidade.

Para mais informações acessar: <https://f5.folha.uol.com.br/musica/2018/11/reggae-jamaicano-passa-a-integrar-a-lista-depatrimonio-imaterial-da-humanidade-da-unesco.shtml>.

economia monopolista global no século XX, sobretudo à Grã-Bretanha e aos EUA, principais interlocutores das classes dominantes. O intenso intercâmbio com estes países abrange também uma política cultural e artística, que produziram resultados nem sempre esperados por seus promotores, tais como a síntese cultural entre a herança africana e traços culturais importados, numa espécie de antropofagia, como diversos autores⁹ já tinham observado no Brasil. No campo da música, tais elementos são *sine qua non* para a compreensão das estratégias utilizadas para composição do *reggae*, assim como, para a consolidação da indústria fonográfica no país e sua relação com os processos de criação musical. Ter em vista esse processo é fundamental para compreender o *reggae* como música de (re)existência.

O gênero caribenho, em sua plenitude, será apreendido através de sua relativa autonomia artística. Embora, as músicas constituam-se enquanto obras que através da subjetividade dos seus criadores tornam objetivos conteúdos sociais, elas são portadoras de autonomia relativa em face à essa realidade, o que lhes possibilitam transcender o espaço e o tempo histórico na qual foram criadas.

O *reggae* é um estilo musical que tem sua origem na década de 1960 do século XX, na Jamaica. Em seu emergir, o gênero despontava no cenário da música despertando estranheza com toda a sua carga sonora dançante tropical e, ao mesmo tempo, contestatória-utópica, saindo, rapidamente, desse lugar de incerteza dentro do circuito da indústria fonográfica, para tornar-se um dos estilos mais influentes no firmamento da música popular enquanto estratégia de (re)existência dos afrodiáspóricos. Entendemos aqui por afrodiáspóricos os sujeitos africanos e seus descendentes, que a partir do processo da diáspora africana e de seus efeitos de não-pertencimento, passaram a compartilhar suas existências pelos trânsitos sensíveis, pelas condições de desigualdade e pelas formas de resistência que emergiram com o processo racializado de dispersão. O *reggae* é um dos compartilhamentos possíveis nesse contexto, vivido por alguns desses sujeitos, mas que obteve larga difusão e adesão. Ao usarmos a

⁹ O movimento antropofágico foi inaugurado no Brasil por iniciativa de intelectuais e artistas ligados aos arroubos do movimento artístico modernista brasileiros no início do século XX. As principais personalidades responsáveis pela emergência do movimento foram o poeta Oswald de Andrade e a pintora Tarsila do Amaral. O objetivo central do movimento antropofágico correspondeu ao processo de ingestão da multiplicidade dos símbolos referentes a sistemas culturais diversos na formação da cultura modernista brasileira. Desta forma, o movimento buscou deglutir elementos da cultura externa (como a norte americana e europeia), a cultura dos ameríndios, dos afrodescendentes, dos descendentes de orientais, mas sem se subordinar a elas ou copiar seus códigos de referência.

expressão afrojamaicanos estamos localizando geograficamente os sujeitos afrodiáspóricos, dada a amplitude dos sujeitos que de alguma forma compartilham a diáspora.

O *reggae* tem como seu principal representante Robert Nesta Marley - Bob Marley -, artista mundialmente famoso por popularizar o gênero. Não obstante, seja preciso salientar que o seu processo de encontro com o povo marcado pela diáspora não se deu de forma linear, nem pode ser creditado apenas ao poder de um super-astro. O gênero surgiu tendo como base o *mento*¹⁰, o *ska*¹¹ e o *Rocksteady*¹², mas foi assumindo logu no início da década de 1970 as opções rítmicas que levaram ao desenvolvimento mais profundo do *reggae*, sobretudo, a partir da formação do grupo *The Wailers*¹³, que incluía outros dois célebres músicos, BunnyWailer¹⁴ e Peter Tosh¹⁵, além de artistas

10 O mento é um gênero musical emergido que tem relação direta com as práticas de trabalho na ilha caribenha.

11 O ska é um gênero musical que surgiu pela primeira vez nos estúdios da Jamaica entre os anos de 1959 e 1961, desenvolvendo-se a partir de um gênero anterior, o mento. O ska caracteriza-se por uma linha de walking bass, ritmos acentuados da guitarra ou do piano no tempo fraco, e, por vezes, riffs jazzísticos nos metais.

12 Rocksteady era um estilo de música popular jamaicano surgido na década de 60. Esse estilo musical se diferencia do SKA por conter a metade da velocidade, com o trombone substituído pelo piano e pelo baixo proeminente. As letras desse estilo são voltadas a temas sociais, com ênfase na consciência política. Esse gênero e o sucessor do ska e um precursor do reggae, rocksteady foi realizado por grupos jamaicanos de harmonia vocal, como A Gaylads, The Maytals e The Paragons.

13 The Wailers é a principal banda de reggae Jamaica, formada em 1963, e que reunia uma boa parte dos músicos responsáveis pelas criações sonoras do gênero e pelo seu processo de difusão. Teve como integrantes Junior Braithwaite, Beverley Kelso, Bunny Livingston, Bob Marley, Peter Tosh e Cherry Smith, Aston Barrett e Carlton Barrett. São responsáveis pela gravação do primeiro álbum da banda, *Catch a Fire*, ao qual se seguiu, no mesmo ano, *Burnin'*. Ver: WHITE, Timothy. *Queimando tudo: A biografia completa de Bob Marley*.

14 Bunny Wailer é cantor, compositor e percussionista de reggae. O último líder vivo da banda The Wailers. Bunny compôs junto com a banda boa parte dos sucessos do reggae nas décadas de 60 e 70. Porém com a ascensão do grupo o compositor entra em desacordo com os caminhos adotados e resolve seguir em carreira solo. Se inicia uma nova fase de produção, marcada por uma regularidade de gravações de Lps, mas sem muita projeção internacional. A ausência de espaço no mercado internacional da música não defini a qualidade das músicas gravadas por Bunny, muito pelo contrário, seus discos solo “Blackheart Man” e “Liberation” – lançado respectivamente pela Island Records em 1976 e 1987 – são considerados posteriormente pela crítica como referências do roots reggae. Além disso, a partir da década de 90 ele se responsabiliza por projetos músicas que se propõem a homenagear e deixar vivo as sonoridades produzidas pelos Wailers, sendo premiado pelo Grammy de melhor disco de reggae em 1990, 1994 e 1996. Ver: WHITE, Timothy. *Queimando tudo: A biografia completa de Bob Marley*.

15 Peter Tosh era um dos mais talentosos e rebeldes dos componentes do The Wailers. Ele foi responsável pelo vocal, junto com Bob Marley, e pela guitarra base da banda. Ele transformou suas músicas em uma forma de militância pelos direitos humanos e pela legalização da Cannabis. Suas ações muitas vezes viscerais contra as formas de desigualdades existentes na Jamaica, mas também com o que considera equivoco nas relações constituídas no processo de expansão dos Wailers lhe conduziu ao rompimento, levando-o a carreira solo. Em seu percurso independente ele conseguiu notoriedade, principalmente por suas parcerias com os Rolling Stones, inclusive ganhar o Grammy em seu último LP “No Nuclear War” (1987). Ver: MASOURI, John. *Steppin' razor: the life of Peter Tosh*. Inglaterra: Unabridged, 2013.

independentes como Gregory Isaacs¹⁶ e Jimmy Cliff¹⁷ que se tornaram artistas de grande expressão do ritmo no mundo.

Ao se difundir justamente pela abordagem do cotidiano vivido entre os trabalhadores, os mais pobres e os oprimidos da população jamaicana, estes que ocupavam os chamados “bairros de lixo” (*Trenchtown*), o *reggae* ganhou força pelo modo como representou profundamente a realidade social e as adversidades vividas por esta população marginalizada, mas também por trazer em meio a singularidade da sua representação social jamaicana um “sentimento do mundo” que transcende as barreiras locais do Caribe e conectam sujeitos que lutam por diversas possibilidades de existir. O *reggae*, para além desta inclinação crítica social inicial, incorporou elementos filosóficos e religiosos do Rastafarianismo¹⁸, filosofia/religião à qual alguns músicos, como Bob Marley, se tornaram adeptos e que, dentre outras coisas, denunciava o sistema de opressão vivenciado pela população pobre negra.

Seus *hits* tornaram-se a linguagem comunicativa que conseguiu fazer pulsar a juventude, a rebeldia presente na “cultura jovem” da sociedade capitalista, rompendo as barreiras da nacionalidade, do idioma, das classes. O gênero traz em si as marcas de uma experiência compartilhada pelo povo negro, que torna o seu som um ente imediatamente identificável ao transferir na objetivação mecânica de suas ondas sonoras as representações das emoções humanas absorvidas em seu processo de *mimese*. Analisar o processo de constituição social do *reggae* jamaicano a partir de uma abordagem estética sociológica pressupõe domínio sobre dois aspectos fundamentais de

16 Gregory Isaacs foi considerado um dos maiores cantores do *reggae roots* e tido com umas das melhores vozes do estilo. Diferindo de boa parte de seus contemporâneos, inclusive os grandes astros do The Wailers, ele se destacou pelas suas preponderantes composições de *reggae* românticas. Além de cantor Gregory Isaacs era compositor e produtor musical.

17 Jimmy Cliff foi o primeiro dos astros do *reggae* a despontar para a indústria fonográfica internacional. Antes mesmo do sucesso dos The Wailers, ele já despontou em 1964 assinando um contrato com a Island Records e mudando-se para Inglaterra. Essa é dita por pesquisadores do *reggae* como a primeiro ato de internacionalização do gênero no mundo. Seu primeiro disco internacional, *Hard Road to Travel*, lançado em 1967, fez sua carreira dar um salto, a canção *Waterfall* se tornou hit no Brasil, onde ganhou o Festival Internacional da Canção em 1969. Nesse mesmo ano a canção *Wonderful World, Beautiful People* chega ao Top 30 nos EUA, tornando-se um dos primeiros *reggae*s conhecidos fora da Jamaica.

18 O movimento rastafári surge na Jamaica na década de 1930 sobre influência do processo de escravidão negra, das condições humanas do povo negro da América Central e das ideologias de Marcus Garvey e do Pan-africanismo. O rastafarianismo será responsável pela última onda “popular” de êxodo à África preconizada para quando um imperador negro chegasse ao poder na região, tendo por base o milenarismo cristão, a chegada de Tafari Makonnen ao governo da Etiópia, o que o levou a sua “canonização” por esse movimento. Ver: IFEKWE, B. Steiner. *Rastafarianism in Jamaica as pan-african protest movement*. v.1. Nigeria: Journal of the Historical Society of Nigeria, 2008. Acesso: <http://www.jstor.org/stable/41857150>, 23.03.2018, 8 horas.

formação do caráter desse objeto: primeiro, trata-se de uma expressão artística; e, segundo que suas interfaces de constituição interna e externa são as condições vividas pelo povo negro a partir da diáspora africana.

Nesse sentido, buscaremos abordar as condições (re)existência das populações afrojamaicanas, tendo como objeto central as músicas que apresentam fortemente um conteúdo crítico a respeito das contradições sociais inerentes ao contexto capitalista/colonial de produção de subalternidades no mundo. Para a consecução da presente investigação, realizar-se-á uma análise do processo de resistência apresentada na forma/conteúdo estética das músicas de Bob Marley e Peter Tosh, buscando identificar as alternativas encontradas para subverter a estrutura de dominação, as iniciativas utilizadas para seus processos criativos *outsider* e os elementos sociais, políticos e religiosos mobilizados para a (re)existência.

Frente a esses objetivos, optamos pela estruturação da tese em quatro capítulos, cada um buscando discutir as relações entre os processos criativos da música popular, nesse caso específico o *reggae*, as condições de subalternização da existência negra e o impulso para a resistência e liberdade do povo afrodiáspórico.

No primeiro capítulo realizamos uma análise a respeito da relação entre a música e a sociedade, trazendo os principais elementos que conformam o debate em torno da definição da música e da sua relação com a cultura. Nesse sentido, buscamos discutir a música em sua perspectiva mais genérica e em sua mediação com o conteúdo social. Ao estabelecer os pressupostos usados pelas ciências sociais no estudo da música popular, desenvolvido a partir da abordagem de elementos centrais para a discussão moderna de sua conformação enquanto arte, a partir da relação entre música e sociedade; as mediações entre música e cultura; a música popular no dilema entre subalternização e a resistência.

No segundo capítulo, o trabalho avançará sobre as questões que envolvem a formação da música *reggae* como produto das contradições impostas aos afrodiáspóricos no contexto de conformação do capitalismo econômico e racial. Para tanto, nos debruçaremos sobre a diáspora e as condições de subalternização impostas às populações, assim como as respostas criadas por estes povos para (re)existirem nos cenários de precariedade, que constituem os países periféricos. As contingências apresentadas pelo colonialismo, que não se finda com o domínio administrativo das

metrópoles, exerceram efeitos sobre as expressões da música popular nas Américas, fazendo com que elas aparecessem como formas de resistência negra no mundo dentro da estrutura do capitalismo econômico e racial.

No terceiro capítulo, o texto será conduzido para as condições vivenciadas pelos afrojamaicanos em processo de diáspora, buscando delimitar a partir de elementos biográficos dos músicos de *reggae* quais as condições socioculturais que serviram de base para o processo criativo do estilo jamaicano. Assim, colocaremos em evidência as contradições apresentadas pela indústria fonográfica periférica e o modo como o *reggae* se formou como um estilo *outsider*, a partir das estratégias utilizadas pelos músicos para resistirem às agruras das condições neocoloniais e criarem uma expressão de afirmação para os negros no mundo.

Por fim, no último capítulo, serão realizadas as análises das músicas de Bob Marley e Peter Tosh, tendo como elemento mediador as condições biográficas deles e os contextos impostos pelo capitalismo econômico e racial para consecução de suas pulsões sonoras na Jamaica. Aqui, os diálogos entre o *reggae* e o pan-africanismo vão sendo mapeados à luz das composições.

CAPITULO 1

ESTÉTICA E SOCIEDADE: COMPREENDENDO O *REGGAE* JAMAICANO A PARTIR DA INTERFACE ENTRE MÚSICA E CULTURA

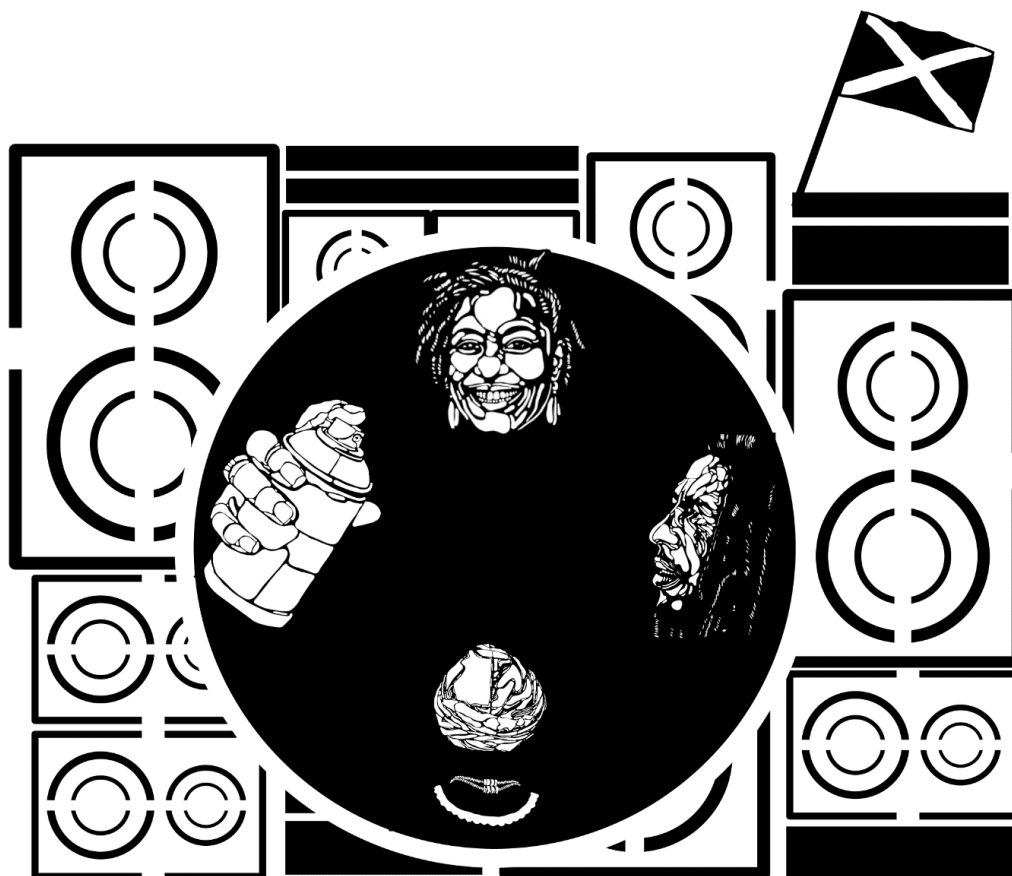


Ilustração de Tiago Ramses, inspirada no título do capítulo 1

1.1 Música e sociedade: uma relação dialética

“Enquanto escrito social, a música só se torna legível quando tais momentos deixam de ocupar o primeiro plano da consciência como algo desconcertante; tão logo aquilo que é novo em termos de linguagem musical cessa de parecer uma criação por parte da vontade individual e nos é dado sentir, ao contrário, a energia coletiva por trás das manifestações individuais [...]”.(ADORNO, pág. 335, 2011).

“Que coisa estranha é ver toda uma espécie, bilhões de pessoas, ouvindo padrões tonais sem sentindo, brincando com eles, absortas, arrebatadas durante boa parte de seu tempo pelo que chamam de «música». Pelo menos essa é uma das características dos seres humanos que intrigaram os Senhores Supremos, os extraterrestres cerebrais da ficção científica O fim da infância [...] Podemos imaginar os Senhores Supremos de volta às espaçonaves, ainda matutando. Essa tal de «música», teriam de admitir, é de alguma eficácia para os humanos, é fundamental na vida deles”. (SACKS, 2007, p.9..

O ser humano em seu processo de sociabilidade realiza uma série de atividades que buscam dar sentido à sua existência em interação com outros seres humanos e com a sociedade que o circunda. Uma dessas atividades corresponde ao ato criativo; este se dá através das transformações materiais e/ou simbólicas a fim de atribuir sentido a

existência humana, assim como a outras dimensões constitutivas da existência subjetiva e objetiva do sujeito. Há, nos processos de produção e reprodução da vida, uma mútua relação de interação e determinação do sujeito com a sociedade na qual ele está inserido, composta por uma diversidade de configurações históricas. Este modo de relação, eminentemente humano, assumiu formas de expressões muito diversas na interação do sujeito com o seu ente social; uma vez que abrange desde as suas construções mais concretas – realizadas a partir do trabalho até as possibilidades de abstração doravante os desdobramentos do pensar, – ou mesmo pela capacidade de modificar a vida social por meio da práxis artística.

Ao provir das percepções o ser humano habilitou-se historicamente para se apropriar dos mais variados sons tanto oriundos da natureza, quanto da vida social, mediante os seus conteúdos culturais, políticos, econômicos, etc. para lhes atribuir sentido. Transformando-os esteticamente. Visto que, sendo a música uma expressão humana milenar, todos os povos do planeta desenvolveram historicamente sistemas de manifestações sonoras, relacionadas aos aspectos culturais, aos rituais religiosos, mágicos, dentre outros.

Para Franz Boas (2014), os ritmos das músicas sempre acompanharam as formas de desenvolvimento humano desde o período mais longínquo, ao fazer-se presente em sistemas culturais mais antigos, sendo marcante pela presença das melodias como aspecto complementar das palavras. Artefatos e pinturas rupestres, por exemplo, encontrados por arqueólogos dedicaram-se a descrever cenas musicais, reproduções de instrumentos, ou mesmo, a representação de orquestras inteiras a milhares de anos. Podemos citar, por exemplo, o descobrimento da flauta feita de osso de abutre, datada de trinta e cinco mil anos, descoberta por arqueólogos em no sul da Alemanha, nos arredores da caverna de *Hohle Fels*, conforme ilustrado na figura abaixo.

Figura 2. Flauta de osso de abutre descoberta na caverna de Hohle Fels, Alemanha



Ernest Schurmann (1989), aponta que a música na Era Paleolítica se ergueu como importante forma de ligação dos sujeitos com o mundo que o cercava. A conformação social do período a teria utilizado como elemento místico que estabelecia a relação de poder dos sujeitos com a aterrorizante realidade da época, apresentada através da escassez alimentar, pelas dificuldades climáticas, pelas fragilidades dos sujeitos frente os instintos alimentares de outros animais. Segundo o autor, o papel da música ali correspondia à necessidade de exercer o controle sobre a natureza e uma forma de manutenção das incipientes estruturas sociais. Posteriormente, assim como as pinturas, as músicas se tornaram uma forma de reprodução dos acontecimentos, uma espécie de ativador das memórias orais dos seres humanos no período paleolítico. Na medida em que assume a forma de representação, ser-lhes-á permitido um espaço de trânsito para um sentido mais maleável, composto pelo mundo simbólico (LUNA, 2013).

Como nos aponta Melo (apud MOREIRA, 2012), mesmo as criações sonoras que surgiram como reflexos do campo simbólico em que estão inseridos, como é o caso das canções indígenas entoadas em alguns rituais, contam uma criação estética realizada por meio das potencialidades da humanidade. No entanto, há nessas cosmologias uma ampliação da concepção de humanidade, que permite uma relação de reciprocidade entre o mundo dos humanos e o mundo dos espíritos e possibilita ao processo de criação uma aplicação de autoria associado às divindades e/ou aos animais.

Assim, é possível constatar que as formas de expressão sonoras são inerentes ao ser humano, que se concretizam de modos distintos em cada comunidade; ao trazer, não apenas no conteúdo, mas nas formas sonoras, elementos componentes da base particular dos respectivos cotidianos de ordem cultural, social, político. Desse modo, não podemos perder de vista seu caráter de transgressão do espaço e do tempo. A música, mesmo tendo uma literatura musical milenar, que é compartilhada por diversas culturas e entre muitos povos, não pode ser restringida a uma linguagem objetivada em fórmulas e partituras. Essas linguagens musicais estão combinadas em formas muito diversas nos momentos que interagem com os elementos dos contextos em que estão inseridos. Uma vez que, estão presas à vivência fenomênica e histórica da cultura de base que as gerou. Essa transição entre estética musical e cultural se torna ainda mais intensa quando se fala da música popular.

Diante desse enquadramento, iniciamos nossa abordagem sobre a relação estabelecida entre música e sociedade a partir de questionamentos sobre as heranças deixadas por estudos estéticos realizados por filósofos, como Platão e Aristóteles. As formulações destes compreendiam as artes como uma expressão humana resultante meramente da genialidade do artista. Esta, por sua vez, seria alimentada por uma inspiração alicerçada em um estágio de transe divino e/ou pela pura capacidade inventiva e inspiratória do artista. Tais compreensões sobre o processo de constituição estético perpetuam-se até hoje no imaginário das mais diversas sociedades e tempos históricos tendo, inclusive, uma difusão bem ampla sobre os artistas das mais diversas expressões contemporâneas.¹⁹

No que tange ao campo da música, tais concepções estéticas também encontraram terrenos férteis, pois é comum encontrarmos músicos²⁰ e intelectuais que compreendem as pulsões sonoras como produtos circunscritos às capacidades endógenas de criação dos artistas – ou seja, fruto de aptidões autorreferentes, em detrimento de correlações da produção musical com a realidade social.

19 Formulações de Platão e Kant, respectivamente nos livros A República e em a Crítica da faculdade do juízo, são exemplos salutarés de abordagens filosóficas que se baseiam em uma concepção de genialidade como algo inerente as faculdades humanas de alguns sujeitos.

20 A exemplo dos principais músicos de reggae jamaicano, como Bob Marley, Peter Tosh, Bunny Wailer e Jimmy Cliff, que em diversas entrevistas deixam evidentes que acreditavam que suas capacidades criativas eram produto da interferência divina sobre sua existência, tornando-os mensageiros de Deus à música.

A estética dialética hegeliana nos apresenta algumas formulações que nos permite ao analisar a música, nos desvencilharmos de uma perspectiva ingênua de mistificação e aprisionamento dos sons aos aspectos de genialidade do artista. Para Hegel (1962), o processo de apreensão da música em sua mais profunda complexidade perpassa pela captura das nuances do movimento contraditório que lhe constitui. Nesse sentido, embora uma das peculiaridades da música (em seu sentido mais genérico) corresponda ao fato de manifestar-se como interioridade subjetiva, – realizando em sua expressão uma forma/conteúdo, cujos aspectos da aparência artística sobressaem aos seus elementos de objetivação tanto material quanto concreto – não há como apreendê-la sem a realização de um esforço necessário de ir além da aparência abstrata. Buscando assim, adentrar nos ecos das evidências empíricas que envolvem a sua mediação social, assim como seus aspectos de composição, fruição, produção.

A partir dessas elaborações, que lançaram luz sobre a relação de mediação social e as evidências empíricas, entre os elementos subjetivos e objetivos, no fazer artístico musical, lançou-se uma série de esforços por parte de pesquisadores²¹ das mais diversas áreas das ciências humanas, e das artes, para dar conta desta relação entre a música e as evidências empíricas que envolvem a sua mediação social. No entanto, como expõe Campos (2007), surgiram também tendências que levaram a observação científica sobre a arte para o outro extremo. As opções postas em prática por alguns investigadoras(es), musicólogas(os), antropólogas(os) e cientistas políticas(os), consistiram em deslocar o eixo analítico para as funções sociais e culturais da música²², que enfatizam abordagens da recepção do público e buscam estabelecer formas mais inteligíveis de apreensão dos padrões sociais implicados nos estudos sobre lazer, consumo e identidades culturais. Deste modo, tal esquema analítico foi produzido a partir de um distanciamento de questões que envolvem a estética como forma de expressão dos sujeitos sociais e dos processos socioculturais, mais diretamente implicados na criação de objetos e práticas musicais. Bem como, o estudo da própria música como fenômeno social.

Os estudos sobre música podem contribuir de forma significativa para a apreensão da dimensão sensível e estética da existência humana historicamente circunstanciada. Assim, as questões alusivas às interrelações entre a arte e as relações

21 A exemplo dos estudos estéticos de Theodor Adorno e Georg Lukács sobre a mediação entre condições subjetivas e objetivas como base de formação da música.

22 Para maiores informações a respeito da Antropologia da Música ver: PINTO, Thiago Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. São Paulo: Revista de Antropologia, 2001.

sociais suscitam discussões epistemológicas e metodológicas, que buscam interpretar essa realidade a partir de formas muito diversas. Todavia, no que se refere a estudos sobre música no campo das ciências sociais as produções contemporâneas²³ tem investido poucos esforços reflexivos para compreendê-la em conotações mais amplas. O que talvez seja explicado por ser essa uma das formas estéticas mais abstratas, sobretudo, por sua forma fugaz de objetivação, indissolivelmente ligada ao tempo.

Diante de tal enquadramento teórico-analítico, parece urgente que investigações sobre a música nas artes e nas ciências sociais e, principalmente, os estudos dedicados a observação dos fatores que envolvem o conteúdo da própria obra de arte, desprendam esforços investigativos que possam preencher esse *déficit* analítico. A fim de aprimorar as análises e compreensão da mediação entre a arte, como forma de expressão da relação entre os indivíduos, e a realidade social.

Com base em tais circunstâncias, busco analisar o *reggae* jamaicano a partir de seu conteúdo estético-social. Ao tomar como argumento central a idéia de que as músicas, por mais abstratas que se possa considerá-las, não podem se conformar num elemento puramente abstrato ou meramente subjetivo. Reconheço o risco e evitarei recair no engodo de localizar a discussão no outro extremo, qual seja, o de reduzir as canções às suas condições sociais, históricas, culturais ou políticas. Ou seja, argumento que mesmo as músicas que buscam em seu conteúdo/forma uma substancialidade mais abstrata, ao produzir um conteúdo que tenda a diminuir a concretude das circunstâncias sociais, ou aquelas que fazem referências a temáticas que escapam ao real e valorizam o sentido intelectual ou emocional (ou ambos), não deixam de ter por fundamento a correlação entre a subjetividade criadora do artista e o seu percurso histórico-social-cultural.

Em síntese, no presente trabalho, argumentaremos que as produções musicais não correspondem nem a um processo de subjetivação que limita o Eu a uma condição individual, nem a uma sobreposição das condições objetivas sobre a interioridade do artista. Caracterizando uma relação mediada, onde não há hierarquizações, configurando um fenômeno de compartilhamento dos aspectos sensíveis subjetivos mediados pelas circunstâncias histórico-sociais.

23A exemplo dos estudos realizados sobre a música popular brasileira e que não buscaram criar ferramentas teóricas metodológicas que dessem conta de relacionar suas estruturas musicais a questões sociais, históricas ou culturais. Por exemplo podemos observar os estudos sobre a música popular brasileira realizada por GALVÃO, 1968; SANTIAGO, 1977; SCHWARZ, 1970.

Como exemplo, temos o caso do impressionismo de Claude Debussy²⁴, ou mesmo do expressionismo de Arnold Schoenberg²⁵, Alban Berg²⁶, e Anton Webern²⁷. Tais artistas, mesmo que apontem em sua forma/conteúdo sentidos mais subjetivos e abstratos, não deixam de sofrer as influências das condições do desenvolvimento do meio social no qual estas produções estão inseridas.

Com efeito, as expressões artísticas, em geral, e a música *reggae*, em particular, constituem uma das dimensões da criação humana e é por isso que a estética se conforma como um âmbito importante de constituição do ser social, em sua produção e relação com a realidade. Para Hegel (2009),

Sempre a arte foi para o homem instrumento de conscientização das idéias e dos interesses mais nobres do espírito. Foi nas obras artísticas que os povos depuseram as concepções mais altas, onde as exprimiram e as conscientizaram. (HEGEL, pg. 5, 2009).

Nesse percurso, a música se consolidou como uma das formas mais peculiares de criação artística humana, por ter em sua substancialidade uma maneira de comunicação e eficácia que toca o sujeito em sua fruição, de um jeito que as palavras faladas não conseguem. Assim, ela se apresenta esteticamente à realidade social de um modo muito distinto do científico, além de integrar e significar ativamente as realidades culturais.

Entretanto, para evidenciar que o fazer estético musical é fruto de uma condição histórico-social, precisamos entender essa objetivação como síntese do ser humano circunscrito as particularidades dessas tais condições. O conteúdo e a forma estética da música resultam da profundidade e da riqueza – sendo que, a riqueza nesses termos, não faz referência a uma análise valorativa e maniqueísta da realidade social, senão como a faculdade do artista de apreender a profundidade das relações sociais e traduzi-las esteticamente – das relações estabelecidas do artista com o seu ente social. Como Hegel aponta:

[A arte/música] tem sua origem no fato de que o homem é consciência pensante (...). As coisas da natureza só existem de um modo imediato

24Ver: https://www.youtube.com/watch?v=9uKVI6_Fm4g. Acesso em 23 de maio de 2018.

25Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=U-pVz2LTakM>. Acesso em 23 de maio de 2018.

26Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=025dWp9OVYA>. Acesso em 23 de maio de 2018.

27Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=bBe2vMx1Xjk>. Acesso em 23 de maio de 2018.

e só uma vez; ao contrário, o homem, como espírito, duplica-se: por um lado, é como as coisas de natureza, e por outro, é também para si. Contempla, representa-se, pensa, e somente é espírito mediante este ativo ser para si. Essa consciência de si, o homem a adquire de duas maneiras: em primeiro lugar, teoricamente, na medida em que deve, em seu interior, tomar consciência de si mesmo, do que se agida no fundo do homem, do que o impele e estremece; e, em geral, deve contemplar-se, representar-se, plasmar o que o pensamento encontra como essência, já que só pode conhecer-se a si mesmo no que faz brotar de si e no recebido de fora. Em segundo lugar, o homem chega a ser para si através da atividade prática, já que sente o impulso de plasmar-se no que lhe é dado imediatamente, no exterior a ele, conhecendo-se também nisso. Essa necessidade reveste-se de múltiplas formas, até chegar ao modo de manifestação de si mesmo nas coisas exteriores que se verifica na obra de arte. (HEGEL, p. 75, 1983).

Ainda segundo Hegel (1962), a música pertence a uma forma de expressão artística romântica, por ter por base a subjetividade particular, e ao estar diretamente ligada ao coração (seus sentimentos e paixões subjetivas). Assim, não há para Hegel como conceber uma interioridade subjetiva sem relacioná-la com suas múltiplas conexões estabelecidas em seus movimentos de consecução interior, que não se conformam sem o contato com as diversidades de seus elementos extra-estéticos. Contudo, é preciso salientar que as formulações hegelianas sobre as artes estão circunscritas a um determinado recorte histórico e espacial, isto é, a Europa/ Ocidente do séc. XVIII e XIX. Por isso, não consegue dar conta das multiplicidades de estilos musicais existente no mundo e outros períodos históricos, assim como dos rumos que as músicas modernas tomaram em momentos posteriores, como é o caso da música popular e de outras matrizes diferentes das localizadas na Europa, a exemplo dos sons africanos e afrodiáspóricos.

Dado esse limite, apresentado nas formulações hegelianas, e o movimento complexo de formação da música, caberá atribuímos um sentido mediado entre as condições subjetivas e objetivas de produções estéticas musicais para consecução da presente investigação.

No que concerne a música, esse processo de elaboração estética sensível promove a unidade de sentimentos e emoções com a substancialidade da matéria sonora. Por sua vez, essa unidade sonora assume forma/conteúdo diversos a partir das múltiplas formas sensíveis existentes no mundo. As matrizes de produção destas sonoridades seguem fluxos muito variados em função de suas bases de sociabilidade,

geradas por contextos culturais, políticos e econômicos que estão vinculados por uma relação dialética entre as condições singulares e de constituição do todo social. É por isso que a música não deve ser entendida como uma constituição de um conjunto de encaixes perfeitos. Mas, composta por movimentos sucessivos de encadeamentos das suas partes, em um processo de subsunção no movimento do som, que segue caminhos diversos a partir da matriz sonora-social na qual se fundamentou.

Portanto, a música só se realiza através do processo dialético de mediação entre subjetividade e objetividade, transformando-se assim em um ente estético. Nesse sentido, mesmo com todas as investidas, a música nunca conseguiu atingir um estágio que pudesse se emancipar da sociedade. Ela é um produto das relações sociais, sua subjetividade está alicerçada em circunstâncias históricas, culturais e sociais. Logo, imersa em todo complexo de diversidade formadora da realidade social, apresentando as suas contradições, sensibilidades, habilidades, sentimentos, racionalidades, conflitos, etc.

Decerto, o elemento essencial para o entendimento da formação da música é o som, sendo este constituído em uma unidade duplamente contraditória. Já que é composto pelo contraste de suas diferentes unidades sonoras, tais quais, melodia, harmonia e ritmo – além do timbre, textura, etc. A composição dos tempos das notas musicais em cada som em particular deixa-se fixar, em parte, como uma unidade de uma totalidade (HEGEL, 1962).

Os processos pelos quais os sons vão se sucedendo no espaço, em determinado período temporal, constitui uma seqüência regular e uma duração indiferenciada; com o propósito de instaurar, dessa maneira, um dos alicerces da música. Tais combinações e variações não são o efeito de uma síntese arbitrária, mas estão sujeitos, por via da criação humana, a leis definidas que formam a base necessária de tudo o que é musical.

Em suma, salientamos que as pulsões sonoras são uma das mais importantes expressões artísticas/culturais da humanidade. Elas estão presentes, de forma significativa, em diversos espaços sociais e tempos históricos e compõem uma expressão humana constituída por uma dialética entre seus aspectos internos e os elementos externos que lhes serviram de conteúdo. Uma vez que sua forma de objetivação no mundo está relacionada com uma práxis mobilizada pelas contradições existentes, entre a sua forma de absorção dos elementos singulares compostos no

cotidiano e a forma de concatenação estética de suas partes. Ambas em um movimento contínuo de negação e afirmação, intercalando-se em uma atividade de subsunção para composição da totalidade de uma obra. Como nos aponta Wisnik (2002):

O som é o produto de uma sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de impulsões e repouso de impulsos (que se representam pela ascensão da onda) e de quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração. A onda sonora, vista como um microcosmo, contém sempre a partida e a contrapartida do movimento, num campo praticamente sincrônico (já que o ataque e o refluxo sucessivos das ondas são a própria densificação de um certo padrão de movimento, que se dá a ouvir através da camada de ar). Não é matéria do ar que caminha levando o som, mas sim um sinal de movimento que passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho. (WISNIK, 2002, p. 17-18).

Esse movimento realizado pelas ondas sonoras é produzido pelo conjunto de afirmações e negações das diversas partes que a compõe. Em um jogo de presença e ausência, que lhe confere sentido estético pelo instrumento mediador do silêncio. É o silêncio que dá sentido à organização da propagação do som, ao lhe permitir a alternância de irradiação de frequência, que define o tempo de uma música.

Essa dimensão dialética da música também é apresentada nas formulações estéticas de Hegel (1962). O autor repercute acerca dessa complexidade a partir de uma dinâmica intra-estética de formação da música, na medida em que nos leva a perceber tal processo sendo constituído por meio das mediações circunscritas na dinâmica interior das obras. No entanto, também nos chama atenção para os processos extra-estéticos, pois nos revela enquanto processos que exercem grande contribuição para os arranjos realizados pelos artistas em cada período histórico. Porém, ainda é preciso que essas formas de criação estéticas sejam relativizadas para outros contextos humanos, que partem de compreensões muito diversas sobre suas criações sonoras.

Theodor Adorno (2013), por sua vez, em sua formulação estética, aponta que a modernidade se configura como o período histórico em que as artes se tornaram autônomas em seus processos de criação. Elas teriam se desvinculado da subordinação exercida pela cultura e pela política – como a Religião e o Estado –, que determinava o conteúdo e forma estética que comporia as obras

Esse ganho de autonomia referida pelo autor, no entanto, caracteriza-se enquanto um processo condizente com a modernidade pensada a partir dos processos de produção

artística no Ocidente, cujas relações de rupturas modernas e os ganhos de autonomia estética estão contrapostos aos períodos de imposições extra-estéticos vivenciados pelo cenário do renascimento do velho continente, nas artes clássicas e românticas.

Entretanto, esse fenômeno experienciado pela música moderna ocidental ganha dimensão espacial maior do que a circunscrição no continente europeu. Podemos citar, por exemplo, a influência que a indústria fonográfica exerce de forma marcante sobre os processos de difusão sonoros nas Américas pós-coloniais²⁸ (NAPOLITANO, 2002); assim como a preponderância da abertura promovida pelo mercado da música e seu respectivo desvencilhamento desses campos de subordinação. Ao passo que, embora hegemônica para a produção sonora no ocidente, o referido ganho de autonomia moderno da música não eliminou uma série de outras formas de significação das sonoridades.

No caso das Américas, não podemos reduzir os processos de autonomização das produções musicais a uma espécie de metonímia do que ocorre no Ocidente. Isto porque, muitas vezes, esses procedimentos criativos sonoros se misturavam, principalmente quando se trata da música popular. Logo, no caso das Américas pós-coloniais, a autonomia adquirida pela música na modernidade não está associada a um processo de produção estética desvinculado de outras esferas de sociabilidade humana – como a religião ou política. Parece-nos mais interessante, nesse caso, atentar para um modo singular de (des)hierarquização de esferas extra-estéticas sobre os conteúdos/formas intra-estéticos.

Portanto, se ampliarmos ainda mais tais concepções, para refletimos sobre outras formas sonoras, como as dos povos nativos da América ou as etnias africanas, essas condições de produção ganham dimensões e faces muito diferentes (IDEM). Desta forma, o paradoxo produzido no Ocidente, existente entre a determinação da arte e sua autonomia, constituídas pelas relações imperativas das regras extra-estéticas às artes, não se estende para outras sonoridades, em outros contextos. Dada a existência de outros formatos societários é possível pensar, por exemplo, na musicalidade entres os povos nativos da América Latina²⁹, ou entre as etnias africanas onde as relações se

28 Ver: NAPOLITANO, Marcos. História & música: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

29 Para maiores informações sobre a música entre os nativos na América Latina ver: ROSA, Laila. As Juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na Jurema Sagrada. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia – Escola de Música –

davam muitas vezes por meio de trocas realizadas a partir dos contextos simbólicos intersubjetivos em que estavam inseridos.

O estudo realizado por Bastos (2007), intitulado *Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte*, nos traz um panorama de etnomusicologias realizadas entre os nativos das terras baixas da América do Sul. A análise do autor evidencia a eficácia da música na produção de significações dos rituais na região. Um dos casos ilustrativos, presentes nesse estudo, se refere a uma pesquisa realizada entre os Aruaque Amuesha, na Amazônia peruana (SMITH, 1977), através da qual o autor demonstra a importância que tem a música na composição da trama amuesha: neste cenário, os sons funcionam como centro integrador dos diferentes elementos nele presentes, estabelecendo a unidade da expressão ritual a partir da diversidade existente nestas comunidades.

No entanto, cabe salientar que, embora não esteja, necessariamente, subordinada a alguma determinação de poder extra-estético – como das instituições religiosas e do estado –, em muitos desses contextos sociais tal forma de sonoridade ainda está subsumida ao imperativo prático de sistemas simbólicos e relações de poder, não exercendo de forma livre as suas criações estéticas.

Enfim, a música é uma expressão artística/cultural que historicamente realiza mediações diversas para sua consecução social, estabelecendo assim sentidos diferentes ao depender da peculiaridade dos contextos em que esteja inserida. Esta pode objetivar-se enquanto forma estética, sendo constituída por uma relação com a sociedade a partir da mediação dos sentimentos mimetizados pelo artista na organização sonora no espaço de tempo; ou, em outros casos, pode despontar em uma mediação estreita com outras formas de expressões culturais. Conseqüentemente, a música alcança efetividade por meio de uma relação de bricolagem entre essas expressões culturais, cujo caráter artístico pode estar subordinado aos rituais significados naquele contexto simbólico (PINTO, 2001).

Assim, diferentes das músicas que emergem inseridas nos processos coercivos da criação estética, as sonoridades que emergem das funções culturais, tais como as músicas em performances espirituais femininas nos cultos de juremas em Olinda

UFBA/EMUS. 2009; LUHNING, A. E.; ROSA, Laila. Música e cultura no Brasil: da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais. In: ALVES, Paulo César (Org.). Cultura: múltiplas leituras. São Paulo; Salvador: EDUSC; EDUFBA, 2010. p. 319 – 348.

(ROSA, 2006), despontam trazendo outra singularidade à música. Neste caso, os sons buscam em sua constituição simbólica uma ruptura estética com a representação, ao criar a negação de elementos de identificação com a realidade, a fim de estabelecer um caráter de eficácia aos sons, que vão se fixar buscando dá sentidos simbólico-materiais às existências das culturas de determinados povos. Diante disto, elas existem como poder primário de eficácia material sobre os construtos sociais. Uma música com capacidade de afetar, movimentar e causar desestabilizações.

Em seu caráter artístico, a música estabelece mediação que se apresenta em diversas formas – músicas eruditas, populares, eletrônicas, etc. – impregnadas, em alguma dimensão pelas circunstâncias históricas nas quais foram produzidas. Essas relações de mediação estabelecem diferentes interações quantitativas e qualitativas com a cultura. Portanto, todas estas mediações são voltadas para produções sonoras com objetivos estéticos que sofrem maior, ou menor influência de outras esferas de expressão cultural. Vale ainda ressaltar, que estas produções não se dissolvem por completo nesses rituais simbólicos, mas também, nem sempre se encontram separados, constituindo-se como tipos estanques de sonoridades.

Quando lidamos com as músicas populares esses elementos de formação estética/cultural, como representação e eficácia materiais, encontram-se juntos contagiando em sua performance. Nesse sentido, Nader (2010) salienta sobre as peculiaridades da música popular,

[...] música popular é contraditório justamente por evidenciar as contradições sociais a que está exposta a própria música popular. Seria impossível encontrar um termo livre de tais contradições, uma vez que tanto música como sociedade são atravessadas por elas. Por conseguinte, muito embora o termo “música popular” não carregue nenhum significado essencial que obrigue seu uso, é uma denominação útil justamente por designar um terreno de trocas, diálogos e embates pela significação. (NADER, 2010, p. 182).

Inserido nesse formato (ou nessa não-essencialização da forma) musical encontra-se o *reggae* jamaicano, que, tem em seu contorno evidente uma constituição representacional que alinha ao parâmetro da forma/conteúdo dos aspectos que conformam as ações contagiantes de eficácias dos sons sobre as condições sociais.

Ao partir das elaborações, na seção que segue, será explorado de forma mais apurada a relação entre música e cultura, na qual será explorada outra interface da relação entre condições subjetivas e objetivas da produção musical.

1.2 Interfaces entre música e cultura

Como abordamos acima, a constituição da estética como um ente da cultura corresponde a uma condição *sui generis*. A música enquanto cultura apresenta suas peculiaridades estéticas em suas formas mais diversas, ora se apresentando de maneira funcional – litúrgicas ou profanas – ora como expressões artísticas relativamente autônomas. Nas interfaces constituintes das expressões artísticas imanentes a cultura há sempre o estabelecimento de consecuições estéticas a ser seguido, independentemente de quais sejam as suas mediações e a proporção em que estão imersas ao campo da autonomia estética ou dos sistemas de práticas simbólicas.

Essa mediação entre as peculiaridades intra-estéticas e a composição da cultura, de maneira mais geral, corresponde a uma interação dialética de mútua determinação com outras esferas de formação da cultura política, econômica, racial etc. – e consequentemente da vida social.

Logo, a relação entre cultura e música assume múltiplas determinações, recheadas por simetrias e assimetrias, coesões e coercitidades, que, em muitos casos, são guiados por interesses relativos a um campo estético ou exógenos a ele. Mesmo as músicas que estão circunscritas a um determinado campo estético não se desvinculam das aspirações da cultura e da realidade social em que estão inseridos. Nesse sentido, não existe música pura e que fala por si só, apenas. Toda produção musical apresenta espectros exógenos ao seu produto: a diferença está nas mediações, tendências, contextos e nos seus modos de criação.

Antes de avançarmos mais um pouco, se faz necessário uma elaboração acerca do conceito de cultura aqui mobilizado. É notável os anseios modernos, principalmente por parte das ciências humanas, em busca da delimitação do conceito de Cultura – paradigma este imerso em uma série de controvérsias teórico-analítico.

Em *A invenção da cultura* Roy Wagner (2010) nos aponta os esforços empreendidos pela Antropologia na busca de compreender o ser humano e a noção conceitual de Cultura:

A antropologia estuda o fenômeno do homem - a mente do homem, seu corpo, sua evolução, origens, instrumentos, arte ou grupos, não simplesmente em si mesmos, mas como elementos ou aspectos de um padrão geral ou de um todo. Para enfatizar esse fato e integrá-lo a seus esforços, os antropólogos tomaram uma palavra de uso corrente para nomear o fenômeno e difundiram seu uso. Essa palavra é cultura. Quando eles falam como se houvesse apenas uma cultura, como em "cultura humana", isso se refere muito amplamente ao fenômeno do homem; por outro lado, quando falam sobre "uma cultura" ou sobre "as culturas da África", a referência é a tradições geográficas e históricas específicas, casos especiais do fenômeno do homem. Assim, a cultura se tornou uma maneira de falar sobre o homem e sobre casos particulares do homem, quando visto sob uma determinada perspectiva. É claro que a palavra "cultura" também tem outras conotações e importantes ambigüidades[...]. (WAGNER, 2010, p.27).

Envolvido em redes de controvérsias, o conceito passou por definições muito diversas, dentre as quais, poderíamos elencar, as formulações evolucionistas³⁰, – culturalistas, relativistas, estruturalistas, interpretativistas e as chamadas “pós-modernas”³¹. Tal exercício epistêmico contribuiu deveras para a compreensão do ser humano e sua existência em sociedade, no entanto, é válido afirmar que até então não se produziu um consenso acerca do conceito, tampouco sobre a necessidade de defini-lo. Assim, me questiono se essa pretensão de circunscrever a Cultura de forma inequívoca, não se tornou uma necessidade tautológica para o conhecimento da humanidade, na medida em que estamos lidando com um fenômeno constituído a partir de processos dinâmicos e flexíveis da história social.

Ainda que em uma sociedade marcada pela globalização, pela expansão do *ethos* capitalista para os cantos mais remotos do globo, pela ampliação dos contatos entre os mais diversos extremos de convívio social, a cultura não pode ser reduzida a um processo unívoco, mesmo partindo de referências comuns as mediações serão sempre múltiplas, e resultarão em sínteses muito diversas.

A utilização da categoria cultura será mobilizada na presente pesquisa a partir da compreensão de que esta se configura como um fenômeno dialético de compartilhamento das diversas produções humanas. Mas levando-se em consideração

30 Para uma observação das teorias evolucionistas ver: TYLOR, Edward B. Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom. v. 1. Londres: Jonh Murray, 1903.

31 Para uma observação das teorias culturalistas ver: GEERTZ, Clifford. The Science of Culture. New York: Strauss and Cudahy, 1949.

que esses fenômenos são resultantes de múltiplas determinações, movidas pelas dinâmicas de compartilhamentos e interações sociais entre os mais diversos sujeitos. Uma vez que, só nos tornamos sujeitos na medida em que compartilhamos o mundo – simbólico e materialmente - pois é mediante a cultura que o sujeito adquire sua vigência e efetividade.

Sendo assim, para fins metodológicos, entendemos aqui a cultura como a forma que os seres humanos se apropriarem do mundo. A cultura é um instrumento de formação do seu Ser, que adquire sentido a partir do Outro, pois é mediado pela cultura que os seres humanos compartilham o mundo entre si e também lhe transformam; ela é o meio pelo qual nos tornamos sujeitos históricos. Embora, mesmo partindo dessa concepção de cultura, enquanto um dos fundamentos da existência humana, proponho nesse trabalho não recorrer a uma definição estrita, a fim de evitar incidir nos riscos que as mais diversas escolas das ciências humanas incorreram.

No que tange o campo da estética musical, mesmo a música tendo por base a cultura, seu processo de formação manifesta-se no mundo empírico com uma aparência própria, propiciada por sua autonomia relativa a esse ente (a cultura). Nesse sentido, a relação entre a música e sua base cultural está imersa em um movimento dialético. No qual a cultura está na base das produções estéticas, mas forma flexível, deixando um espaço aberto de movimentação para as criações estéticas da própria música. Nesse sentido, para Hegel (1962), a cultura está imersa no sistema estético da música, mas de forma aparente, mobilizada pela incerteza do “para que” estético. A música sublima o ente cultural e transforma-o em *belo*, possuindo assim uma existência *sui generis*, que não se reduz ao mundo formado pela significação cultural. Ao mesmo tempo, os sistemas sonoros não esgotam seu sentido em si mesmo, sempre estão vivos em forma latente nos processos vitais da cultura; dos quais, ao se separarem, passam assumir dimensões muito diversas, implicadas àqueles elementos latentes aos sistemas culturais.

Pois, conforme a abordagem adotada no presente trabalho, a música brota da relação estabelecida entre a subjetividade criadora do sujeito e as condições sócio-culturais. O elemento subjetivo de genialidade do artista constitui a potencialidade contida na imaginação e na inspiração do sujeito, que está diretamente condicionada pela sua capacidade sensível em apreender o mundo por meio dos sentimentos. E mais,

em transformá-lo em sensibilidade estética, que retorna como expressão artística/cultural. Como aponta Adorno (2013):

O conceito de gênio, se nele importa conservar alguma coisa, dever-se-ia separar daquela comparação grosseira com o sujeito criativo que, por uma exuberância presunçosa, transforma a obra de arte em documento do seu criador e assim a diminui. [...] Se não se deseja apenas liquidar o conceito de gênio como sobrevivência romântica, é preciso relacioná-lo com a sua objetividade filosófica-histórica. (ADORNO, 2013, p. 285).

Por outro lado, Hegel (2009) considera que há na arte uma relação entre o universal e o particular enquanto forma singular de experiência, de apreensão da verdade. Para ele, a perspectiva daqueles que vêem na arte o resultado exclusivo do esforço de gênios é equivocado, uma vez que a arte é produto da cultura de sua época: “o grau de complexidade das artes estaria relacionado com a menor ou a maior inserção do artista na própria cultura universal” (CÂMARA, 2007). Mesmo que se compreenda a arte como produto do espírito humano, portanto rico em interioridade, Hegel não perde de vista que o espírito se apropria da forma de existência exterior para trabalhar o objeto artístico. As músicas não são produtos da criação de uma absoluta originalidade do indivíduo, estas surgem da relação direta da genialidade com as condições históricas e sociais herdadas pelo artista. Desse modo, como notei em outros trabalhos:

[...] a canção, para se formar enquanto totalidade, precisa determinar o tempo, submetendo o seu compasso e ordenamento, a sua sequência, segundo as regras dessas cadências. No entanto, esse tempo que se configura como elemento essencial desse compasso é um tempo histórico que está diretamente ligado com as condições objetivas em que estão inseridas socialmente tais composições. O cotidiano, entendido como as condições que as pessoas levam a vida em um período histórico, é uma variável importante para formação da música, mas esse cotidiano não deve ser compreendido como algo simplificado e homogêneo, e sim com toda a sua complexa gama de possibilidades que a própria história propicia. (COSTA, 2014, p. 14)

[...] A base fundamental que subsidiará a realização dessa síntese estética será o artista como sujeito histórico. Todas as mediações necessárias ao processo criativo ocorrerão no interior das múltiplas determinações – capacidade de sentir, de refletir, de criar - que formam o criador. (COSTA, 2018, p. 192-193).

Um dos componentes da interconexão entre a música e a sociedade é a escala correspondente a um conjunto mínimo de notas que compõem a melodia de uma canção; formando progressivamente sucessões melódicas dotadas que transbordam de sentido. A linguagem sonora sempre foi um instrumento importante de expressão das culturas, principalmente, ao permitir uma percepção humana que extrapola o sentido cognoscente, ampliando nossas capacidades para além do visível, do tangível, mergulhando o sujeito em um estado sensível de leitura do mundo que está no limiar tênue entre a razão e o sentimento, guiado pelo impulso da emoção (ADORNO, 2013).

As organizações escalares racionais, que ganharam força no processo de autonomização da música moderna, empregada na composição da música erudita, não são um produto somente do desdobramento da razão. Mas também se originam pela correlação com a *Cultura da Ilustração* desenvolvida na Europa no Mundo Moderno (NAPOLITANO, 2002). Não se trata aqui de um desenvolvimento da razão pura no fazer artístico, tão pouco de um determinismo cultural. Pois, mesmo as músicas criadas em contexto socioculturais de predominância da racionalidade nos seus processos de composição, não deixaram de constituir, de forma sensível, uma relação de reciprocidade entre racionalidade e sensibilidade, ao assumir um caráter mútuo. Uma está correlata a outra, como fios condutores de forças motrizes que se retroalimentam.

Por conseguinte, esses pequenos agrupamentos escalares, embora limitados, não são conformações rígidas, eles variam bastante, tendo como um de seus fatores dinamizadores o contexto sociocultural. Os paradigmas escalares são motivados pelos significados culturais atribuídos na sociedade capitalista neocolonialista pelos marcadores sociais da diferença, tais quais, raça/etnia, classe social, orientação sexual, geração, religião, etc. que dão sentido aos conjuntos de notas a partir de uma significação da cultura em pulsões sonoras.

Essas escalas só ganham sentido ao serem construídas através das articulações entre as notas, em busca da formação de frases melódicas dotadas de certo sentido adquirido a partir do(da) compositor(a) circunscrito(a) por uma base sociocultural. O cotidiano, entendido como as condições que as pessoas levam a vida em um período histórico, é uma variável importante para a formação da música, mas esse cotidiano não deve ser compreendido como algo simplificado e homogêneo (HEGEL, 1962). É preciso compreendê-lo com toda a sua complexa gama de possibilidades presentes na

interação social. Aponta-se aqui um elemento genérico na música pelo seu caráter social.

Diante desses elementos, torna-se possível perceber o quanto a música em seu processo de produção acaba tendo uma expressão eminentemente social. Não há como apreender a música sem realizar um esforço de compreensão da sua relação com a sociedade, de entender sua singularidade artística enquanto expressão social de um dado período histórico, mesmo tendo em vista que ela traz eminentemente nesse movimento dialético as suas próprias contradições, evidenciadas pelo processo de representar traços de uma época e, ao mesmo tempo, transcendê-la.

Universalizando-se e tornando-se atemporal, na medida em que, concomitantemente, faz “avançar seu tempo”. Essa faculdade teria sua gênese no fato da música ter uma autonomia relativa em relação às condições objetivas de existência, muito embora seja preciso afirmar que essa liberdade, ao contrário do que alguns estudiosos da arte afirmam³², não é absoluta, e sim relativa, havendo ligação entre arte e sociedade.

Em síntese, as condições socioculturais presentes no conteúdo musical são condicionadas do ponto de vista formal à atividade subjetiva criadora dos compositores e interpretes de suas sonoridades. Essa atividade criativa do artista produzirá um espaço de autonomia relativa das artes, embora, como temos argumentado, esse talento subjetivo não deva ser concebido como fruto exclusivo de uma condição natural do artista, nem mesmo como um produto de sua iluminação divina. E sim, como um produto do talento sensível, com os seus condicionantes sociais, e do que ele conseguiu absorver do mundo.

O conteúdo estético da música, analisado a partir da relação entre subjetividade e objetividade, foi observado por teóricos como G. Lukács e T. Adorno, a partir de mediações estabelecidas através da *mímese* social na qual estão imersas as sistematizações sonoras.

Para Theodor Adorno (2013) e Georg Lukács (1982) há na música uma ligação mediada com a realidade social, que se desenvolve desde o momento de criação das obras e concretizam-se no conteúdo final da música em sua completude. A formulação

32 Para discussão sobre genialidade estética ver: KANT, Immanuel. 3. Estética: Analítica do belo e da Arte e do Gênio. Seleção de textos Marilena Chauí; tradução de Paulo Quintela. – São Paulo: Abril Cultural, 1980. – (Coleção Os Pensadores).

teórica do conceito de *mimese* é utilizada pelos dois autores como o principal meio de articulação da síntese artística realizada entre condições subjetivas e objetivas no processo de objetivação do conteúdo estético. Porém, o caráter assumido por essa categoria nas formulações teóricas de cada autor tem distinções, que correspondem a peculiaridade das interpretações do contexto social e de sua relação com atividade artística.

Nos postulados teóricos de G. Lukács, a *mimese* assume um caráter de refiguração da realidade social, pois tende a imprimir nas obras as condições sociais correspondentes ao cotidiano vivenciado pelo artista. Na *mimese* refigurativa o conteúdo estético tem uma relação de identificação com o cotidiano vivenciado, que se apresenta como uma representação social da realidade, soando muitas vezes como se a obra de arte fosse um reflexo direto do real.

Já na concepção teórica de T. Adorno, a *mimese* assume a função de mediação nos processos de criação artística, mas não como uma representação da realidade. Para o autor, as artes modernas não buscam a identificação com a realidade social, já que a realidade social está administrada e tem suas condições impostas pelos dilemas da racionalidade instrumental e da alienação do sujeito moderno. A *mimese* criativa realizada nessa formulação assume um caráter negativo, de ruptura com a forma\conteúdo do cotidiano. A arte, nessa concepção, seria uma antítese ao social, uma ruptura estética aos moldes instrumentais imposto pelo mundo administrado, apesar de intrinsecamente imbricada a esta.

Sob essa perspectiva, ao olhar a música em seu processo de desenvolvimento histórico e os rumos que vem tomando contemporaneamente, concluímos que as duas formulações acabam recaindo em excessos. G. Lukács (1982) ao analisar as expressões artísticas a partir de uma perspectiva que toma por referência o que ela foi no passado, ou seja, uma forma/conteúdo realista, acaba por aprisioná-la a um anacronismo: a arte é relegada aos seus aspectos de representação da realidade.

Se observarmos alguns estilos musicais contemporâneos, como é o caso da música eletroacústica, notamos que os caminhos percorridos pelos sons estão muito além do processo de representação da realidade. Muito porque esse é um estilo musical que busca formas de apresentação mais experimentais e flexíveis com interferências na

realidade pelos meios eletrônicos, trazendo a evidência um meio de criações sonoras em sentidos mais livres às lógicas formais de composições³³.

Por outro lado, os escritos de T. Adorno (2013), ao situar-se nas experiências das artes eruditas como a forma mais condizente com o mundo contemporâneo, acaba por direcionar as expressões artísticas para uma perspectiva vanguardista. Assim, conduz as artes a uma retenção aos princípios estéticos sobre referências do baluarte erudito. A saber, as suas formulações a respeito do *jazz*, e conseqüentemente da música popular, que para o autor são pulsões sonoras limitadas pela standardização da indústria cultural.³⁴

Portanto, em que se pesem as abordagens sobre as artes dos dois autores, é necessário que façamos algumas ponderações. Porque se por um lado, consideramos que há na música popular, por exemplo, em suas mais diversas facetas, a capacidade de incorporar tanto a representação do social, quanto o potencial de negação; por outro, no caso da música popular, nem todo o seu conteúdo representacional está preso a uma necessidade de expressar o real exatamente como ele é, assim como, a forma/contéudo de contestação nem sempre assumirá um caráter de negatividade absoluta.

Outrossim, tratando da música popular, em geral, e do *reggae*, em específico, essa relação *mimética* assume um caráter representativo como nos é apontado por Lukács, mas preservando sua liberdade estética criativa, já que não se manifesta como espelho refletido de forma similar ao real. Com todo o pulsar, que há dos elementos sensíveis nessas músicas, elas são objetivadas a partir da mediação dos conteúdos estéticos para representar os seus conteúdos do cotidiano. Desse modo, esse aspecto imanente à obra possibilita que ela não se constitua enquanto um reflexo direto da realidade social.

Diante de tal situação, Lukács (1982) aponta que a música, em sua refiguração da realidade por via da *mimese*, não se configura nesse processo como reflexo mecânico da realidade, como se fosse uma cópia direta, tal qual um reflexo em um espelho. Desta

33Para mais informações sobre música eletroacústica e seu sentido abstrato ver: SOUZA, Rodolfo Nogueira Coelho. Abstração e representação na música eletroacústica. Paraná: Revista Vórtex, 2013. In: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/369>. Acesso em 23 de março de 2018.

34T. Adorno dedicou em seus livros algumas passagens para tratar do jazz e da música popular, e publicou dois artigos especificamente sobre o estilo. Ver: ADORNO, Theodor W. Moda intemporal - sobre o jazz. In: Prismas – crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ed. Ática, 2001. Über Jazz [pseud. HektorRottweiler] In: ZeitschriftfürSozialforschung, 1937, nº 5. Reimpresso em GesammelteSchriften, XII (1982), p. 70-100.

maneira, ao mesmo tempo em que a arte não deve ser a fotocópia do modelo da vida exterior, ela conserva em si elementos que comprovam, em sua concretude, as condições socioculturais da base material sobre a qual se erguem as formas estéticas.

Podemos trazer como exemplo o modo como os avanços da técnica e de suas tecnologias incidem de forma marcante sobre as pulsões sonoras³⁵. Como o avançar dos instrumentos eletrônicos na modernidade, que trouxeram uma nova dinâmica na criação e adaptação para as condições de composições musicais, que acrescentam novas intensidades sonoras.

Ao mesmo tempo em que a música guarda uma relação implícita com a realidade social, ela põe essa mediação em uma condição ambígua; uma vez que extrapola seu espaço/tempo, a partir do conteúdo sensível do *Belo* estético de teóricos como Hegel, Adorno e Lukács, a esfera posta pela objetividade de sua própria forma de expressão e da circunscrição de seu conteúdo no mundo concreto.

Para Lukács, na vida não há como o sujeito histórico demonstrar e aplicar de forma imediata e total as impressões que se têm da própria realidade, dos acontecimentos vivenciados, senão de maneira mediada, sendo essa realizada por meio da representação *mimética*. No caso, principalmente realizadas pela música e das impressões objetivadas pela emoção geradora do sujeito criador da representação por via de uma catarse emocional. O ato de transformar passado, presente e futuro em um mesmo momento vivenciado choca-se com a objetividade do tempo concreto, que existe em união do espaço com a matéria em movimento, e perde seu caráter, seu poder subjetivo.

Ainda segundo o autor, na música há uma separação do mundo das impressões/subjetivo do mundo externo/objetivo que as geram, essa separação concede uma “áurea” de autenticidade à interioridade, quando esta é compreendida de modo subjetivista, como se não fosse gerada a partir do mundo sensível. Essa interioridade fecharia as relações humanas em um universo próprio, ou seja, tornaria a música mera expressão dos sentimentos humanos internos e isolados.

O mundo externo com sua estrutura e sua velocidade não consegue colocar obstáculos aos sentimentos que florescem na música. Porém, os efeitos do mundo

35Para desenvolvimento da técnica ver: Sevcenko, Nicolau. A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa Nicolau Sevcenko; coordenação Laura de Mello e Souza, Lilia Moritz Schwarcz. — São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

externo não são eliminados, haja vista que é por meio da interação da singularidade dos indivíduos com o mundo externo, que se constituem as impressões, e são desencadeados os seus sentimentos interiores.

Essa dimensão da medição entre a subjetividade do artista e as condições objetivas sociais toma um caráter imanente quando se trata da música popular. Na música popular, os processos miméticos realizados na consecução da criação estética encontram-se imbricados de tal forma, que esses dois elementos estão sobrepostos por uma mediação tão estreita e intensa, que se subsumem em uma unidade indissociável. Tornando difícil a distinção entre esses dois campos. Essa intermediação entre a subjetividade do artista e as condições sociais as quais está inserido no processo criativo gera uma controvérsia no que diz respeito a esse formato musical, pois, ao mesmo tempo em que realizam uma conexão justaposta, estão também absorvidas em uma efervescência gerada pela diversidade e contradições que estão imersas a partir da cultura.

Como nos aponta Neder (2010), em se tratando da música popular, que está inserida em um contexto de múltiplas significações, não cabe adotarmos nenhum sentido preciso e essencial para sua definição. Foram muitas as tentativas realizadas por filósofos, musicólogos, antropólogos, sociólogos, etc. de definir e posiciona-se diante da música popular. Em sua maioria, tais perspectivas lançaram um olhar bastante ensimesmado sobre as composições populares e suas mediações sociais, restringindo a esta música uma constituição de uma estética de conteúdo estático e modesto. Dentre essas tentativas de definição, destacam-se as formulações realizadas por Adorno em que a música popular é reduzida a estandardização.

Um julgamento claro no que concerne à relação entre música séria e música popular só pode ser alcançado prestando-se estrita atenção à característica fundamental da música popular: a estandardização. Toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso. A estandardização se estende dos traços mais genéricos até os mais específicos. Muito conhecida é a regra de que o chorus [a parte temática] consiste em trinta e dois compassos e que a sua amplitude é limitada a uma oitava e uma nota. Os tipos gerais de hits são também estandardizados: não só os tipos de música para dançar, cuja rígida padronização se compreende, mas também os tipos "característicos", como as canções de ninar, canções familiares, lamentos por uma garota perdida. E, o mais importante, os pilares harmônicos de cada hit - o começo e o final de cada parte - precisam

reiterar o esquema-padrão. Esse esquema enfatiza os mais primitivos fatos harmônicos, não importa o que tenha intervindo em termos de harmonia. Complicações não têm conseqüências. Esse inexorável procedimento garante que, não importa que aberrações ocorram, o hit acabará conduzindo tudo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente novo será introduzido. (ADORNO, 1941, p. 116-117).

Esse tipo de caracterização de música popular descomplexifica seu conteúdo estético e sua mediação com a sociedade. Visto que sua constituição é reduzida a um epicentro unívoco, como a origem rural, tradição oral, autoria coletiva, “espontaneidade”, “autenticidade” e engajada. Todas essas adjetivações são tentativas de precisar seus limites que, em sua maioria, conduziram a concepções absolidas pelo foço das simplificações.

Por conseguinte, salientamos que essa relação conflituosa com as instituições sociais e suas intervenções no fazer artístico da música, não pressupõe uma negação completa de sua relação com a realidade social, ou mesmo, com a cultura. Essas relações ganham qualitativamente na medida em que no lugar das diretrizes são colocadas interlocuções baseadas em processos de mútua determinação. Essas interlocuções correspondem a uma relação de alteridade entre música e cultura, não sendo profícuo o processo de criação estética da música, nem a sua submissão aos interesses de outros sujeitos sociais, assim como sua autonomização completa dos seus elementos sócio-culturais.

Logo, a música popular deve ser compreendida a partir da ampliação do sentido dialético, principalmente no que tange aos enquadramentos propostos pela dialética negativa adorniana. A música popular realiza uma relação de alteridade entre a música e a cultura que está alicerçada no terreno da diversidade, das trocas, dos diálogos e embates pela sua constituição. Assim, o trânsito entre arte e cultura é realizado por processos criativos, que são forjados por meio de um estabelecimento criativo estético operado por uma mediação mais estreita com os sentidos e significados – estes últimos trazidos pelos cotidianos nos quais os músicos/povos estão imersos.

Nesse sentido, a relação mais íntima com o cotidiano realizada nas composições populares não traz, por implicação direta, a padronização de sua constituição estética, já que as mediações realizadas com as bases culturais são as mais diversas, e trazem arranjos sonoros novos relacionados a cada mediação realizada em seus múltiplos

contextos sócio-culturais. Podemos verificar esta diversidade presente na música popular nos percursos estéticos e sócio-culturais do *reggae*, a exemplo das diferenças estéticas produzidas pelo estilo quando criados na Jamaica e no Brasil.

Como exemplo, pode-se observar a partir da pesquisa realizada por Barbara Falcon (2009), sobre o *reggae* composto na cidade de Cachoeira na Bahia, uma peculiaridade estética no conteúdo/forma das composições sonoras jamaicanas e cachoeirenses. Ao primar o aspecto religioso, a pesquisa evidenciou que há no conteúdo de grande parte das letras do *reggae* do recôncavo baiano uma influência do Cristianismo Pentecostal, em detrimento do Rastafarianismo, que foi a base de boa parte das produções jamaicanas. Segundo Falcon (Idem), o *reggae* em seu processo de disseminação pelo mundo funcionou como:

[...] elemento aglutinador de diferentes tradições, permeada de informações que nem sempre são percebidas ou sentidas, mas que, de uma forma ou de outra, refletem o desejo inconsciente de determinadas formas de expressão. O processo das recentes transformações no campo religioso serviu como pano de fundo para a inserção do gênero, que assume uma nova configuração, não apenas como movimento musical, mas também como um novo modo de vida religioso. Em suma, o “etíopianismo militante” (Gilroy, 2007, p. 160) dos Rastas jamaicanos foi deposto do Reggae de Cachoeira, que foi sendo concebido dentro de um sistema de pensamento messiânico cristão. (FALCON, 2009, p. 137).

Portanto, refletir sobre o conteúdo estético da música popular corresponde a adentrarmos no campo da diversidade, cujas contradições são os fatores mobilizadores de sua existência. Posto que a sua constituição tenda a evidenciar as múltiplas contradições sociais que servem de base para constituição da sua pluralização estética.

Doravante, debruçar-se sobre a música popular na América Latina, e especificamente na Jamaica, ou mesmo no Brasil, em suas consecuições de alteridades sonoras estéticas/culturais, perpassa pela compreensão da localização dessas sonoridades. Isto porque, elas estão imersas em uma realidade cujos processos coloniais estão associados diretamente as trajetórias dos sujeitos afrojamaicanos que (re)existem ali.

Para Aníbal Quijano (2006), o fim da etapa dos sistemas administrativos coloniais não encerrou o colonialismo, e, sim o perpetuou por meio da dominação das

culturas europeias (Ocidente) sobre suas antigas colônias. Uma vez que, continua em curso um processo de subalternização das chamadas “culturas de países marginais”, que ocasionam um silenciamento e marginalização dos modos de vida e de suas raízes culturais, dentre elas suas pulsões sonoras.

Os processos de materialização e eficácia simbólica dessa nova fase colonial se intercalam em formas e efeitos diversos, que variam a depender do caso e do momento. O colonialismo criou suas raízes em muitas regiões e entre variados povos, porém, dentre as regiões e povos que mais foram atingidos de forma incisiva por essa nova face da dominação, estão os latinos americanos. Nessa região, o genocídio dos povos nativos e o massacre empregado aos africanos escravizados e seus descendentes, aliados a coerção cultural, repercutiram de forma devastadora sobre as matrizes culturas que aqui resistem, e sobre as novas expressões culturais que daqui emergem (QUIJANO 2006).

Ainda segundo Quijano (IDEM), essas condições de dominação não foram reduzidas a práticas repressivas direcionadas aos aspectos culturais, mas se somam a uma gama de procedimentos de significação que provincializam os modos nativos de conhecer e de produzir perspectivas, preterindo-os em função dos modos de significação dos padrões ocidentais:

No começo, isso não foi produto de uma sistemática repressão de crenças, ideias, imagens, símbolos ou conhecimentos específicos que não servissem para a dominação colonial global; a repressão caiu especialmente sobre os modos de conhecer, de produzir conhecimento, de produzir perspectivas, imagens e sistemas de imagens, símbolos modos de significação, sobre os recursos, padrões e instrumentos de expressão formalizada e objetivada, intelectual ou visual. Foi seguida pela imposição do uso dos próprios padrões de expressão dos dominadores, assim como de suas crenças e imagens com referência ao sobrenatural, que serviram não só para impedir a produção cultural dos dominados, mas também como meios muito eficazes de controle social e cultural, quando a repressão imediata deixou de ser constante e sistemática. (QUIJANO, 2006, p. 417).

Assim, as condições colocadas pelo imaginário colonial e pelas materialidades impostas, sobretudo, pelo imperialismo monopolista, destruíram os espaços de expressão das epistemologias locais, onde outrora havia a propulsão dos padrões intelectuais, artísticos e culturais dos povos latinos americanos, deixando como meio de sua manutenção somente a memória e a oralidade. Por conseguinte, transformaram suas

criações em expressões marginais, exóticas e suas matrizes em “subcultura”. O autor salienta ainda que as condições colonialistas impostas a Ásia, África e o Oriente Médio, foram diferentes, pois as culturas superiores dessas regiões não puderam ser destruídas na intensidade e profundidade ocorrida nas Américas. Uma vez que, na América Latina, a repressão cultural e a colonização do imaginário vieram associadas a um extermínio intenso dos povos nativos, levando a transformação das culturas nativas em subculturas.

O que chamamos de folclorização da cultura consiste em todo um processo composto por abordagens que se consolidaram historicamente enquanto ações e conjunto de representações marcadas pela concepção cristalizada sobre as diversas culturas musicais e seus sujeitos. (LÜHNING; ROSA, 2010).

Tais olhares sobre essas culturas e suas expressões produziam uma concepção e percepção destas como estáticas, anacrônicas, atrasadas e excêntricas.³⁶ Um exemplo salutar dessa tipificação pode ser percebido no contexto jamaicano através do ocorrido com o estilo musical *Mentos*. Esse estilo musical, que emergiu a partir de condições sociais do capitalismo colonialista, foi o instrumento promotor das percepções inerentes a ele pelas estruturas de subalternização coloniais dirigidas às expressões sonoras latinas, ao serem transformadas em expressões folclóricas. Desse modo, devido ao fato do *Mentos* ter sido um estilo musical crioulo, que surge ligado a sociabilidades rurais caribenhas bastantes imersas aos imaginários originários aos cotidianos de trabalho do final do século XIX, foi a partir da caracterização músico-cultural que ele foi taxado como folclore caribenho.

A vinculação dessa forma sonora à matrizes ligadas às condições sócio-culturais africanas, que foram alicerçadas pelas questões levantadas pela escravização, tendo como referências as danças e canções dos povos da África Ocidental, justificou a sua localização como cultura tradicional e, portanto, sua estereotipação. Tal processo,

36 Para maior aprofundamento a respeito das questões que envolve o folclore na América ver: MORENO, Amparo. “El arquetipo viril protagonista de la história.” In: Ejercicios de lectura n androcêntrica. Cuadernos Inacabados. Barcelona: La Sal, 1987. Pp. 17-43. RAMOS, Arthur. O Folclore Negro do Brasil. 2a ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do estudante do Brasil, 1954; REILY, Suzel Ana. “Manifestações populares: o aproveitamento à reapropriação.” In: Dofolclore à Cultura Popular. Encontro de pesquisadores nas Ciências Sociais. Anais. REILY, Suzel Ana Reily; DOULA, Sheila M. (orgs.). São Paulo: USP, 1990. pp. 1-31. REIS, João José e SILVA, Eduardo. Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista. São Paulo: Companhia das Letras, 2005; REILY, Suzel Ana. Manifestações populares: Do 'aproveitamento a reapropriação'. In Suzel A. Reily e Sheila M. Doula, orgs. Do Folclore à Cultura Popular. São Paulo: USP, 1990, p.1-31.

decorre de um contexto no qual é estabelecido uma associação entre tradição e anacronismo; por outro lado, esta é também uma pulsão sonora condenada pelo padrão estético ocidental, pela suposta falta de sofisticação e elaboração, devido ao uso de conteúdos religiosos atrelados a sons produzidos por materiais de forma artesanal.

A julgar por essa linha de raciocínio, só faria sentido a retomada desses sons para que se possam preservar a memória do passado e do atraso. Uma vez que, segundo Albuquerque (1997), esses dois estilos destacaram-se por produzir uma sonoridade que consegue atrelar elementos da ladainha religiosa a conteúdos subliminarmente sexualizados ao passo que são guiados pelas pulsões de instrumentos como o banjo, flautins e o violão, instrumentos esses que são igualmente produzidos de maneira artesanais com o bambu.

O projeto de dominação colonialista pôs em prática um verdadeiro processo “adestrador” das culturas estrangeiras; posto que estas deveriam ser submetidas aos padrões civilizatórios universais do Ocidente. Neste contexto, os povos das Américas deveriam assumir os padrões dominantes, sendo guiados para uma forma de controle social ou passariam a criar expressões culturais, artísticas e intelectuais que resistissem e se colocassem contra-hegemonicamente a tais imperativos. Em meio às tais condições, as artes atuaram, tanto como forma de controle social, quanto meio de subversão destas estruturas.

Como coloca Aníbal Quijano (2006), a expansão capitalista atrelada às desigualdades regionais, impostas pelo colonialismo, buscou universalizar não só um *modus* econômico e político de funcionamento da sociedade moderna, mas também forjar a construção de formas de vida cujos paradigmas estavam alicerçadas no *modus operandi* Ocidental. Por consequência, foram perpassados para as formas estéticas musicais uma série de padrões e paradigmas que deveriam ser seguidos para garantia de sua autenticidade e valor estético. Um dos crivos valorativos para consecução destas expressões artísticas corresponde aos critérios circunscritos a racionalidade moderna. O que se situa fora das margens do *script* das simetrias harmônicas será nominado como exóticos e/ou de menor qualidade.

As produções sonoras, como o *reggae* jamaicano, que surgem imersas nas condições imperialistas do colonialismo da cultura, lidam de forma direta em seus processos de consecução com uma imperativa condição do pensamento euro-americano.

Tal processo ocorre, na medida em que as relações interculturais são abordadas, não em “termos de pertença mútua (co-pertença) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo ao mesmo, de surgimento do ser e da sua manifestação no seu ser primeiro ou, ainda, no seu próprio espelho” (MBEMBE, 2014, p.10). Em meio às tais condições, as músicas que emergem das periferias coloniais serão constituídas e marcadas por um cenário de imposição de uma estética Ocidental e mesmo quando buscam formas de resistência, as referidas circunstâncias, tem como elemento referencial de oposição esse Outro.

Todo esse processo de sujeição terá como mecanismo operacional as condições materiais e seu caráter ideológico de subalternidade. Por um lado, as condições de subdesenvolvimento serão de fundamental importância para o estabelecimento das condições de explorações imperialistas de subalternização de nações e povos, em sua maioria herdeiros do desdobramento do colonialismo administrativo. Por outro lado, foram erguidas formas de justificações ideológicas destas condições de submissão. Estas se encontram alicerçadas em sistemas raciais de hierarquias das naturezas humanas, ou mesmo de sua negação.

Como nos aponta Mbembe (IDEM), tais condicionamentos raciais produzem marcadores sociais que servirão como referências para as possibilidades, ou as contenções, que determinados corpos sociais terão diante da realidade, pois

Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele ou de cor, outorgando a pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do Negro e da raça duas versões de uma única figura, a da loucura codificada. (MBEMBE, p. 11, 2014).

Essas hierarquias criadas sobre territórios e povos se estendem também para as suas diversas formas de expressão. As produções oriundas dessas terras, que florescem destes corpos, são o prolongamento deste Ser. Assim, como seus marcadores sociais apontam que eles são um não-sujeito, tudo o que surge a partir daí é tido como menor: é destituído de elaboração, de racionalidade e de saber. Desse modo, o negro é constituído como um Outro incapaz de constituição do saber e suas produções serão percebidas como irrelevantes.

Pois, como coloca Mbembe (2014), no discurso Ocidental o Negro e suas criações, em contraposição ao euro-americano, é construído como o sujeito que liberta “dinâmicas passionais e provoca uma exuberância irracional” (p.11). Opondo-se, desse modo, a um padrão referencial instituído aos sujeitos históricos euro-americanos, que seria dotado de saber e racionalidade.

No entanto, essas condições não só proporcionam a resignação, a subalternidade, mas delas emergem também a angústia, o ódio e a revolta. Essas condições dentro do imaginário religioso maniqueísta são vistas através do pólo opositor negativo entre o Bem e o Mal, muito embora, esses sejam aspectos expectantes de nossa humanidade. Haveria, nas contradições impostas ao Ser, um grande potencial criativo e libertador, visto que, estas são pulsões firmadas pelo extinto de autopreservação. As circunstâncias colonialistas impostas aos territórios e povos negros impulsionam um apetite para lutar por condições mais adequadas e apropriadas para o seu ser e para o mundo, que se expressam em forma de resistência políticas, culturais, artísticas e musicais.

Assim, as músicas que emergem a partir da experiência colonial estão permeadas pelas condições do colonialismo. Em consequência disso, as relações de dominação entre territórios e povos são primordiais para que se possa refletir sobre as paisagens sonoras de músicas como *reggae* – em que se pese o histórico de colonização, a Europa assume um lugar de poder e a América Latina uma condição subalterna.

Essa relação de alteridade entre a música e a cultura corresponde a processos diversos de mediações produzidos pelas escolhas criativas adotadas pelo artista; pelas singularidades apresentadas pelos próprios sistemas culturais; pelas matrizes e estilos musicais que estão sendo mobilizados para produção estética; pelas formas diversas de criação das sínteses geradas pelas contradições postas em busca da unidade da música, etc. Portanto, é notório que há peculiaridades muito grandes entre as composições musicais, principalmente por este procedimento tão caro às pulsões sonoras.

Deste modo, a forma que a música popular assumirá depende dos confrontos, sujeitos e categorias históricas que vão lhe servir de base. Os aspectos contestatórios do *reggae* não podem ser reduzidos a uma expressão declarada de contestação política. Eles também se apresentam a partir da fruição de diversas outras formas estéticas, culturais, sociais que emergem como múltiplas formas de re(existência) aos padrões hegemônicos do colonialismo. As pulsões sonoras do *reggae* não reagem somente por

meio dos conteúdos/forma contestatórios que criticam os processos de colonização e dialogam com a busca por processos de independência e unificação do continente africano, como apontam as canções *Revelation*³⁷ e *Get Up, Stand Up*³⁸ de Bob Marley.

Por conseguinte, a contestação se expressa ao fazer florescer o novo nos sentidos sonoros associados ao religioso, ao amor, a beleza, etc. em *hits* como *All For Love*³⁹ de Jimmy Cliff.

37 Revelation reveals the truth - revelation./ (Revolution, revolution, revolution - oooo-doo-doo-doo-doo) (Revolution - oooo-doo-doo-doo-doo) It takes a revolution (revolution) to make a solution;/ (Doo-doo-doo-doo) Too much confusion (aaa-aaah), so much frustration, eh! I don't wanna live in the park (live in the park);/ Can't trust no shadows after dark (shadows after dark), yeah-eh! So, my friend, I wish that you could see,/ Like a bird in the tree, the prisoners must be free, yeah! Never make a politician (aaa-aaah) grant you a favour;/ (Doo-doo-doo-doo) They will always want (aaa-aaah) to control you forever, eh! (Forever, forever) So if a fire make it burn (make it burn, make it burn) And if a blood make ya run (make ya run, run, run),/ Rasta de 'pon top (aaa-aaah), can't you see? (doo-doo-doo-doo) So you can't predict the flop. Eh-eh! (doo-doo-doo-doo) We got lightning (lightning), thunder (thunder),/ Brimstone (brimstone) and fire - fire (fire, fire);/ Lightning (lightning), thunder (thunder),/ Brr-brimstone (brimstone) and fire - fiyah - fire - fiyah! (Fire, fire) Kill, cramp and paralyze all weak at conception;/ (Aaa-aaah, doo-doo-doo-doo) Wipe them out of creation (creation), yeah-eah! (creation) Wa-jah, jah, jah! Wa-jah, jah, jah! (creation) Wa-jah, jah, jah! (creation) Oh! Let I'es is I'es (I'es), in I'es is black (I'es),/ In I'es is red (I'es), in I'es is dread/ Let righteousness cover the earth/ Like the water (aaa-aaah) cover the sea, yeah! Yeah!/ Lightning (lightning), doo-doo-doo (thunder) Doo-doo-doo (brimstone), doo-doo-doo (fire, fire);/ A lightning (lightning), thunder (thunder),/ Brimstone (brimstone) and fire.

38 Get up, stand up: stand up for your rights!/ Get up, stand up: stand up for your rights!/ Get up, stand up: stand up for your rights!/ Get up, stand up: don't give up the fight!/ Preacherman, don't tell me/ Heaven is under the earth/ I know you don't know/ What life is really worth/ It's not all that glitters is gold/ 'Alf the story has never been told/ So now you see the light, eh! Stand up for your rights, come on!/ Get up, stand up, stand up for your rights!/ Get up, stand up, don't give up the fight!/ Get up, stand up, stand up for your rights!/ Get up, stand up, don't give up the fight!/ Most people think/ Great God will come from the skies/ Take away everything/ And make everybody feel high/ But if you know what life is worth/ You will look for yours on earth/ And now you see the light/ You stand up for your rights/ Jah!/ Get up, stand up! (Jah, Jah!)/ Stand up for your rights! (Oh-hoo!)/ Get up, stand up! (Get up, stand up!)/ Don't give up the fight! (Life is your right!)/ Get up, stand up! (So we can't give up the fight!)/ Stand up for your rights! (Lord, Lord!)/ Get up, stand up! (Keep on struggling on!)/ Don't give up the fight! (Yeah!)/ We sick an' tired of-a your ism-skism game/ Dyin' 'n' goin' to heaven in-a Jesus' name, Lord/ We know when we understand/ Almighty God is a living man/ You can fool some people sometimes/ But you can't fool all the people all the time/ So now we see the light (What you gonna do?)/ We gonna stand up for our rights! (Yeah, yeah, yeah!)/ So you better/ Get up, stand up! (In the morning! Git it up!)/ Stand up for your rights! (Stand up for our rights!)/ Get up, stand up!/ Don't give up the fight! (Don't give it up, don't give it up!)/ Get up, stand up! (Get up, stand up!)/ Stand up for your rights! (Get up, stand up!)/ Get up, stand up!/ Don't give up the fight! (Get up, stand up!)/ Get up, stand up!/ Stand up for your rights!/ Get up, stand up!/ Don't give up the fight!

39 I've travelled far and wide/ Over hills and mountain side/ I've pushed aside my pride/ All for love/ I've travelled near and far/ On foot, ship, train and car/ I've wished upon a star/ All for love/ I've broken all the rules/ I've even played the fool/ Sometimes I blow my cool/ All for love/ Through burning sun and pouring rain/ And even though I feel the pain/ I'd do it all again/ All for love/ For love, for love, for love, all for love/ For love, for love, for love/ All for love/ I've travelled countless miles/ Going in and out of styles/ Wearing frown and wearing smile/ All for love/ Sometimes my faith decrease/ And my anger increase/ Still I keep the peace/ All for love/ For love, for love, for love, all for love/ For love, for love, for love/ All for love/ A man will sacrifice his wealth / And loose his health/ Sometimes his poor heart melt/ All for love/ A woman will leave her home to Rome/ And leave her family/ To be with the one she loves/ All for love/ For love, for love, for love, all for love/ For love, for love, for love, all for love/ I

Para que possamos compreender estas canções como forma de contestação é preciso alargar a noção conceitual de contestação para além dos limites produzidos no Ocidente. As músicas negras que surgem no contexto da diáspora africana têm uma relação visceral com criações sonoras que buscam contestar o colonialismo vivenciado pelo povo preto das mais diversas formas, nos mais diversos cotidianos que esses corpos (re)existem. Tratarei mais profundamente dessa questão no próximo capítulo, quando retomarei alguns elementos importantes para compreensão dessa relação entre colonialismo e a forma de (re)existência negra por meio da música *reggae* jamaicana.

look deep down in my soul/ From thing that I behold/ Sometimes I lose control/ I've sacrificed/ I pay the price/ Still I hear that sweet refrain/ Do it again, do it again/ All for love.

CAPITULO 2
OS PERCUSOS AFRODIÁSPORICOS DE RESISTÊNCIA



Ilustração de Tiago Ramses, inspirada no título do capítulo 2

2.1 Ecos decoloniais: as expressões artísticas negras como estratégia de re(existência)

Como salientado de forma ampla no capítulo anterior, a música é uma das mais importantes formas de expressões humanas. Ela desempenha um papel salutar no processo de atribuição de sentido à existência dos mais diversos povos, pois, está substantivamente imersa nas realizações, sonhos, angústias e contradições vivenciadas pelos seres humanos. No caso dos afrodiaspóricos, a música é umas das formas de socialização e expressão das condições de vida que foram impostas pela colonização.

Assim, tendo em vista esse enquadramento, o presente capítulo debruçar-se-á sobre as estruturas de segregação colonial e suas conseqüências para o povo negro. O intuito é compreender o modo como esses contextos se tornaram importantes instrumentos para formação de modos de re(existência) das populações negras, em que se pese as diferentes pulsões musicais do *reggae* jamaicano, enquanto expressão artística de resistência. Dessa forma, discorreremos sobre o contexto social, político e cultural em que esse estilo musical têm deixado ecos, seja na(s) América(s) e no mundo.

O ambiente político-administrativo do século XIX e XX é marcado pela independência, assim como a respectiva formação dos estados nacionais no continente americano e africano. Persistem, por conseguinte, a convivência com a memória dolorosa dos processos de escravização e o surgimento de novas formas de amarras e segregação dos povos nativos das Américas e dos afrodiaspóricos (MBEMBE, 2014).

A julgar por esse panorama, é possível contextualizar alguns rumos tomados por todos os territórios e povos colonizados pós-independência, na tentativa de articular formas diversas de (re)existência. Ora, os caminhos trilhados pelos povos americanos e afrodiaspóricos para (re)existir a essa nova situação perpassam pela criação de uma nova sensibilidade contestatória extra-nacional; como uma espécie de solidariedade translocal, foi configurada uma mola propulsora dos novos meios de resistência dos negros e negras, nessa nova conjuntura apresentada nas Américas.

Assim, é necessário compreender o período em que se desenrola a pós-escravização dos povos africanos como um momento de mudanças nas formas de segregações coloniais tradicionais, marcadas pela passagem de uma oficialidade dos domínios militares-administrativos coloniais e de uma exploração violenta de territórios e povos para a inauguração de outro formato de subalternização. No que tange a

subalternização, é válido ressaltar que sua prática é sedimentada por meio de métodos que combinam escassez dos meios materiais com formas subliminares de significação e construção de um imaginário sobre o Outro não-ocidental. Os novos meios de dominação, sobretudo, política e econômica, utilizados tiveram como eixo formas de manipulação dos aspectos culturais e psicológicos dos povos historicamente subalternizados.

Frente a esse cenário de transformações, as estratégias e táticas de (re)existência utilizadas pelos afrodiaspóricos foram igualmente modificadas. Assim, o século XX abre um novo ciclo de contestação do povo negro. Pois, nesse momento, os artefatos de resistência transfiguram-se em forma de re(existência) também por meio de disputas realizadas através da cultura, do conhecimento e das artes. Em tais circunstâncias, as produções musicais lançaram-se como um dos pilares de luta para esses povos; dentre as quais, poderíamos destacar, estilos como *jazz*, *blues*, samba e o *reggae*.

Nesse contexto, o conteúdo das músicas não estaria relacionado apenas ao âmbito do sublime, mas, bem como, aos elementos sensíveis carnavais que compõem os prazeres da carne, se efetivando em uma circunscrição do corpo como socialmente localizado (NEDER, 2010). As condições culturais, materiais e imateriais são as bases sobre as quais são erigidos os sentidos estéticos dos sons musicais gestados pelos povos afrodiaspóricos.

Por conseguinte, pensar em termos de música popular, nos permite dar maior atenção à relação da arte com o cotidiano social. Isto porque, ela evidencia as múltiplas contradições sociais que são fundamentais à constituição da própria música. Posto que, sua forma é assumida em função dos confrontos, sujeitos e categorias históricas que lhes servem de base. É nesse sentido que a música popular é um dos principais meios utilizados pelos afrodiaspóricos para (re)existir as condições sociais, pois tende a criar meios de contestação, manutenção de sua ancestralidade, novas formas de sociabilidades, etc., impostas pelo colonialismo.

O *reggae*, poderíamos afirmar, é um exemplo de música popular que emerge na Jamaica como uma espécie de companheiro de todas as horas, nas angústias impostas a um ser social negro e subalternizado por uma sociedade fundamentada em classes/raça de um capitalismo colonial. Uma vez que dele conflui uma sonoridade fundamenta ao compartilhamento dos dilemas mais duros e, paradoxalmente, das alegrias mais

intensas: o *reggae* compõe com os cenários – culturais, políticos, econômicos, espaciais e existenciais – mais diversos da América Latina a (re)existência do que é um ser negro e subalterno em sua pluralidade.

Utilizaremos o termo “subalterno” aqui, baseado nas argumentações de Spivak (2010), que utiliza o conceito para situar os sujeitos que vivenciam a precariedade da realidade por meio da condição da estratificação social, constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante e sujeitos históricos de suas próprias realidades sociais.

Logo, diante desse cenário, em que nos propomos a lidar com a música popular que eclode nos territórios e entre povos afrodiáspóricos, precisamos sempre aguçar a percepção de que estas produções são geradas em condições de conflitos, disputas políticas e culturais. Gilroy (2001), inclusive, salientou que lidar com as produções destas populações requer uma reinterpretação da cultura, a partir do que ele conceituou de cultura do Atlântico Negro, pois,

As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contra-estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer. (GILROY, p. 13, 2001).

É diante disso que o *reggae* se apresentou nos diversos cenários de Diáspora Africana como uma sonoridade que diz muito sobre o que é ser um ser humano negro, principalmente, quando se é pobre e constantemente confrontado com a experiência do colonialismo. E é por isso que a diáspora diz muito sobre o que nós somos, não fazendo parte somente de uma única história biográfica, mas de sentidos sonoros de muitas existências.

As suas produções sonoras lidam de forma direta, em seus processos de consecução, com uma imperativa condição do pensamento europeia que aborda, nas relações interculturais, as produções não-europeias como secundárias. Tais condicionamentos também são postos em prática através da racialização da humanidade, que produz marcadores sociais que servem como referências para as possibilidades, ou as contenções, de determinados corpos sociais diante da realidade.

No campo da música, embora uma série de estilos musicais populares feitos por negros(as) tenham rompido as fronteiras da sociedade Ocidental europeia – a exemplo, além do reggae, do *jazz* e do *rock in roll* –, seus processos de adesão por esses povos foram preenchidos por controvérsias que buscavam negar sua qualidade. Esses conflitos, porém, estavam alicerçados muito mais no gosto eurocêntrico do que na qualidade factual das produções sonoras. Assim, as hierarquias criadas sobre territórios e povos não-ocidentais se estendem também para as diversas formas de expressão da música popular. As produções que precipitam dessas terras, que florescem destes corpos, são o prolongamento deste Ser subalternizado. Do mesmo modo que os marcadores sociais Ocidentais apontaram para a existência do ser negro como não-sujeito, eles influenciaram na perspectiva de que tudo o que emerge a partir desse modo de existência é tido como de menor qualidade e relevância– destituído de elaboração, de racionalidade e de saber. Deste modo, o negro é constituído como um Outro incapaz de constituição do saber e suas produções, tal qual a música popular, foram percebidas como irrelevantes.

Entretanto, essa avaliação não só indica a existência de elementos de dominação que buscam a resignação e a subalternidade destes povos, mas fazem eclodir também as angústias e a revolta. Sensações que são importantes aspectos expectantes dos subalternizados. Há nas contradições impostas a esse Ser um grande potencial criativo e libertador, visto que estas são pulsões firmadas pelo extinto de autopreservação (Bloch, 2010). Dessa forma, as circunstâncias colonialistas, impostas aos territórios e povos negros, nos contextos aqui abordados, impulsionam a criação, através de um apetite para lutar por condições mais adequadas e apropriadas para o seu Ser e para o mundo.

É diante desse quadro, que o *reggae* floresce: como um instrumento capaz de fomentar a resistência à subalternização em grande dimensão entre os afrojamaicanos e afrodiáspóricos espalhados por todo o mundo. Nesse sentido, buscaremos entender como essa música popular, conhecida através de vozes como as de Peter Tosh, Bob Marley, Gregory Isaac, Jimmy Cliff, etc. se tornou uma companheira na diáspora destes povos, ecoando congregação, enfrentamento e subvertendo a lógica da arte ocidental e os mecanismos do colonialismo.

2.2 América: estratégias capitalistas e colonização

*Fogo!...Queimaram Palmares,
Nasceu Canudos.
Fogo!...Queimaram Canudos,
Nasceu Caldeirões.
Fogo!...Queimaram Caldeirões,
Nasceu Pau de Colher.
Fogo!...Queimaram Pau de Colher...
E nasceram, e nascerão tantas outras
comunidades
que os vão cansar se continuarem
queimando
Porque mesmo que queimem a escrita,
Não queimarão a oralidade.
Mesmo que queimem os símbolos,
Não queimarão os significados.
Mesmo queimando o nosso povo,
Não queimarão a ancestralidade.*

(Nego Bispo, 2015)

O exercício de reflexão sobre a arte negra, no presente caso, a música *reggae*, pressupõe uma retomada das condições de existências impostas pela Diáspora Africana⁴⁰ para milhares de seres humanos. Uma vez que, esse processo é um elemento fundamental para compreensão das Américas e das formas e práticas de expressões negras que emergiram nesse contexto. Assim, atentamos para o modo como a música popular negra emerge nas Américas também como desdobramento dos fatores histórico-sociais, que marcaram os processos de escravização dos povos que compõem a África Negra, do tráfico transatlântico de escravizados e dos dilemas que envolvem a colonização das Américas na construção de diversas bases sociais de subalternização.

Portanto, a tarefa de investigação sobre tal temática corresponderá nesse capítulo a um exercício de dupla face: primeiramente, buscaremos entender como o *reggae* faz

40 Diáspora é um fenômeno histórico e social que corresponde ao processo de expulsão de um povo do seu território e dispersão pelo mundo. A palavra “diáspora” tem seu primeiro registro na Grécia, no século V a.C. em Sófocles e Heródoto. O conceito volta a ser utilizado no Novo Testamento da tradição cristã, no qual os povos cristãos passam a ser vistos como uma comunidade dispersa de peregrinos a espera de retorno à “cidade prometida”. Nos estudos historiográficos o povo judeu destaca-se como representante da experiência diaspórica clássica, uma vez que, é tido como um povo que em seu processo de dispersão conseguiu preservar sua integridade etno-religiosa. No entanto, é somente nos séculos XIX e XX que o processo de dispersão do povo africano pelo mundo vai passar a ser considerado como uma diáspora. Ver: GUERREIRO, Goli. Terceira diáspora: culturas negras no mundo atlântico. Salvador: Corrupio, 2010.

parte das condições mais gerais da formação da sociedade moderna capitalista. E, a seguir, iremos situar o *reggae*, em seu processo de florescimento, como música afrocaribenha de remanescentes da diáspora, circunscritos em contextos diversos de resistências. Assim, é necessário atentar para as interconexões que possam constituir uma gramática explicativa da formação sócio-histórica dos povos afrodiaspóricos, dando ênfase às suas formas de expressões sociais – como a música – e ao modo como essas estão intimamente relacionadas com os principais dilemas e condições vivenciadas pelas nações semi-independentes da América Latina. Em síntese, destacaremos sempre a relação entre condições postas e impostas pela sociedade capitalista e seus regimes colonizatórios.

2.2.1 Subalternização e Formação do Capitalismo Moderno

Os mecanismos de consolidação da sociedade capitalista e sua necessidade iminente de expansão burguesa e dominação sobre o resto do mundo são fundamentais no processo de subalternização de povos não-ocidentais. Nutrida pelo ímpeto de poder e concupiscência, a burguesia européia pôs em prática um projeto ambicioso de expansão internacional, que tinha como um de seus métodos a instauração de uma supremacia material e existencial de sua civilização sobre o resto do mundo. A modernidade capitalista, a partir dos processos coloniais, foi se constituindo enquanto um sistema societário global, que tem como cerne a constituição de estruturas de desigualdades. Para tanto, a burguesia européia criou uma série de estratégias/táticas materiais e imateriais (ideológicas e simbólicas) que foram postas em curso para consolidação de seus anseios de desenvolvimento capitalista colonial. Tal projeto se consolida pela necessidade de subjugação de não-ocidentais, tendo destaque o processo de racialização dos corpos, terreno fértil, portanto, para uma série de elaborações e controvérsias reflexivas.

Embora o amplo projeto de subalternização racialista, colocado em prática no mundo moderno, tenha sido a desumanização dos africanos e de seus descendentes, essa dimensão de desigualdades econômico-racial promovida pelo capitalismo, atingiu diferentes proporções e formas em muitos outros territórios e povos. Assim, é importante salientar o fato de que, em intensidades bastante diversas, os processos de

supremacia material e existencial alcançaram não só os povos africanos, mas muitas outras formas de existências pelo mundo, e criaram estruturas de desigualdades que combinam exploração econômica e subordinação existencial.

Por exemplo, a segregação instituída aos povos eslavos da Europa Central e Oriental, aos Judeus, a etnia muçulmana Rohingya, os sistemas de castas indianos, entre outros. A supremacia, que em seu princípio, era soberana da Europa, como consequência do seu próprio movimento de desenvolvimento desigual e combinado, a emergência dos Estados Unidos como uma potência, fazendo uma rearticulação deste modelo para uma supremacia euro-americana.

Segundo Robinson (2000), a base do empreendimento capitalista ocidental está fincada em períodos anteriores ao estabelecimento da própria sociedade moderna, posto que, vinculada a utilização de métodos de racialização de povos, como meio de estabelecer a soberania Ocidental, que teria sua origem em tempos remotos. Para o autor, a racialização dos povos por parte dos ocidentais já era algo marcante desde a sociedade feudal, sendo esta uma fórmula utilizada como mecanismo de dominação que precede a consolidação do capitalismo; a implementação do tráfico de escravizados africanos para o Novo Mundo e a própria invenção da branquitude no continente. Ou seja, as raízes da subalternização de povos, através do mecanismo do racismo Ocidental e da supremacia branca, têm origem na própria forma civilizatória do Ocidente, e em acordo com as relações de dominação mais longínquas dentro do velho continente. Assim, ainda segundo as formulações do autor, há um vínculo *sui generis* entre o supremacismo, posto em prática no Ocidente que assume sua principal face no racismo, e o surgimento do capitalismo. Entre outras palavras: a civilização ocidental seria a base sobre a qual está fincada a constituição do racialismo, sendo assim o capitalismo um desdobramento dos valores de distinção humano/racial deste modelo imperialista de (des)humanização.

Para este cientista político norte americano, a emergência da sociedade moderna capitalista não estaria fundamentada estritamente em uma ruptura com a sociedade feudal, ou seria impulsionada pelas crises das condições materiais de existência desta forma societária; uma vez que, a sociedade moderna capitalista não é uma consequência das necessidades materiais de uma nova infraestrutura produtiva. Ao contrário, segundo a sua formulação, a emergência da sociedade moderna estaria embasada no

desenvolvimento civilizatório da própria comunidade européia, tanto politicamente, culturalmente, economicamente e socialmente, como resultado dos desdobramentos da própria forma de sociabilidade medieval. O surgimento da sociedade capitalista, portanto, estaria alicerçado nas experiências vividas pelos povos europeus, que diante de múltiplas relações, deram origem a uma forma social fortemente ligada a um desejo de dominação e superioridade sobre os povos não-ocidentais. Assim, tais substâncias da civilização ocidental, teriam sido expandidas para produzir um sistema global de “capitalismo racial”, que está fixado na dependência da escravidão, da violência, do imperialismo e do genocídio.

Como uma tentativa de ratificação da tese de Robinson (1983), Kelley (1983) recorre à demonstração de que a racialização fez parte da própria experiência de industrialização moderna européia capitalista, quando esta empregou uma forma de classificação dos primeiros proletários industriais modernos, a partir da hierarquia racial. A referida classificação se dava frente à grande quantidade de mão de obra imigrante, a exemplo dos eslavos e os irlandeses. Deste modo, no presente debate, a racialização dos corpos estaria enraizada na forma societária da civilização européia, desde outros períodos históricos aos pré-modernos. Estando também localizada, em sua substancialidade, os fundamentos de origem do capitalismo, visto que, a sociedade moderna emerge das entranhas da ordem feudal, que já utilizava de formas de distinção racial dos povos em sua sociabilidade.

No entanto, os argumentos mais significativos de Robinson (1983) para nossa investigação não estão ligados a busca da delimitação do espaço e tempo que deram origem a segregação racial, mas às reflexões do autor que nos fazem iluminar o papel fundamental cumprido pela racialização dos povos negros nas práticas de exploração e opressão que compõem o capitalismo. Nesse sentido, as devidas correlações com o projeto de supremacia Ocidental europeu e, posteriormente euro-americano, nos interessam na medida em que qualificam as formas de subalternização racial utilizadas como um mecanismo importantíssimo no funcionamento do capitalismo. Por conseguinte, não seria novidade que a sociedade moderna capitalista possa ser caracterizada pela sua forma de exploração do trabalho, pelos seus modos e relações produtivas nunca antes existentes na história da humanidade. As ponderações de Robinson, porém, nos atentam para outro aspecto salutar deste processo: a

intensificação de formas de exploração a partir do uso de um modelo de civilização, que é o Ocidental. Deste modo, a sociedade moderna, a partir da argumentação do autor, é identificada pela forma de exploração do trabalho, mas também pela aplicação de um mecanismo de estabelecimento de um padrão unívoco de existência humana.

Em síntese, antes de acolher as afirmações de Robinson (IDEM) em sua plenitude, ou não, o que podemos afirmar, sem dúvidas, é que o processo de racialização dos povos é uma das bases das formas desiguais de sociabilidade, tornando-se fundamental para entender o mundo moderno. A sociedade moderna não foi a única a utilizar da classificação racialista, mas foi em seu seio que esses arroubos desumanizadores alcançaram os seus mais altos graus de sistematização.

Há milhares de anos a história da humanidade tem registrado diversas experiências que buscaram atribuir às diferenças humanas justificativas que legitimam a construções de relações hierárquicas e desiguais. Como nos aponta Dorigny e Gainot (2017), os processos de subjugação dos seres humanos sobre outros seres humanos não datam dos acontecimentos do mundo moderno. Essas relações de desigualdades, como é o caso da escravização e do racismo, extrapolam os limites temporais da modernidade capitalista e espaciais do Ocidente. Há registros de processos de servidão que antecederam a sociedade moderna em diversos contextos diferentes: na antiguidade greco-latina⁴¹, na América Pré-colombiana⁴², no Oriente, entre as sociedades islâmicas e árabes⁴³ e na Ásia⁴⁴, etc. Portanto, a existência de formas de subalternização não é um

41Na antiguidade greco-latina, no período do seu pleno desenvolvimento (500 a.C. a 500 d.C.), viu a escravidão servir de estrutura da vida econômica e social. Para mais informações sobre a questão ver: DORIGNY, Marcel; GAINOT, Bernard. A escravidão na Antiguidade. IN: DORIGNY, Marcel; GAINOT, Bernard. Atlas das escravidões: da Antiguidade até nossos dias. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

42 Na América Pré-colombiana a servidão estava ligada a uma submissão baseada na guerra ou servidão por dívida. Tais circunstâncias colocavam a existência desses sujeitos em condição de submissão na esfera doméstica, transformando-os em trabalhadores agrícolas, carregadores, responsáveis por tarefas de manutenção. A condição servil era temporária, não hereditária; e o escravo tinha a possibilidade de alforriar-se. Ver: GAINOT, Bernard. Diversidade das escravidões fora do Ocidente. IN: DORIGNY, Marcel; GAINOT, Bernard. Atlas das escravidões: da Antiguidade até nossos dias. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

43Os impérios – árabe, persa e, em seguida, otomano – praticaram sistematicamente a escravidão. A justificativa para servidão nesses impérios estavam ligados ao alinhamento religioso, pois o islã proibia que os crentes fossem escravizados, o que levou a escravização dos africanos não islamizados que viviam no sul do Saara. Nessa região desenvolveu-se desde o século VI dois circuitos de tráfico de escravizados implementados pela civilização islâmica. A primeiro circuito do tráfico marítimo percorriam a regiões litorâneas da África Oriental e o conjunto do Oriente Próximo; e, por outro extremo, o tráfico de caravanas transaariano. Nessa

fenômeno exclusivo da sociedade moderno. Elas estiveram presentes em muitos cenários históricos e sociais, admitidas através de justificativas ideológicas mais diversas, fossem fundadas nas experiências de disputas bélicas entre grupos, pela dificuldade de pagar os tributos, por não compartilhar dos mesmos termos religiosos, ou mesmo, como resultado das experiências de estranhamento estabelecidas a partir do contato com formas de existência contrastantes, em um estado latente de distinção xenofóbica. Mas, não há registro, na história da humanidade, de formas de servidão que tenham alcançado as proporções e sistematização empreendida pela sociedade capitalista moderna. Como nos aponta Mbembe (2014, p.31), nestas fontes baptismais da nossa modernidade, pela primeira vez na história humana, o princípio de raça e o tema como o mesmo nome foram instaurados sob o signo do capital, e é precisamente este ponto que distingue o tráfico negreiro e as suas instituições das formas autóctones de servidão.

Assim, a peculiaridade da sociedade capitalista moderna é a que a subalternização assume sob a justificativa racial baseada nos fatores biológicos, fazendo emergir a face mais cruel dos processos de exploração humana, que alia sua exploração à subjugação respaldada pela desumanização. A racialização dos povos cumpriu papel importante para os projetos capitalistas em suas mais diversas fases; ela foi a base do tráfico atlântico de escravizados (umas das mais importantes atividades econômicas do período mercantilista) e contribuiu com o estabelecimento da mão de obra escravista na economia mercantilista das plantations nas Américas. Mesmo com o fim do processo de tráfico de escravizados, os processos de racialização continuaram a exercer papel

ultima rota as condições do tráfico eram muito ruins, uma vez que as condições climáticas e alimentares do deserto do Saara causavam um contingente muito grande de mortes entre os escravizados. Em consequência das condições desta rota o número de escravizados negros foram muito maiores para servir as necessidades domésticas urbanas nas sociedades islâmicas. Ver: GAINOT, Bernard. Diversidade das escravidões fora do Ocidente. IN: DORIGNY, Marcel; GAINOT, Bernard. Atlas das escravidões: da Antiguidade até nossos dias. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

44 Os processos de servidão no continente asiático esteve ligado a pirataria nas incursões marítimas, o serviço gratuito devido pelos servos ao senhor, as dívidas e as guerras. No Sudeste Asiático, os justificativa para escravização estava ligada a hierarquização de grupos a partir da presença ou não de estado. Já nos grandes impérios da Índia e da China a os processos de servidão estavam alicerçados em formas muito diversas de justificativa: cativos, empregados domésticos, agricultores nascidos de uma escrava da casa do senhor, devedores, delinquentes incapazes de pagar a multa de resgate. Ver: GAINOT, Bernard. Diversidade das escravidões fora do Ocidente. IN: DORIGNY, Marcel; GAINOT, Bernard. Atlas das escravidões: da Antiguidade até nossos dias. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

importante para superexploração do trabalho, visto que as classificações raciais humanas se tornaram forma de classificação também dos trabalhadores e do valor de sua força de trabalho.

Nesse sentido, é preciso entender o capitalismo como o sistema que aprofundou como nunca antes o mecanismo de classificação dos corpos a partir da racialização. É nessa forma de sociabilidade que o capital assume o seu grau mais alto de desenvolvimento. Embora a mensuração da humanidade em grupos não seja o principal fundamento de caracterização da sociedade capitalista, a hierarquização dos seres humanos é um mecanismo importante para funcionamento do capitalismo. A visão de supremacia civilizatória ocidental, esteve implícita no processo de desenvolvimento da sociedade do mercado. Assim, a racialização se constituiu enquanto um mecanismo importante para funcionamento do capitalismo em suas mais diversas formas, pois não se restringe a etapa de acumulação primitiva de capital (tráfico de escravizados, mercado escravista e os processos coloniais administrativos). O fenômeno se estende para fase do capitalismo industrial monopolista, sendo um elemento marcante até os dias atuais. Esses processos de terror trazidos pelo colonialismo até os afrodiáspóricos foram o motor para a criação de diversas estratégias e práxis de (re)existência nas Américas.

2.2.2 Voltando o olhar para a diáspora

Diante das condições aqui apresentadas, é necessário que se compreenda como funcionou a dimensão mais desenvolvida do processo de racialização da existência humana e da codificação dos corpos negros. A Diáspora Africana constituiu um dos processos mais significativos de caracterização da instituição da supremacia Ocidental no capitalismo. Os percursos tortuosos percorridos pela história de internacionalização ocidental capitalista no processo de diáspora africana cumpriram um papel importante para a constituição da sociedade moderna, tanto em sua conformação como sociedade da exploração, quanto para gênese de formas de resistência e luta contra as suas estruturas segregacionistas.

Bom, embora reconheçamos a riqueza e a importância das reconstruções das condições e causas do processo de racialização no mundo, compreendemos que o mais produtivo para o nosso objeto de pesquisa não é se ater a definição da gênese histórica

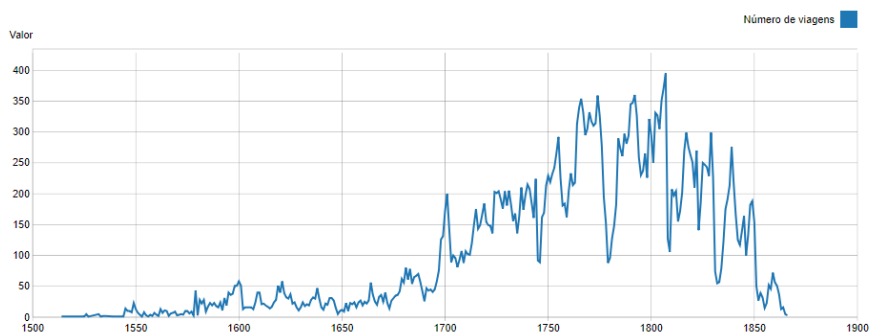
em que corpos de negros e negras foram racializados. Mas, apontar para os efeitos produzidos pelos processos de classificação das existências no mundo moderno e como estes estão presentes na relação entre o capitalismo econômico e racial que pertence ao cenário de composição da arte negra, especificamente, do reggae jamaicano.

Nesse sentido, a Diáspora Africana corresponde a um dos processos de migração forçada de maior amplitude vivenciada na história da humanidade, e a uma das mais cruéis formas de dominação e acumulação de capital realizada na modernidade. Suas consequências incidiram diretamente e de forma significativa na vida social, cultural, política e econômica de três continentes: a Europa, a África e a América. Os cerca de quinze milhões de escravizados trazidos para essa nova realidade faziam parte de diversos territórios e de diferentes grupos étnicos que compunham o continente africano, principalmente o território da África Subsaariana.

A Diáspora Africana foi composta de diferentes grupos étnicos, com suas singularidades, habilidades produtivas, sistemas culturais e organização políticas muito diversas. O tráfico de escravizados começou antes da descoberta da América, em 1444, e foi considerado terminado somente em meados do século XIX. Foram 400 anos de tráficos de seres humanos, com estatísticas que nunca mensuraram o número exato de pessoas retiradas do seu território. Sabemos que, a partir da base de dados sobre o Tráfico Atlântico de escravizados, entre os séculos XVIII e XIX tivemos o envio do maior contingente de escravizados para as Américas (ver Gráfico1). Como dito anteriormente, não é possível precisar o contingente de seres humanos que foram retirados de seus territórios e a quantidade exata de pessoas que conseguiram chegar vivos na América.²⁴

24 W.E.B. Du Bois estimou que cerca de 100 milhões de africanos morreram no tráfico de escravizados no Atlântico e que cerca de 15 milhões conseguiram sobreviver e se instalar na América.

Gráfico1: Número de Viagens no Tráfego Atlântico de Escravizados (1500 – 1900)



Fonte: The Trans-Atlantic Slave Trade Database.

Contudo, estima-se que século XVI ao XIX um contingente de quinze milhões de escravizados chegou a América. Sendo que destes 80%, o equivalente a dez milhões, se concentraram em duas regiões geopolíticas: Brasil e Antilhas. O Brasil absorveu cerca de quatro milhões e o Arquipélago das Antilhas²⁵ registrou seis milhões de pessoas escravizadas. Desta forma, podemos verificar que o Caribe – dentre as suas principais colônias estão a Jamaica – foi o destino massivo de uma grande parcela dos escravizados trazidos para a América, principalmente, devido a sua localização geográfica e a importância dentro da economia de *plantation*⁴⁵ (ver Quadro1.1 e 1.2).²⁶

Quadro1: Número de Embarcado e Desembarcado no Tráfego Atlântico de Escravizados Jamaica e Brasil (1501-1900)

REGIÃO		Senegambia e Atlântico off-shore		Serra Leoa		Costa do Barlavento		Costa do Ouro		Golfo do Benim	
		Embarque	Desembarque	Embarque	Desembarque	Embarque	Desembarque	Embarque	Desembarque	Embarque	Desembarque
CARIBE BRITÂNICO	Jamaica	33965	29712	41747	34313	48889	41054	351832	301577	162268	128109
	Amazônia	97295	84784	45	42	0	0	0	0	3198	2539
Brasil	Bahia	13508	11670	7769	6939	2467	2173	14423	12771	809840	729969
	Pernambuco	6026	5349	0	0	3783	3449	51754	47355	96697	88178
	Sudeste do Brasil	4686	4076	2074	1727	0	0	3932	3442	57405	49641
	Brasil não especificado	3993	3229	149	126	634	539	1244	910	7792	6707
	Total	272964	233828	142147	124002	179540	152844	776275	665720	1307961	1145095

Fonte: The Trans-Atlantic Slave Trade Database.

25 Antilhas é a porção da América Central que se encontra dividida entre diversas ilhas. É composta pelos seguintes países: Bahamas, Barbados, Cuba, Dominica, Jamaica, Haiti, República Dominicana, São Cristóvão e Nevis, Antígua e Barbuda, Santa Lúcia, Barbados, São Vicente e Granadinas, Granada e Trindade e Tobago.

45A *plantation* é o nome dado a um modelo de organização econômica em que se destacam quatro aspectos principais: latifúndio, monocultura, mão-de-obra escrava e produção voltada para o mercado externo. Esse tipo de economia foi predominante aos modelos de exploração das metrópoles europeias sobre as Américas, constituindo enquanto uma fonte importantíssima de renda para as principais metrópoles coloniais europeias. O grande contingente de escravizados trazidos as Américas serviram como mão de obra a esse modelo de trabalho.

26 Para mais informações sobre as rotas do tráfico de escravizados ver: DORIGNY, Marcel; GAINOT, Bernard. Atlas das escravidões: da Antiguidade até nossos dias. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

Quadro 1.2: Número de Embarcado e Desembarcado no Tráfico Atlântico de Escravizados Jamaica e Brasil (1501-1900)

REGLÃO		Golfo de Biafra		África Centro-Occidental e Santa Helena		Sudeste da África e Ilha do Oceano Índico		Total	
		Embarque	Desembarque	Embarque	Desembarque	Embarque	Desembarque	Embarque	Desembarque
CARIBE BRITÂNICO	Jamaica	356789	296599	205686	179916	11174	8314	1212350	1019594
Brasil	Amazônia	3926	3256	56603	50251	1634	1359	162701	142231
	Bahia	79194	70441	782018	693233	27090	23159	1736309	1550355
	Pernambuco	32370	27450	752398	666947	17447	15105	960475	853833
	Sudeste do Brasil	25110	20629	2235079	1952923	280286	231476	2608572	2263914
	Brasil não especificado	1224	841	38589	33555	10438	8134	64063	54041
	Total	1011865	835241	4239926	3725998	364853	299896	8295531	7182624

Fonte: The Trans-Atlantic Slave Trade Database.

Para Greene (2006), as investidas exploratórias europeias sobre as Américas engendraram umas das mais importantes transformações ocorridas no mundo em todos os tempos. A emigração exploratória do Velho Mundo modificou completamente as formas de convívio e existências do povo do Atlântico:

Deslocando-se como exploradores, negociantes, navegadores, soldados, garimpeiros, missionários e povoadores, esses europeus nunca representaram mais do que uma pequena fração da população de qualquer área cultural europeia, até mesmo aqueles provenientes de regiões como a Península Ibérica e as ilhas britânicas, que mais significativamente contribuíram para o fluxo populacional inicial. Contudo, mesmo pouco expressivo número de europeus foi suficiente para torná-los agentes de uma transformação fundamental na história humana. Nas Américas, as doenças disseminadas pelos europeus alteraram a paisagem humana, dizimando as populações indígenas. A sua voracidade por metais preciosos, terra e outros recursos reduziram os impérios nativos a condição subalterna de adjuntos, sujeitando as populações imperiais ao trabalho em grandes lavouras, áreas de criação e minas, enquanto forçavam outros grupos populacionais cada vez mais em direção ao interior. (GREENE, 2006, p.6).

A implementação destas estruturas, segregacionistas e desumanizadoras, sobre africanos e americanos não foi posta em prática somente por meio da utilização do poderio bélico e econômico das potências europeias. A edificação desse sistema de dominação congregava uma série de elementos, presentes para além das condições materiais de expansão e luta (entre eles, os avanços na capacidade de locomoção de grandes massas de seres humanos além-mar, o desenvolvimento da indústria bélica e o acúmulo de capital), a constituição de instrumentos de justificação ideológica que criaram o ambiente social propício a aplicação de tais métodos. Destacam-se como

principais agentes desta forma de justificação ideológica: a filosofia, a religião e a ciência.

Portanto, foram utilizados como meio de domínio sobre os povos dos novos territórios e da África todo o poderio bélico, tecnológico e ideológico acumulado em centenas de anos de dominação dos humanos pelos humanos. As diferenças encontradas nesse trajeto de poder foram transformadas em desigualdades, em formas de distinção e superioridade. A história desse momento se fez austera pela execução das táticas de dominação material e pelas narrativas e justificativas ideológicas que escamoteavam os reais objetivos da submissão de um povo sobre outro, de um território sobre o outro, de uma economia sobre a outra, de uma cultura sobre a outra.

A justificativa lançada pelos colonizadores para o processo de escravização dos negros se deu, primeiro, a partir da elaboração do conceito de raça enquanto caracterização dos seres humanos negros/africanos e dos nativos americanos. E, depois, pela hierarquização social das raças. Dentro da hierarquia construída, o Ocidente emergia como parâmetro de superioridade imposto ao resto do mundo.

É diante dessa história que a interpretação desses processos cumpre papel fundamental para compreensão das expressões musicais criadas pelas populações negras nesses novos contextos sociais. Pois, tais imaginários coletivos se perpetuaram nos contextos contemporâneos, transformando os corpos descendentes da diáspora em populações subalternizadas em vários contextos das Américas.

Como nos aponta Mbembe (2014), a escravização dos negros e suas consequências não se configuram como um processo circunscrito aos limites temporais da colonização mercantilista. Os pilares erguidos pelos processos coloniais criaram um “princípio de servidão perpétua de pessoas de origem africana, estigmatizada pela sua cor, tornou-se progressivamente a regra. Os africanos e sua progenitura tornaram-se escravos perpétuos” (MBEMBE, 2014, p. 42).

Se, por um lado, os africanos foram escravizados e relegados a condição de sub-humanos, por outro, os europeus desenvolveram o humanismo como principal forma de percepção da existência do caráter humano moderno; porquanto, justificava-se a proeminência dos seres humanos frente a realidade social. De forma universal, todos, a partir dos pressupostos europeus, deveriam ser tratados a partir da substancialidade de

uma natureza humana única. No entanto, a universalização desse humanismo, que emerge do Ocidente, está imersa em um ensimesmamento no ser social europeu.

Como salienta Sartre (1968), no prefácio da obra *Os Condenados da Terra* de Franz Fanon, mesmo com todas as diferenças e desigualdades nas quais estavam erguidas a moderna sociedade capitalista e os processos de exploração de classes, que permitiu a burguesia criar todos os mecanismos necessários à subordinação do proletariado e a exploração do trabalho, em nenhum momento a humanidade foi retirada a priori dos trabalhadores de origem européia, como aconteceu aos sujeitos negros. Mesmo quando Marx (1983) nos relata o caráter desumanizador do capitalismo burguês, ao nos descrever os processos de exploração pelos quais passavam os trabalhadores da manufatura inglesa que morriam em pé nas oficinas, não tínhamos em termos comparativos um patamar de desumanização tão elevado como o posto em prática sobre os não-europeus. Afinal, mesmo a burguesia considerando “os operários invejosos, corrompidos por apetites grosseiros”, ela “teve o cuidado de incluir esses selvagens em nossa espécie: se não fossem homens e livres, como poderiam vender livremente sua força de trabalho? Na França, na Inglaterra, o humanismo pretende ser universal” (SARTRE, 1968, p.9).

Assim, o caráter atribuído aos seres humanos pelo imaginário humanista estava restrito a um determinado modelo de sujeito que tinha origem, costumes e cor: europeus, “civilizados” e brancos. Desta forma, o mundo moderno vive um paradoxo inerente, uma vez que, de um lado, assevera os valores do humanismo – liberdade, igualdade e fraternidade -, mas, por outro, pratica a desumanização e subalternização de outros seres humanos.

Ora, a busca pela a definição desse gênero humano “universal” é intrinsecamente marcada por um humanismo racista. Visto que, “encontrávamos no gênero humano uma abstrata postulação de universalidade que servia para encobrir práticas mais realistas: havia, do outro lado dos mares, uma raça de sub-homens que, graças a nós, em mil anos talvez, teria acesso à nossa condição” (SATRE, 1968, p. 17-18). A exemplo dos iluministas que formulavam todo o progresso trazida ao “mundo” pela razão humana, mas se omitiam aos crescentes números de escravizados trazidos da África para alimentar as manufaturas das Américas.

Portanto, no processo de colonização, os povos subalternizados não eram semelhantes a existência humana. Nos processos coloniais modernos os escravizados, foram rebaixados a um grau baixo e intenso de subalternidade. Esses não-sujeitos históricos são transformados em não humanos, perdendo toda sua possibilidade de exercer sua humanidade.

A violência colonial não tem somente o objetivo de garantir o respeito desses homens subjugados; procura desumaniza-los. Nada deve ser poupado para liquidar as suas tradições, para substituir a língua deles pela nossa, para destruir a sua cultura sem lhes dar a nossa; é preciso embrutecê-los pela fadiga. Desnutridos, enfermos, se: ainda resistem, o medo concluirá o trabalho: assestam-se os fuzis sobre o camponês; vêm civis que se instalam na terra e o obrigam a cultivá-la para eles. (SARTRE, 1968, p. 9).

Assim, foi construída uma existência dos humanos escravizados e dos seus descendentes, que lhes colocava em condições permanente de subalternidade. A construção da identidade racial do negrismo, conforme afirma Fanon (2008), aprisiona a existência desse ser a condições de subalternidade do seu Outro. A divisão dos seres humanos em raças constitui uma iniciativa colonial/dominatória européia, que subordina a existência do negro a existência de um Outro “superior”. A subalternidade dos povos racializados, dos povos negros, nativos americanos é condição *sine qua non* para manutenção do que é o ser social colonizador. O império colonialista se ergue sobre os escombros dos corpos racializados, como nos aponta Hegel (2013), a partir do mito do senhor e escravo:

O senhor se relaciona mediamente com o escravo por meio do ser independente, pois justamente ali o escravo está retido; essa é sua cadeia, da qual não podia abstrair-se na luta, e por isso se mostrou dependente, por ter sua independência na coisidade. O senhor, porém, é a potência sobre esse ser, pois mostrou na luta que tal ser só vale para ele como um negativo. O senhor é a potência que está por cima desse ser; ora, esse ser é a potência que está sobre o Outro; logo, o senhor tem esse Outro por baixo de si: é este o silogismo [da dominação]. (HEGEL, 2013, p. 147).

É importante ressaltar que o mito do senhor e escravo foi analisado por muitos autores, que, em sua maioria, se referiram a uma relação estabelecida por termos políticos e econômicos circunscritos ao continente europeu, inspirados pela revolução

francesa e ao desenvolvimento econômico inglês. Ou seja, não fizeram referência as relações coloniais de escravização moderna. No entanto, há exceções. Susan Buck-Morss (2011), por exemplo, em sua formulação “Hegel e o Haiti”, tendo por base os eventos históricos que ofereceram o contexto para “A fenomenologia do espírito”, afirma que essa premissa teria influência direta do processo de insurgência revolucionária haitiana, estando aí uma das inspirações de Hegel para escrever o mito do senhor e do escravo.

A revolução haitiana foi a inspiração de Hegel para sua formulação sobre o senhor-escravo, desse modo, acredito que ele seja um autor com contribuições importantes para refletirmos sobre os processos sócio-históricos vividos por populações não-ocidentais; dado que a subjugação destes últimos, enquanto sujeitos, se relaciona de forma estreita e contraditória com a existência de um padrão de humanidade ocidental. Por outro lado, reconheço que esse processo não pode ser analisado somente a luz dos europeus e de seus objetivos, como se tornou hegemônico nas narrativas e pesquisas sobre os processos de hierarquização racial.

Dito isso, podemos perceber como o movimento de dispersão imposto aos afrodiaspóricos nas Américas produziu uma desorganização nas diretrizes de identificação, pertencimento e modos de existência, etc. O que não corresponde a uma perda das memórias ancestrais. Ao contrário: a diáspora africana constituiu-se como um movimento que levou esses sujeitos a buscarem a reconstituição de sua existência humana por meio da ambivalência, entre o “passado”, que lhe foi tentado extirpar, e o “presente”, conduzido pelo deslocamento e compartilhamento de uma outra realidade social. Consequentemente, estão na égide desse movimento de (re)conexão com o passado, a religiosidade, as cosmovisões africanas e os princípios estéticos. Os estilos de papéis sociais das artes plásticas, música, instrumentos musicais e danças são um simulacro cultural do que há de mais duradouro e resistente de nossa relação com a África.

Esse processo de (re)existências dos afrodiaspóricos está vinculado diretamente ao processo de dominação colonial. Para entender as estratégias utilizadas pelos povos subalternizados na Diáspora Atlântica é necessário compreender que os sistemas colonizatórios correspondem a um fenômeno social complexo. Estes são orientados pela diretriz da supremacia dos povos europeus e pela dominação política e econômica do

velho continente, posta em prática a partir de um conjunto de estratégias diversas. As ações de controle adotadas se relacionam com as demandas exigidas pela correlação de forças necessária a manutenção da supremacia colonial, que varia em cada contexto particular de aplicação e em função das necessidades conjunturais de cada período histórico. É um equívoco analítico projetar a partir da Diáspora Africana um mesmo padrão de práticas de dominação e resistência em épocas e lugares com características diversas.

Contudo, se por um lado, reconhecemos a pluralidade de formas de repressão, colocadas em prática pelo colonialismo, e seus elementos contraditórios de resistência, por outro, também sinalizamos a perenidade destes processos. Tal permanência, implica tanto a constante busca pela conservação do regime colonialista, quanto por estratégias de (re)existências dos sujeitos subalternizados. Nas mais diversas formas assumidas pelo colonialismo na história da sociedade moderna, a escravização e a racialização cumpriram papel elementar em sua manutenção, mas, igualmente, tiveram no seu questionamento um agente catalizador de lutas. Eles são marcadores imanes da existência de todo ser humano negro no mundo moderno, tendo este vivido ou não a experiência da colonização administrativa e da escravização.

Portanto, as gerações de afrodiaspóricos são fortemente marcadas pela experiência de escravização e racialização. Estas se conformam enquanto memórias que acompanham cada existência desses descendentes que vivenciam um outro ciclo de práticas de dominação colonial, mas que carregam nos corpos uma recordação da violência, a qual foram expostos seus antepassados, mas também um impulso para resistência. Contudo, é preciso salientar a diversidade de formas através das quais a experiência de estar marcado pela escravização é vivida pelos afrodiaspóricos. De início, é preciso que pensemos em diásporas, no plural, como momentos diversos que impulsionam a migração, através de múltiplas combinações de fatores experienciados de formas dispares.

Nesse sentido, Guerreiro (2010) realiza um esforço analítico de compreensão dos diferentes momentos da diáspora negra apontando para a existência de três fases de caracterização temporais para o fenômeno: a primeira, a segunda e a terceira diáspora. O autor entende que um primeiro momento da dispersão do povo afrodiaspórico situa-se nos processos de tráfico atlântico de escravizados, no qual esses sujeitos subalternizados

foram reduzidos a uma mercadoria, sendo manipulados pelos interesses estabelecidos a partir de uma relação de propriedade. Esse primeiro deslocamento constitui-se pelos sujeitos arrancados pelo tráfico atlântico.

Um primeiro elemento a levar em consideração nesse primeiro processo é que entre os/as escravizados(as) trazidos forçosamente às Américas estavam sujeitos de origens mais diversas. Estes compunham uma gama muito plural de etnias e nações africanas, constituindo nesse novo cenário um caldeirão muito intenso nos processos de criouliização e sincretismo na constituição de sua existência nessas novas terras. Como salienta Mbembe,

Um processo inédito de criouliização é posto em marcha e resulta num intenso tráfego de religiões, tecnologias e culturas. A consciência negra na era do primeiro capitalismo emerge em parte de tal dinâmica do movimento e da circulação. Deste ponto de vista, é o resultado de uma tradição de viagens e de deslocamentos e apoia-se numa lógica de desnacionalização da imaginação, um processo que prosseguirá até meados do século XX e acompanhará a maioria dos grandes movimentos negros de emancipação. (MBEMBE, 2014, p. 33).

Esse período caracteriza-se por um processo de dispersão regulada pelas estruturas comerciais de vendas de escravizados e pelas violências, explicitamente, vivenciada nesses sistemas. A definição dos lugares que foram destinados aos escravizados nesse primeiro momento da diáspora foram definidos a partir dos objetivos das *plantations* nas Américas e de estratégias que impedissem a organização de grupos de resistência entre os subjugados.

A segunda fase, por conseguinte, é formada pela práxis dos sujeitos lançados à diáspora. Esse movimento se estabelece a partir da consolidação das bases políticas, econômicas e sociais do capitalismo monopolista, que levaram a expansão do trabalho assalariado, ao crescimento da industrialização, ao estabelecimento da cidadania moderna e aos surgimentos das cidades urbanas modernas. Por consequência desse desenvolvimento da sociedade moderna, ocorreu o enfraquecimento do comércio de escravizados, o que implicou no fim do Tráfico Atlântico e nos processos de abolição dos escravizados em toda a América. No entanto, em termos absolutos, esse movimento de transformações não se dá de forma linear e universal em todos os territórios e para todos os povos. Muito pelo contrário, esses processos são recheados por contradições

alicerçadas pelo movimento desigual do desenvolvimento capitalista/colonialista moderno.

Assim, isso não corresponde a uma relação diretamente proporcional com o fim da subalternização colonialista sobre esses territórios e povos, senão a mais uma face de dominação colonialista. Pós-abolição da escravidão, os territórios e populações libertas e suas progênes não foram honestamente emancipadas. E, por isso, esses sujeitos herdaram condições de extrema marginalização nas novas condições sociais, culturais, políticas e econômicas, que formavam os recém territórios semi-independentes. Como nos salienta Fanon (1968),

nas regiões subdesenvolvidas o responsável político está sempre convocando ao combate. Combate contra o colonialismo, combate contra a miséria e o subdesenvolvimento, combate contra as tradições esterilizantes. [...] A jovem nação independente evolui durante os primeiros anos numa atmosfera de campo de batalha. (Fanon, 1968, p. 75).

A independência conquistada pelas colônias nas Américas foi substancialmente precária, e corresponderam, assim, a uma semi-independência. Depois de enriquecer as metrópoles coloniais e as novas nações capitalistas desenvolvidas (a exemplo dos Estados Unidos), coube as nações semi-independentes nas América aprenderem a lidar com os efeitos de anos de exploração e a insuficiência das condições de desenvolvimento. A conquista da emancipação política e econômica, por estes povos, foi preenchida por uma série de ausências, tais quais, instituições políticas frágeis, pouca infraestrutura econômica e urbana, ausência de recursos financeiros para investimentos e relações econômicas de subordinação com os países desenvolvidos.

As nações semi-independentes configuram aqueles territórios nacionais que passaram por processos de dominação administrativa pelo regime colonial, mas que conquistaram sua independência administrativa. No entanto, essa conquista não configurou o fim do colonialismo e das suas formas de subalternização, e sim um processo de atualização dessas formas de subordinação.

As nações semi-independentes das Américas foram formadas diante das condições de desigualdades nacionais, inerentes a lógica de funcionamento capitalista monopolista, e diante das condições de insuficiências as quais foram jogadas as antigas colônias (hoje nações semi-independente), estas mantiveram suas condições de

subalternização. Mas, agora essas nações se transformaram em territórios explorados pelas relações imperialistas oligopolistas mescladas com justificativas de superioridade ideológicas colonialistas. Como consequência, por um lado, seus povos são subordinados pelos níveis de desenvolvimento econômico da sua nação, em uma relação quantitativa com outras, e por outro, pela estigmatização das suas práticas de existência.

Desta forma, o anseio de supremacia colonial que foi “edificada sobre o dorso de escravos, nutriu-se do sangue de escravos, procede em linha reta do solo e do subsolo deste mundo subdesenvolvido” (FANON, 1968, p. 76). Com a tutela dos países desenvolvidos os estados semi-independentes transformam-se de dominados em dependentes, dando desta forma prosseguimento ao projeto colonial do Ocidente sobre as Américas.

A substancialização dos estados semi-independentes das Américas está diretamente ligada a uma percepção de existência baseada em um imaginário coletivo colonizatório. As premissas de constituição desses estados semi-independentes fazem parte de um formato de soberania baseada nas classificações raciais e de classe entre as diversas formas de existências que compõem seus cidadãos. Como nos aponta Mbembe, “a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é” (2016, p.135). A modernidade capitalista sistematizou uma forma de fazer política baseada em uma soberania vertical de classe e raça, cujo fundamento está na prospecção de desigualdades materiais, violências materiais e simbólicas, e genocídios.⁴⁶

Os Estados semi-independentes serão caracterizados pela aguda institucionalização de formas políticas de deixar viver e fazer morrer, pois “a saúde pública, o saneamento básico, as redes de transportes e abastecimento, a segurança pública, são exemplos do exercício do poder estatal sobre a manutenção da vida, sendo que a ausência seria o deixar morrer” (ALMEIDA, p. 88, 2018). Essa institucionalização será uma marca muito forte do estabelecimento do capitalismo econômico e racial dentro desses territórios, sendo um marco de sua soberania as distinções entre privilegiados e condenados, entre cidadania e subcidadania.

46 Para mais informações sobre a soberania estatal do poder e sua capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer, ver: MBEMBE, Achille. NECROPOLÍTICA: biopoder soberania estado de exceção política da morte. In: Arte & Ensaios.Revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 32, dezembro 2016.

Nas Américas, o único Estado-nação que conseguiu sair da condição de subalternidade colonial, transformando-se em uma potência imperialista mundial, foi o Estados Unidos. A sua ascensão econômica e política levou-o a uma inversão de sua posição diante das relações de desigualdade entre povos e territórios no mundo. Esta passou a ser uma das principais nações a subalternizar os povos do continente americano e de todo o mundo. A antiga colônia, e hoje potência econômica capitalista, se associou aos grandes grupos de países monopolistas capitalistas para partilhar entre si o mercado interno. Mas, como o regime capitalista corresponde a um modelo global de mercado, necessariamente o mercado interno está associado com o externo, e, por isso, a consequência imediata foi a de estruturar os mecanismos de exploração sob todas as formas nas relações com o estrangeiro e com as antigas colônias.

Ao passo que os Estados Unidos se tornou uma das principais potências do capitalismo monopolista moderno, esta nação passou a carregar consigo as contradições de ter vivenciado as anteriores estruturas de segregação colonial mercantil. Esses contrastes manifestam-se em várias formas de expressão de resistências produzidas pelos afrodiaspóricos no país e, pela força de sua economia, passando a influenciar em um movimento diaspórico emergente em toda a América. No campo da música, destacam-se estilos como o *blues*, o *jazz*, o *rock in roll* e o *hip-hop*, dentre outros, tendo papel fundamental nos intercâmbios músico-culturais da música jamaicana.

É, em meio as tais circunstâncias, que os afrodiaspóricos jamaicanos tiveram que criar novas estratégias pra lidar com essa nova fase de agruras que compõe a segunda diáspora. Alguns grupos de ex-escravizados retornam ao continente africano; outros grupos, ao contrário, em busca de construir bases mais solidas de manutenção de sua existência material e cultural, migram para países com níveis de desenvolvimento econômico e humano maiores, a fim de alcançar melhores condições de vida. É, nesse segundo caso, que se encaixam as migrações dos músicos de *reggae* jamaicanos para a Inglaterra e para os EUA, com o propósito da ascensão social a partir do mercado da música – tratam-se de artistas lançados à diáspora devido as consequências da atualização do regime colonialista.

A Jamaica se torna uma nação semi-independente somente na década de 1960, adquirindo alguma soberania frente ao colonialismo inglês. Aqui é possível verificar como o processo de tráfico de escravizados é um dos movimentos diaspóricos que

influenciam países como a Jamaica, no sentido que este país se estabeleceu como uma neocolônia mesmo após sua independência. Assim, nessa segunda diáspora, o povo jamaicano lança-se num percurso em busca de sua (re)existência, que embora não esteja diretamente ligada ao tráfico de escravizados, encontra nele um dos prismas do seu processo de desumanização. Uma vez que os efeitos da discriminação racial no país, o padrão de beleza anglo-saxão e as condições políticas-econômicas desiguais trazem marcadores raciais claros, garantindo território para que o etnocentrismo da civilização Ocidental incida sobre os ombros dos povos descendentes dos africanos escravizados.

A estruturação de todo esse processo de dominação e distinção dos europeus para com os “outros” está fincada no reducionismo antropocêntrico que transforma o que é contraditório e diferente em menor. Ainda segundo Mbembe (2014), os negros e suas matrizes culturais africanas apresentaram ao mundo algo muito díspare da forma civilizatória provinciana e da frieza da racionalidade instrumental apresentadas pelos europeus. Em boa medida, a existência dos afrodiaspóricos nas Américas transmitiram ao mundo uma dinâmica permeada pela intensidade dos afetos e por uma outra temporalidade. Impulsionada por movimentos circulares, permeados pelas dinâmicas passionais, que afetam suas práticas e suas formas de abstração do mundo. Nesse sentido, nos interessa a história da continuidade dos povos afrodiaspóricos nas Américas, na construção de novas formas de ser alicerçadas a partir das relações entre o que o Ocidente apressadamente localiza como passado, presente ou futuro.

Essa construção da existência negra foi reconstituída a partir dos dilemas que esses sujeitos foram expostos e da experiência de deslocamento forçado. Os processos de constituição dessas vidas, nesses novos contextos, envolveram um esforço por parte desses sujeitos para aprenderem a lidar com as novas condições impostas pelo tráfico de escravizados e pelo colonialismo e, ao mesmo tempo, com a necessidade de libertação da subalternização. Segundo Mbembe (2015), as condições do pós-colônia impuseram aos afrodiaspóricos novas formas de aprendizado do “viver no mundo concreto”, buscando, em meio a um contexto aviltante, (re)surgir como sujeito, se ocupar de si e de desistir ou de ser destituído no ato e no contexto do deslocamento.

Por consequência dessa eminente necessidade de lançar-se a diáspora, surge, concomitantemente, um terceiro movimento de deslocamento. Dessa vez realizado pelos produtos alienados pela urgência dessa nova (re)existência. Emerge daí um fluxo

de trocas de signos - textos, sons, imagens - estimulados pelo sistema de comunicação coletivo e colaborativo entre os sujeitos afrodiaspóricos e africanos, que está embasado no anseio de formação de um compartilhamento transnacional e afrocentrado.

2.3 América: os movimentos diaspóricos lançam um olhar para a resistência

Em mais de meio milênio da chegada dos europeus as Américas, e de contato com outros povos, muitos foram os esforços despendidos, pelos mais diversos desdobramentos do pensar as relações humanas, para compreender as diversas formas de sociabilidade, que emergem das mais distintas condições sócio-históricas, que compõem esses territórios e seus povos. É notório que o processo de formação desses territórios e povos está imerso em uma série de conflitos, fruto das estruturas de dominação capitalista/colonialista, como já venho evidenciando no subitem anterior.

Ao mesmo passo, esse processo de repressão não fez emergir somente meios de controle e submissão, pois, contraditoriamente, também produziu a indômita necessidade de libertação e de (re)existência do seu objeto de exploração: os sujeitos subalternizados das Américas. Desta forma, buscaremos nesse sub-item compreender o processo de formação das Américas em meio aos processos de resistência ao colonialismo de territórios e povos afrodiaspóricos, em que se pese a importância da estética para conformação dos afrodiaspóricos. Nesse sentido, a Diáspora Africana é compreendida aqui enquanto um dos fenômenos mais importantes da constituição das Américas como território social, político, econômico e cultural. Porquanto, a formação dos mais diversos contextos, que construíram as Américas na contemporaneidade está ligada diretamente a presença das populações afrodiaspóricas na reconstituição destas realidades; as contribuições dos negros africanos e seus descendentes para formação e desenvolvimento da moderna realidade social da América foram de diversas ordens. Os povos negros incidiram de forma marcante na constituição social, economia, cultural e política do “novo continente”.

As marcas deixadas pelos processos de escravização, pelo transporte transatlântico, pelas distinções racistas, desses milhares de sujeitos marcaram a história da formação social de todo o continente americano, permeando ainda hoje o imaginário dos povos que vivem nessas terras e trazendo consequências contemporâneas para as

condições de existências a que são expostos. Para Mbembe (2014), tais condições de colonização, na medida em que produzem formas segregacionistas e de dominação, são também responsáveis pelos seus elementos contraditórios. Assim, foram nessas condições que desabrocharam também toda uma estrutura de resistência, de ressentimento, desejo de libertação e vinganças. Muito embora a travessia atlântica fosse brutal e desumana, os cativos não eram impotentes, em parte porque mantinham fortes ligações com suas tradições culturais, espiritualidade, valores sociais e estruturas familiares.

A formulação de Gilroy (2001), por sua vez, corrobora com a elaboração do filósofo camaronês. Para o inglês, a diáspora para os povos negros integra uma experiência de dor e violência, que não se restringe a uma forma de dispersão catastrófica simples. Ao mesmo passo que foram arrancados, violentados e destituídos, coube a esses sujeitos históricos criarem novas sociabilidades nessas novas condições de não pertencimento as quais foram expostos. Nesse sentido, a diáspora representa algo muito mais complexo do que os processos violentos de dispersão do povo africano. Ela correspondeu a fundação de um novo ser social, forjado pelas memórias das antigas matrizes, pelas experiências de trocas culturais e movimentos de resistência.

Formas contrastantes de ação política emergiram e criaram novas possibilidades e novos prazeres através dos quais os povos dispersados reconheceram que os efeitos do deslocamento espacial tornavam a questão origem inacessível e ampla medida irrelevante. (GILROY, 2001, p.20).

Assim, ainda que imersos nesse contexto de extremo controle, uma série de estratégias de resistências eclodiram dos povos afrodiaspóricos. Nos diversos períodos e contextos de dominação colonial apareceram muitas formas de resistir ao colonialismo, algumas delas ligadas a revoltas de teor violento e outras não, para contrapor as imposições civilizatórias Ocidentais. Foram inúmeras as lutas armadas realizadas pelos afrodiaspóricos nos mais variados países (destaque para Revolução do Haiti, a Revolta do México, a luta pelos direitos civis negros no EUA, a Revolta do Malês no Brasil, etc.). As formas de reação também saíram da esfera bélica e adentraram ao campo da cultura, do conhecimento, da religião e da estética. Para subverter as forças coloniais os afrodiaspóricos criaram comunidades livres, que denominaram de quilombos; estas, serviram enquanto corpo social afrocentrado, abrigando os escravizados que

conseguiram fugir do cotidiano de escravização (destaque para o quilombo dos Palmares no Brasil e para os *Maroons* na Jamaica, etc.).

Os povos afrodiaspóricos formularam teorias e ideologias que versavam sobre perspectivas de emancipação humana para o povo negro (a exemplo do Garveísmo, do Pan-africanismo, etc.) e deram vida a vários cultos religiosos que compõem as religiosidades étnicas africanas (candomblés, batuque, umbanda, tambor de mina, santería cubana, etc). No que tange ao campo estético destaca-se como contribuição destes povos as técnicas de artes plásticas, o esculpir em madeira, pintura e ferro – como as vasilhas esculpidas por David Drake, nas quais escrevia pequenos poemas com temáticas raciais, ou mesmo, as pinturas do jamaicano Paul Lewin, que envolvem as diferentes comunidades tradicionais de África, a cultura indígena e antigas civilizações – e o forte pulsar percussivo da música e da dança, muitas vezes relacionados com os cultos das religiões de matriz africana.

Ou seja, as estratégias de resistência desses povos foram inúmeras. Essa equação dos resultados criados pelas formas de (re)existir dos afrodiaspóricos nas Américas não se dá pela aplicação de fórmulas capazes de resolver por completo o complexo cenário que foi modulado. Como nos aponta Prince (2003), as inquietações perpassavam as seguintes questões:

[...] quão “eticamente” homogêneos (ou heterogêneos) eram os africanos escravizados que chegaram a localidades específicas e quais foram as conseqüências culturais disso? Quais foram os processos pelos quais esses africanos tornaram-se africano-americanos? Com que rapidez e de que maneira os africanos transportados para as Américas como escravos, bem como seus descendentes africano-americanos, começaram a pensar e agir como membros de novas comunidades – isto é, quão rápida foi a crioulização? De que formas os africanos recém-chegados escolheram – e conseguiram – dar continuidade a determinados modos de pensar e de agir que vinham do Mundo Antigo? (PRINCE, 2003, p. 386).

A constituição dos povos arrancados do continente africano era muito diversa. Eles pertenciam a nações e etnias diferentes, cada um com sua própria cosmologia, cultura, política, economia, etc. A diáspora espalhou esses diversos sujeitos em vários contextos da América. A consequência deste evento, por um lado, foi a atenuação da história de pertencimento cultural, que não corresponderia a exclusão das formas de

vida antecedentes; por outro, o surgimento da necessidade de fundar-se outras estratégias de (re)existência nessas novas e árduas condições sociais.

Imersos nos processos coloniais, esses sujeitos históricos foram arrebatados de suas terras, violentados além-mar, mas, não deixaram que se apagassem suas matrizes, sua cultura e todo um modo de vida, construído a partir das suas interações em África, nas novas condições de vida. Outras trajetórias foram construídas por destinos que se lançaram na busca da dignidade e da ascensão social, por via do compartilhamento de formas de (re)existência para os afrodiaspóricos. Como nos aponta Nicolás Ngou-Mve, em *Historia de lapoblación negra en México*, acerca do olhar difundido sobre o povo africano em seu processo de migração forçada:

O pesquisador típico não consegue libertar-se dessa tendência à fragmentação e à superficialidade, pois não considera os africanos como indivíduos provenientes de uma sociedade com regras e valores próprios... como pessoas arrancadas de uma cultura particular que não pode ser apagada pelo simples ato de atravessar o Atlântico. De seres humanos repletos de cultura e conhecimento, os negros foram transformados em mera mercadoria: toneladas de ébano. (NGOU-MVE, 2005, p. 51).

As narrativas históricas diaspóricas sobre as populações afrodiaspóricas nas Américas nos apresentam uma visão hegemônica de invisibilização das contribuições destes povos para formação deste território e de seu povo. Fomos historicamente condicionados a lançar um olhar orientado pelos inúmeros estigmas que compõem os estereótipos sobre os povos afrodiaspóricos. Acostumamos-nos, historicamente, a negar as contribuições que as cosmovisões africanas trouxeram para as Américas e passamos a entendê-las como marcas que deveriam ser arrancadas de nosso modo de vida, por significarem um estereótipo do “grotesco”, “selvagem”, “irracional” e “incivilizado”. A ideologia colonialista, além de pregar a superioridade de sua civilização sobre as outras, cumpriu o papel de incutir entre os próprios sujeitos subalternizados o imaginário de autoinferiorização e de autonegação de sua própria existência.

Ao mesmo passo que sabemos que não foi possível, nem desejado (por parte do sujeito escravizado), apagar os componentes de ancestralidade carregados por cada corpo arrancado da África, não nos cabe olhar para as existências desses sujeitos buscando a autenticidade das formas de interações e práticas sociais, exclusivamente, a

partir de contextos de compartilhamentos passados. Em meio ao martírio constituído pela diáspora, coube aos africanos e seus descendentes nas Américas (re)criar novas formas de (re)existência. Isso não corresponde a um abandono das heranças culturais de África, até por que elas estão escritas nos corpos, mas a formas de (re)existir nesses outros cenários, compostos através do contato com essa nova terra e povos.

Precipualemente, um dos produtos do modelo colonialista dos povos afrodiaspóricos foi a tentativa de suscitar no imaginário coletivo desses povos um arquétipo de humano, de cultura, de política, de arte cuja referência vinha de fora e não de seu semelhante. Em meio a tal circunstância, coube aos povos afroamericanos resistirem a amnésia coletiva imposta compulsoriamente pelo colonialismo, ao recriar sentidos para sua existência nas Américas, e sonhos de liberdade das amarras coloniais, que são, ao mesmo tempo, psicológicas, sociais, culturais, políticas e econômicas.

Assim, as matrizes culturais africanas em meio à dinâmica de mobilidade e de alteridade com as mais diversas contingências e o contato com outras culturas, produziram múltiplas adaptações culturais, movimentos políticos e expressões intelectuais de indivíduos da diáspora africana.

Os povos das América se tornaram, em meio a esse cenário, sinônimo de resistências às agruras impostas pelas diversas formas de exploração que foram submetidos. As suas formas de expressão social, cultural, política, religiosa, artística, etc., são marcadas pela relutância aos conflitos que foram expostos sócio-historicamente, pois, partes de engajamentos referentes aos modelos de sociabilidades impostas pelos colonizadores e neocolonizadores.

Além de arrancar os africanos de seus territórios, os colonizadores buscaram aplicar táticas que lhes fizessem trocar de identidade, rompendo com seus aspectos religiosos, linguísticos e estéticos. As formas de interações sociais negras foram proibidas, dentre elas, a religiosidade, a música, a dança, etc. A tentativa de aculturação por parte dos colonos não funcionou devido a astúcia dos negros: eles criaram formas clandestinas para manterem suas práticas de religiosidade, músicas, danças e suas lutas.

Para colocar em curso essas práxis de resistência, as populações afrodiaspóricas nas Américas tiveram que recriar seu imaginário de pertencimento, visto que, embora sejam um povo no mundo ocidental moderno, não necessariamente pertenciam por completo a esse cenário. As condições de pertencimento a nacionalidade, do exílio e da

filiação cultural se tornaram fatores importantes de complexificação para o estabelecimento e resistência dos negros nas Américas.

Assim, os povos negros nas Américas tiveram que metamorfosear-se entre a situação de ser interno e, ao mesmo tempo, externo ao Ocidente. Eles precisavam vincular o contato com os povos nativos americanos e colonizadores europeus com o seu passado e com sua ancestralidade. Como salienta Gilroy (2001), esses processos levaram a uma forma de organização política de natureza explicitamente transnacional e internacional, que rompia com um modelo de identidade e resistência condicionado por uma perspectiva de autenticidade, pertencimentos rígidos e estáveis.

Nesse sentido, os sujeitos afrodiáspóricos tiveram que criar suas formas de resistência ao conectar elementos passados, presentes e futuros na reconstituição do seu Ser. O povo da diáspora teve que se colocar em constante processo de despir-se dos estigmas de posse, que o levava a negação de suas vestes e de seus corpos, conduzindo-o a utilização das peças do guarda-roupa do seu Outro.

Outrossim, uma questão primordial condiz com a negação da necessidade de aculturação da sua existência. Seguindo essa linha, fez-se necessário a descolonização das mentes e das culturas afrodiáspóricas. Uma vez que o processo de emancipação dos povos da diáspora negra não corresponde somente à derrubada do projeto dominante, mas a produção de novas alternativas de existência para os povos subalternizados. Faz-se necessário descolonizar inclusive os corpos negros em diáspora. Posto que, o projeto civilizatório incidiu de forma ampla e intensa sobre esses corpos negros. Porém, essa reação só acontece na medida em que esses sujeitos conseguem estabelecer rupturas reais com essas amarras. Como nos aponta Sartre (1968, p. 17), “se o próprio regime e até os vossos não violentos pensamentos estão condicionados por uma opressão milenar, vossa passividade só serve para vos colocar do lado dos opressores”.

A descolonização é algo imanente a existência do ser negro. A necessidade de transformação e descolonização das vidas negras no mundo moderno é a única forma de libertação da humanidade plena dos povos colonizados. Segundo Fanon, “A necessidade da transformação existe em estado bruto, impetuoso e coativo, na consciência e na vida dos homens e mulheres colonizados” (2008, p. 26).

Preso ao emaranhado de relações civilizatórias, postas aos escravizados e seus descendentes pelo regime colonial, está a sua existência. Sua autopreservação nessas

condições configura-se em perpetuar uma vida dentro da subalternidade, como uma opção pela continuidade da existência que pretere a liberdade. É somente resistindo às relações coloniais que o ser social negro libertar-se-ia das amarras. Não há saída para o povo negro em diáspora além da busca de uma dialética da libertação, como nos foi sugerido por Fanon (IDEM). Isso porque, “qualquer posicionamento de si, qualquer estabilização de si mantém relação de dependência com o desmantelamento do outro” (FANON, 2008, p. 176).

Essa dialética da libertação corresponde aos movimentos realizados pelos negros para superação da sociedade colonial em suas mais diversas formas/conteúdos. Nesse processo, cabe ao sujeito negro libertar-se inclusive do vínculo com o ser social negro que só existe com relação a esse Outro colonial. Mas, essa emancipação não é somente das condições civilizadoras presentes no imperativo de sua consciência, mas uma transformação nas condições que lhe impõe um modo de vida subalterna. É uma transgressão da própria realidade social. Essa emancipação constitui a restauração do ser humano em sua unidade mais fundamental de sua diversidade e universalidade. Assim, é uma busca para que os corpos deixem de ser vistos a partir dos marcadores de desigualdades raciais e sociais.

Essa dialética da libertação corresponde a uma práxis de descolonização do ser social negro, que vem a partir da libertação das mentes e da própria realidade. A dialética da libertação é posta em movimento em várias formas de sociabilidade e resistência dos povos subalternizados em seus contextos de diáspora; ela atinge o ápice da dimensão de emancipação nos passos concretos dados na formação de uma outra realidade social. Daí emerge sons de resistência, as religiosidades e as mandigas da capoeira: como sinônimos claros da humanidade dos sujeitos explorados, que se negam a se subalternizar, no jogo de submissão imposto pelo colonialismo.

Desta forma, as estratégias utilizadas pelos povos afrodiaspóricos foram as de fundar novos modos de (re)existir nesses outros cenários. Esses povos constituíram culturas contra-coloniais que buscavam resistir aos modelos de subalternização de sua existência e lançavam luz às aspirações utópicas. Tais culturas contra-coloniais estabeleceram-se a partir de uma acuidade crítica, que a própria condição de subjugação colonial impunha às suas próprias vidas.

Essas culturas contra-coloniais assumiram faces muito distintas, a depender dos desafios exigidos pela própria condição de desumanização colonial imposta pelas potências em cada região. No entanto, um alicerce norteador para a formação dessas diversas faces de (re)existência corresponde a crítica das relações sociais capitalistas. O cerne da compreensão dos povos negros em diáspora correspondia a subversão do capitalismo econômico e racial⁴⁷. Sistema este de relações sociais que não corresponde apenas a uma forma de exploração produtiva, mas que está alicerçado a bases de extração dos maiores contingentes de riqueza através da classificação racial dos corpos.

As práxis contra-coloniais dos povos afrodiaspóricos estão, segundo Gilroy (2001), baseadas na política de transfiguração. Essa política emerge com formas de (re)existência que florescem buscando criar novos modos de vida, transviando das marcas deixadas pelo modo colonial e inaugurando no novo mundo o surgimento de novos desejos, relações sociais e modos de associação qualitativamente livres. Tal forma de existir está baseada na formação de compartilhamento de existências a partir das necessidades e solidariedades das relações sociais.

Ainda de acordo com as formulações de Gilroy (IDEM), os processos de resistência dos povos afrodiaspóricos tinham como princípio de esperança a formação de novos modos de amizade, felicidade e solidariedade. Os anseios desses sujeitos faziam frente à tentativa de padronização das interações sociais pelos modelos de ações assentadas no imperialismo cultural da modernidade ocidental, que tentava impor a esses povos modos contidos de um progresso racional.

Entretanto, não podemos ser absorvidos pelos sedutores anseios simplificadores de algumas leituras afrocentristas, que na ânsia por afirmação das significativas contribuições das expressões realizadas pelos povos negros nas Américas, acabam por eliminar as inúmeras condições de violência sistêmica a que estão expostas essas populações e suas salutares expressões de existência, sendo estas produzidas pela necropolítica das nações semi-independentes das Américas. Os africanos e seus descendentes no mundo têm como desafio viver sob as piores condições de vida existentes na modernidade capitalista. Como salienta Mbembe (2015, p. 387), para essas existências “viver no mundo concreto” não é somente o campo em que se desenrola

47 Ver: ROBINSON, Cedric. *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*, de 1983.

praticamente sua existência. “É o lugar onde elas exercitam, quer dizer, realizam o risco de suas vidas e o afrontamento com as diversas formas de suas mortes”.

As experiências contidas nas trajetórias das subjetividades afrodiáspóricas não correspondem apenas ao processo de fundação de novas bases culturais crioulas nas américas. As nossas vidas são marcadas por experiências de violências simbólicas e materiais, que correspondem aos riscos impostos as nossas vidas e as amplas condições impostas para nossa morte. Colonialismo e racismo matam! Ocupamos os maiores índices estatísticos referentes às situações de riscos de vidas e precariedade das condições nos mais diversos campos: segurança, saúde, educação, moradia, economia, etc.

As formas mais diversas de existência afrodiáspórica que se forjaram no contexto da diáspora tiveram que criar estratégias para lidar com as marcas estruturadas e estruturantes exercidas sobre os seus corpos a partir da racialização. Pois, mesmo as expressões negras que ganharam maior notoriedade e reconhecimento, em meio a essa conjuntura, estiveram face aos dilemas da desumanização imposta em seus corpos e em sua história, o que coloca dimensões muito díspares nas trajetórias percorridas para o alcance do sucesso. O *reggae*, *jazz*, *blues* e *rock in roll*, por exemplo, que mesmo sendo reconhecidos e tendo ganhado importância em todo o mundo, comportam diversos casos biográficos nos quais artistas estiveram sob as condições violentas impostas pela diáspora/colonialismo/racialização.

Viver o deslocamento da diáspora e a tentativa de vincular-se as condições de nações semi-independentes produziram não só as expressões de vida desses povos – candomblés, capoeiras, *jazz*, *reggae*, etc. –, mas fizeram emergir muitas condições de mortes. A necrologia está anunciada pelas condições de subcidadania as quais esses povos foram expostos pelo modelo de desenvolvimento produzido para permitir que morram. A verdade é que esses espaços de produções culturais foram forjados não como simples expressões de vida, mas também como formas de resistências e luta.

Nesse sentido, partimos da premissa de que a manutenção das referências da ancestralidade africana seguiu um dinâmico processo de mediação com as condições apresentadas aos povos afrodiáspóricos nos novos territórios. O tempo construído pelas condições impostas pela diáspora e partilhado pelas existências afrodiáspóricas no mundo colocou as vidas negras em uma situação de desfecho existencial e político.

Afinal, como lidar com a dinâmica de constituição do tempo na construção das suas trajetórias e histórias? De acordo com Mbembe (2015), a saída foi desconstruir a noção ocidental do desenvolvimento do tempo como algo linear, cujo movimento das trajetórias e histórias de vida segue sequências temporais estanques entre etapas, que mesmo que sofram influência da sua fase antecedente, se tornam autônomas entre si.

A experiência de deslocamento territorial e existencial da diáspora levou a constituição de um tempo em curso que, mobilizado por um estado de desenvolvimento carregado pelas tensões construídas pela modernidade ocidental, acarretou na quebra da regularidade em lidar com a temporalidade, visto que o que estava em curso era criação de formas alternativas de (re)existir. Tais condições transformaram o ciclo temporal em aleatório ao criar uma interpelação intensa entre presentes, passados e futuros que detêm sempre suas próprias profundidades da relação com o curso de outras trajetórias de encaixe entre passado, presente e futuro frente a diáspora e o colonialismo.

Nessas contingências, ainda segundo Mbembe (IDEM), as experiências negras na busca de criar alternativas que fujam das condições de padronização existencial e temporal da modernidade ocidental, que retomem um imaginário político de ancestralidade africana, e, que, ao mesmo tempo, criem princípios utópicos, colocam em movimento uma diversificação de equilíbrio entre passado, presente e futuro em curso. Para Manning (2009), mesmo com todas as agruras que representaram a diáspora pelo Oceano Atlântico, não se pode eliminar a importância que estas tiveram para a formação das culturas afrodescendentes nas Américas. As navegações banhadas a sangue negro funcionaram como um catalizador das culturas negras africanas e de seus descendentes para as terras além-mar.

Essa compreensão dos desdobramentos da diáspora, assim como das formas de vidas criadas nos vários cantos das Américas pelos afrodescendentes nos impedem de observar essas culturas de forma essencialista e estanque. Com efeito, essas novas reconfigurações de suas bases ancestrais africanas não correspondem a sua exclusão como forma de orientações de suas interações, afetos e práticas na América.

As matrizes negras africanas continuam fortes nas orientações das formas sociais geradas na diáspora, no entanto, passam por processos de transformações gerados pelos contatos com outras referências e outros sistemas culturais, pois geram bricolagens que agregam novos significados e sentidos para a formação dessas novas bases culturais.

Para Gwendolyn Midlo Hall (2017) e Richard Price (2003), as culturas surgidas nas diásporas são consequências do processo de “crioulização”, ou seja, “a fertilização cruzada dos aspectos mais adaptáveis do conhecimento e das tradições dos diversos povos que aqui se encontraram e se misturaram” (HALL, 2017, p.13).

No entanto, esse processo de “crioulização” dos códigos de matrizes africanas com os elementos do novo cenário imposto pela diáspora não se dá como uma corrente de fluxo contínuo na formação das culturas afrodescendentes, tampouco, conforma-se enquanto transmissão de códigos, ou um fluxo transnacional de sistemas culturais. Essas mediações culturais estão preenchidas por tensões políticas impostas pela própria forma de dominação colocada a esses sujeitos diaspóricos pelo modelo colonial capitalista. Frantz Fanon (2008), em suas formulações, já alertava para os perigos o processo de colonização impunha aos negros mesmo após o fim das dominações territoriais a partir da estrutura política colonial, pois, “quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negritão, seu mato, mais branco será” (FANON, 2008, p.34).

As sínteses culturais criadas pelos afrodescendentes nessa conjuntura são carregadas pelas pulsões de resistência. Segundo Antônio Bispo dos Santos (2015), podemos dividir o processo de Diáspora Africana em dois pólos, um conformado pelo modo de colonização e o conjunto de todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação e etnocídio. E, no outro extremo, constituído por um arcabouço diverso de contra-colonização, composto por todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos afrodescendentes, dos símbolos, das significações e dos modos de vida praticados nesses territórios.

Diante de um processo de supremacia e subalternização, de desterritorialização, que impôs a realidade social do ser negro um conjunto de práticas socialmente produzidas, materialmente codificadas e simbolicamente objetivadas, coube a ele (o ser humano negro). Como salienta Mbembe (2015), a reconstituição das expressões humanas significativas de sua própria existência: “a redescoberta do sujeito subalterno e o pôr em relevo suas capacidades inventivas tomaram a forma de uma interminável invocação das noções de “hegemonia”, de “economia moral” e de “resistência” (MBEMBE, 2015, p.374). Assim, foi colocado em curso pelos subalternizados afrodiáspóricos um processo de dessencialização das codificações impostas pelo

colonialismo. Coube como tarefa histórica desses povos se despir do imaginário de restringimento de sua humanidade e (re)existir a partir do restabelecimento do sujeito reflexivo e do rearrajamento da sua sensibilidade pelo fazer, pelo ver, pelo ouvir, pelo saborear, pelo sentir, pelo desejar e pelo tocar.

Para consecução deste processo contra-colonizador e para não deixar que se percam seus elementos de ancestralidade africana algumas práticas foram fundamentais para criação de um entrincheiramento territorial, cultural e ideológico. Algumas experiências foram salutareas para a reconstituição de formas de existência através da utilização da oralidade como forma de transmissão de seus saberes ancestrais. Reestruturando novas formas de moradia ligadas a retomada dos grupos coletivos por meio de iniciativas como o “aquilombamento”, realizando as suas práticas de religiosidade e estéticas populares – músicas, danças, artes plásticas (SANTOS, 2015).

Ainda de acordo com Santos (2015) para

essas comunidades contra colonizadoras, a terra era (e continua sendo) de uso comum e o que nela se produzia era utilizado em benefício de todas as pessoas, de acordo com as necessidades de cada um, só sendo permitida a acumulação em prol da coletividade para abastecer os períodos de escassez provocados por irregularidades climáticas, guerras ou os longos períodos de festividades. (SANTOS, 2015, p.48).

As produções estéticas afrodiáspóricas são um dos baluartes dessa nova existência desses povos nas Américas. As artes constituíram uma das principais formas de eficácia das transformações afrodiáspóricas. Segundo Hegel (2009), as artes historicamente foram para os seres humanos um dos principais condutores das idéias e dos interesses mais nobres do espírito humano, “foi nas obras artísticas que os povos depuseram as concepções mais altas, onde as exprimiram e as consciencializaram” (HEGEL, 2009, p.5).

Em se tratando das artes como catalizadoras das angústias e aspirações de humanidade dos afrodiáspóricos, Hall (2003) nos salienta que os princípios estéticos postos em práticas em terras americanas trazem um traço peculiar ligado as condições as quais foram expostas as existências dos sujeitos nas diásporas do atlântico negro, elas estão entre as heranças culturais mais duradouras e resistentes destes sujeitos.

O papel de destaque ocupado pelas expressões artísticas para as populações da diáspora atlântica negra está diretamente ligado ao caráter eminentemente aparente do

conteúdo das expressões artísticas. Uma das principais peculiaridades das obras de arte estaria na forma de expressão de seus conteúdos, ao se apresentarem de forma latente, fugaz e ambígua. Tais propriedades propiciam ao belo artístico, criado pelos sujeitos afrodiaspóricos, a capacidade de produzir os desenhos de resistências e utopias de (re)existências por meio de uma substancialidade opaca e ambígua, que diante de uma realidade de coerção possibilita condições de renitência mais “seguras”.

A estética, além de ser um importante sustentáculo da ancestralidade de matriz africana, é igualmente veículo salutar de produção dos princípios de esperança dos povos subalternizados no mundo. Ela transportou os sonhos e desejos dos povos afrodiaspóricos para as Américas. Assim, conforme Adorno,

A Utopia da arte, o povir contrafactual, está trapejado em negro. Ela continua a ser uma lembrança do possível com acuidade crítica contra o real; é uma espécie de restituição imaginária dessa catástrofe que é a história do mundo; é uma liberdade que não se submeteu ao feitiço da necessidade e que bem pode jamais se submeter. (ADORNO apud GILROY, 2002, p.97).

Decerto, que a formulação estética adorniana não faz referência às produções estéticas emergidas pelos afrodiaspóricos. Mas ela inspira formulações de teóricos como David Riesman, Stuart Hall e Paddy Whannel, que ampliaram o olhar da negatividade estética proposta por Adorno para outras formas de expressão populares urbanas. Eles passam a enfatizar as formas/conteúdos de negatividade não mais presas a perspectiva de autenticidade estética adorniana, mas buscando definir as contestações estéticas como fazendo parte de práxis de grupos minoritários, que se identificam como uma “minoría criativa”, buscando questionar as convenções sociais burguesas/coloniais.

A estética que surgiu das culturas contra-coloniais fez eclodir, principalmente, nos espaços populares, novas atitudes dos processos de criação artísticas, que combinavam a insurgência de novos comportamentos sócio-culturais e valores sociais do anticapitalismo racial. As emergências criativas estéticas afrodiaspóricas conectam a construção de radicalismo “*anti-establishment*” à aspectos expectantes de existência negra.

No entanto, é preciso salientar que esses movimentos de descolonização das existências afrodiaspóricas, no campo da estética, não estão restritos aos explícitos conteúdos significantes contestatórios. Eles se tornam uma práxis transformadora,

principalmente, por estabelecer novas formas de criações estéticas, que não estão ensimesmadas nas lógicas formalistas da estética ocidental.

Nesse sentido, a música negra produzida pelos sujeitos afrodiáspóricos vem desempenhado um papel marcante para desorganização dos circuitos coloniais no campo da estética musical e da existência negra. Se observarmos com cuidado a explosão dos inúmeros estilos musicais afrodiáspóricos surgidos no século XX, dentre eles, o *folk*, o *blues*, o *rock music*, o *reggae* e o *samba*, veremos que essas sonoridades não se destacam somente pelos conteúdos contestatórios de suas letras, ou pelas performances dos *outsiders* artistas negros. Mas, senão, pela potencialidade que esses sons tiveram de desorganizar as estabelecidas tradições estéticas harmônicas ocidentais. Esses estilos embora surgidos imersos nas culturas de massas e ligados diretamente as indústrias fonográficas, trazem ao mundo da música moderna um conjunto de estilos excêntricos.

As pulsões sonoras da musicalidade negra nas Américas terão como um dos seus pilares formativos as suas origens crioulas e a sua capacidade de transpor o caráter mercadológico e subordinador imposto pela industrial cultural/fonográfica. O *reggae* jamaicano é um exemplo disso. Para Albuquerque (1997), o *reggae* como gênero musical que emerge do terceiro mundo realiza uma façanha que poucos estilos musicais conseguiram alcançar: quebra as barreiras do consumo estabelecido pela indústria fonográfica pop, ao conseguir não só uma ascensão fugaz, mas se manter entres os *hits* do pop mundial.

Nesse sentido, é necessário salientar que esse processo de difusão do *reggae* só se tornou possível por que os recursos técnicos utilizados na suas composições, mesmo sendo fruto da ampliação das bases técnicas capitalistas sobre a esfera da cultura e da arte - indústria cultural e indústria fonográfica e financiamentos estatais -, ocorrendo em país periférico, apresenta uma singularidade estética, qual seja: referir-se a um contexto social específico e, ao mesmo tempo, transpor esses limites ao encontrar uma mediação universal (forma/conteúdo) com as condições de vida de grupos sociais subordinados em todos os continentes do planeta. Desta forma, procuramos identificar de que maneira a *mimese* realizada pela música *reggae* contribui para a sua própria propagação internacional.

Nesse sentido, a música popular nas Américas pode ser vista como instrumento desta práxis musical afrodiaspórica, principalmente, por está diretamente ligada as circunstâncias as quais estão inseridas esses sujeitos, baseadas nas condições de precariedade das novas camadas urbanas das nações semi-independentes; locais em que foram jogados as massas de negros pós-abolição da escravidão nas Américas. Os sons que emergiram dessas condições de existência, sobretudo das camadas mais populares, combinavam os anseios das condições urbanas das nações semi-independentes aos movimentos de conflagração com os ideais ocidentais europeus para música (NAPOLITANO, 2002).

Essas sonâncias que emergem das camadas populares urbanas nas Américas realizaram uma subversão na forma/conteúdo de constituição da música hegemônica nos padrões estéticos europeus. Elas passam a não seguir a lógica formal e étnica de composição dos sons orientados unicamente pela perspectiva européia, impulsionadas pelo desassossego do colonialismo e pelos anseios de descolonização dos compositores nas Américas. Alicerçadas em uma grande descendência de grupos negros e indígenas, desenvolveram novas formas musicais, formuladas pela criação de novas formas/conteúdos e calcadas muitas vezes na tradição de povos não-europeus.

Esse movimento de transformação das novas bases de composição musical nas Américas trará para o arranjo estético dessas novas sonoridades uma nova égide. As músicas populares das américas são excêntricas, buscam se afastar da essencialização de uma forma unilateral de compor a música, baseado em uma única tradição estética: a européia. A música popular afrodiaspórica emerge dos movimentos contraditórios de uma realidade que lhes expõe uma precária substancialidade para produção de sínteses, conciliações e unidades. Como salienta Napolitano (IDEM), os mais expressivos estilos musicais populares das Américas no século XX estão imersos nos processos de constituições das novas formas culturais crioulas e suas necessidades de afirmações afrodiaspóricas nas novas questões sociopolíticas das nações semi-independentes e no (re)ordenamento da sociedade de massas. Pois, segundo o autor,

Alguns dos “gêneros” musicais mais influentes do século XX podem ser analisados sob esteprisma: o jazz norte-americano, o son e a rumba cubana, o samba brasileiro, são produtos diretos dos afro-americanos que incorporaram paulatinamente formas etécnicas musicais européias. A cuenca chilena, por exemplo, era produto da assimilação

de formas musicais indígenas. Já o bolero mexicano e o tango argentino são sínteses originais de várias formas europeias (ibéricas), como a habanera. O campo musical popular desenvolvido nas Américas apontou para uma outra síntese cultural e, guardadas as especificidades nacionais e regionais, consolidou formas musicais vigorosas e fundamentais para a expressão cultural das nacionalidades em processo de afirmação e redefinição de suas bases étnicas. (NAPOLITANO, 2002, p. 12).

Como nos aponta Hobsbawm (2016), ao fazer a genealogia da história do *jazz* e dialogar com *rock*, apresentando-os enquanto estilos que revolucionam singularmente ao inovarem musicalmente. No primeiro caso o autor nos apresenta como o *jazz* tem sua sonoridade inovadora ao usar escalas originárias da África Ocidental (modo escalar que não era utilizado nos padrões musicais da tradição erudita europeia e em seus desdobramentos populares) e/ou ao misturar essas escalas de matriz africana com as do modelo europeu, ou ainda, ao experimentar em suas sonoridades as escalas africanas com formas harmônicas europeias. Como demonstra Hobsbawm (Idem, p.49) a sonoridade do *jazz* renova na “combinação da escala *blue*” – a escala maior comum, com a terceira e a sétima abemoladas – usadas na melodia, com a escala maior comum usada para harmonia.

O *jazz* e outros estilos afrodiáspóricos, como o *reggae* e o samba, trazem como característica de conformação de seus sons uma forte referência no ritmo, elemento este utilizado nas tradições sonoras africanas, em contraposição das opções musicais adotadas por estilos europeus, como o *music-hall* inglês, a *chanson* francesa, a *canzone* napolitana e o fado português, que baseiam suas composições nos padrões estruturais harmônico-melódico, evitando a marcação rítmica acentuada. As pulsões sonoras da diáspora negra apresentaram ao mundo as batidas rítmicas constantes e uniformes, alternando pulsões de dois a quatro compassos em diferentes variações conduzidas pela rítmica.

Em se tratando do *rock*, a inovação no estilo está na ousadia em experimentar sonoramente as novas possibilidades apresentadas pelo avanço tecnológico no século XX. O *rock-and-roll* inaugura a música eletrônica ao trazer para os palcos sons produzidos, sistematicamente, pela eletrificação dos instrumentos. Com a utilização proeminente de sintetizadores sonoros este estilo substituiu, em sua estética musical, os instrumentos acústicos por elétricos, abusando dos efeitos especiais, que os novos

instrumentos propiciavam aos sons, atrelados ao apoio técnico oferecidos pelos técnicos de sons e os profissionais de estúdios. O estilo combinou vários instrumentos eletrônicos rítmicos - teclado, guitarra, baixo, bateria, etc.– formando conjuntos diversos, cada um apresentando suas próprias complexidades nas potências rítmicas (Hobsbawm, 2016).

É neste contexto que a música popular, devido as suas próprias peculiaridades, ganha destaque no campo estético afrodiaspórico como umas das condutoras das dimensões da sensibilidade negra. Napolitano (2002) aponta, que a música no contexto histórico do século XIX e XX foi uma salutar tradutora dos dilemas afrodiaspóricos e um veículo importante de compartilhamento das utopias sociais para as camadas populares nas Américas. Assim, nas Américas, com a experiência da diáspora, a música popular constituiu umas das principais formas desses povos (re)existirem nesse contexto de tantos impasses.

Para Gilroy (2001), as expressões musicais negras configuram-se como uma contracultura distintiva da modernidade. Uma vez que elas propiciaram a emergência das culturas contra-coloniais afrodiaspóricas para além da oposição posta nos embates acadêmicos entre essencialismo e pluralismo e, ao mesmo tempo, com potenciais para subverter os embates entre tradição, modernidade e pós-modernidade, presentes no debate sobre a definição do tempo histórico/cultural contemporâneo. A música afrodiaspórica traz sentidos para existências humanas a partir da mediação entre a dureza do capitalismo racial e as possibilidades de superação de suas amarras, trazendo eficácia para continuar vivendo no presente.

Essas músicas, que estão fincadas nos profundos horrores existentes da sociedade moderna, ultrapassam esses sentidos de disputas acadêmicos, pois seus catalizadores são movidos pelo princípio de esperança que está distante dos aprisionamentos categóricos estruturais e/ou fluídos, que emergem da observação racional Ocidental sobre o tempo presente. Estas se baseiam do tempo vivido, não sincronicamente ou diacronicamente, mas na sua multiplicidade e nas suas simultaneidades, sua volatilidade, sua presença e suas latências. O princípio de esperança que floresce destas canções negras tem forma/conteúdo que transbordam aos alicerces Ocidentais ao continuamente fugirem do alcance da mera materialidade histórica, linguística, textual e discursiva.

Nesse contexto caracterizado pelas nações subalternas do mundo, a relação entre a objetividade e subjetividade torna ainda mais latente a mediação entre esses dois pólos. As composições da música negra pulsam imersas em um contexto social que impeliam os sujeitos negros no mundo de expressões que pudessem apresentar resistência, rebeldia, e, potencialmente, esperanças.

Desse modo, argumentei aqui, que as tensões do ser social negro são a matéria-prima utilizada por essas subjetividades criativas na transformação das contingências do mundo, que lhes violentam a existência em conteúdo estético sensível.

A história da música jamaicana no século XX está diretamente relacionada com os movimentos de (des)conexões desses fluxos cosmopolíticos associados a violências de todo o processo da diáspora. Como destaca Gilroy (2001), os povos da diáspora atlântica em seus percursos de estabelecimento culturais e políticos não podem ser compreendidos sem levar em consideração que são forjados em experiências violentas de migração forçadas, seja pela brutalidade do tráfico escravista, ou pelas circunstâncias de miséria nas quais são submetidos nas nações semi-independentes. É sobre sôfrego de mazelas que estavam circunscritos os povos afro-jamaicanos e suas produções culturais e artísticas de (re)existência.

E é no vai e vem dos corpos em diáspora, que se deslocam tenazmente os músicos jamaicanos erguidos por um baluarte de referências africanas do além-mar. Que lhe foi ofertado por meio do compartilhamento coletivo da religiosidade, da cosmologia e estética. Princípios eruptivos de resistência absorvidos das memórias da África e nos diversos pontos de (re)existência negra na diáspora. Assim, através de diferentes períodos e contextos de agruras ergueu-se o lastro para esses sujeitos manterem sua humanidade, recriando novas formas de existências a partir da música.

Nesse sentido, segundo Napolitano (2002), a música no contexto histórico do século XIX e XX foi uma salutar tradutora dos dilemas nacionais e um veículo importante de compartilhamento das utopias sociais para as camadas populares nas américas. Assim, nas Américas com a experiência da diáspora a música popular constituiu umas das principais formas desses povos (re)existirem nesse contexto de tantos impasses, ao se mostrarem, constantemente, engajados em um movimento de contra-colonização estética, capaz de criar obstáculos para que o projeto colonialista

não alcançasse as subjetividades negras e nem conduziu a naturalização das estruturas materiais de colonização.

Concluimos assim, que os afrodescendentes criaram em cada território que chegaram seu arcabouço de afetos e práticas que pudessem atribuir sentido aos novos desafios lançados, mas sem perder suas referências. A cada cenário colonizatório na América foram se erguendo formas diversas de resistência, de afirmação identitárias e de políticas contestatórias. Formas de restaurar a humanidade retirada pela colonização, aspectos expectantes diferentes de emancipação e de contra-colonização.

Seguindo o caminho do antropólogo jamaicano David Scott (1991), que propunha uma compreensão desse processo baseado nas maneiras como as expressões e as culturas afroamericanas se conformaram nos mais diversos contextos do continente americano, optamos por tomar os caminhos criados, suas estratégias e diferentes “negociações” postos em prática pelos afrojamaicanos para imersão de suas matrizes culturais africanas nesse novo cenário social. Assim, está sinalizada aqui uma busca por entender como as pulsões sonoras do *reggae* fazem parte desse cenário.

CAPÍTULO 3

O *REGGAE* E SUAS PULSÕES DE RESISTÊNCIA EM UM CENÁRIO DE SEMI-INDEPENDÊNCIA



Ilustração de Tiago Ramses, inspirada no título do capítulo 3

3.1 A musicovivência do reggae

São laços que carregam histórias, no duplo sentido do termo: o de história e o das histórias, que são laços que tecemos entre os acontecimentos que lhes dão um sentido, dentre as quais algumas encantam o mundo. Precisamos dessas histórias.

(Viciane Despret).

Debruçar-se sobre o processo de formação do reggae jamaicano, como uma das formas (re)existência dos afrodiáspóricos nas américas, requer que nos apropriemos do contexto histórico e dos cenários que serviram de base para sua conformação como música de resistência. Nesse sentido, a retomada dos elementos históricos e de dados biográficos de alguns personagens importantes na trajetória do reggae jamaicano cumprirão aqui condições *sine qua non* à compreensão.

Há muitos problemas intrincados a confrontar qualquer jornalista ou biógrafo que vagueie pela história jamaicana e pela vida de um de seus filhos: costuma ser bastante difícil encontrar documentação clara. Por exemplo, a data precisa do nascimento de Bob Marley talvez nunca venha a ser conhecida. Em seu passaporte (Nº 57778, com primeira emissão datada de 6 de março de 1964, mas que só foi utilizado para viagens no dia 11 de fevereiro de 1966), a data de seu nascimento consta como 6 de abril de 1945. Cedella Marley Booker, mãe de Bob, me disse em várias ocasiões que, *conforme sua lembrança clara*, ele nasceu dois meses antes disso. Entretanto, visto que residia numa região distante na época, ela levou várias semanas até conseguir se deslocar até o cartório mais próximo para registrar oficialmente o nascimento e, sendo uma moça tímida, “não quis arranjar encrenca com eles” (Até a presente data, muitos jamaicanos pobres, da roça ou da cidade, não têm muita certeza quanto ao local e a data de seu nascimento, nem quanto a quem sejam seus pais.). (WHITE, 2011, p.13-14).

O relato biográfico da vida de Bob Marley, realizado por White (2011), muito nos sinaliza sobre as condições sociais, culturais, políticas e econômicas que circunscreveram o cotidiano existencial dos sujeitos negros que produziram um dos principais estilos musicais do século XX: o *reggae* jamaicano. É manifesto que o *reggae* é um estilo musical que emerge das contradições existentes nas periferias do mundo. Ele está diretamente relacionado com as condições de subalternidade as quais foram expostas as populações afrodiaspóricas jamaicanas e afroamericanas. Os processos de composição das pulsões sonoras afrodiaspóricas jamaicanas estão diretamente relacionados com as condições em que estão inseridos esses sujeitos no processo de desenvolvimento dos estados semi-independentes das américas, delineado de forma mais geral pelo mecanismo de constituição de desigualdades fomentadas pelo capitalismo no século XX.

O cotidiano existente na Jamaica no século XX será o pano de fundo para o desenvolvimento estético e social do *reggae*, assim como para construção de uma práxis artística, que desde o seu princípio esteve engendrada amplamente nas formas mais ordinárias em que as condições de subalternidade eram impostas e vivenciadas pelos afrojamaicanos, e também nas estratégias de transgressão das estruturas de desigualdades capitalistas. Em meio a tais dilemas, foi também pelas pulsões da música que os afrojamaicanos buscaram uma via de recriar formas sensíveis que servissem de bases para sua (re)existência ao processo de diáspora no atlântico negro.

Assim, as condições de subalternidade impostas pelo capitalismo colonialista, através da racialização dos corpos negros, funcionaram como uma das principais bases catalizadoras da criação estética musical dos negros na ilha caribenha. Desse modo, esse capítulo tem por objetivo reconstituir as condições sociais de produção da música *reggae* jamaicana; suas estratégias para superar as condições de subalternidade que limitavam suas produções artísticas e as saídas postas em prática para (re)existências de suas subjetividades em um contexto marcado pela racialização.

Dessa forma, a música *reggae* desponta no século XX, assim como uma diversidade de expressões criadas pelas condições da diáspora pelos afrodiaspóricos nas américas, como uma forma socio-cultural-política engajada pela luta contra o capitalismo econômico e racial. A autoria dessas canções do atlântico negro compõe um movimento *outsider* diante

das condições impostas pelo capitalismo – as canções são preenchidas pelas angústias que a estruturas capitalistas impõem ao povo afrodiaspóricas, principalmente nas nações semi-independentes. Os percursos estéticos que seguiram o *reggae* jamaicano compartilham a mesma áurea estética insurgente que a escritora Maria da Conceição Evaristo (2017) preconiza ao falar da escrita literária afrodiaspórica em realidades brasileiras, pois, “nossa escrevivência não é para adormecer os da Casa Grande, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”.⁴⁸

Se a escrevivência emerge na literatura afrodiaspórica enquanto uma escrita vinculada a vivência negra, as musicovivências eclodidas dos afrojamaicanos em forma de *reggae* propagam os sentimentos, as dores, as alegrias, os gritos e os sussurros que emergem de subjetividades que se alicerçam em sentimentos coletivos de existências que foram insistentemente negadas.

3.2 “Os condenados da terra” - Jamaica: da colonização administrativa a nação semi-independente

O primeiro passo para refletirmos sobre a constituição da musicovivências do *reggae* jamaicano corresponde a revisitarmos as condições sócio-históricas criadas nos contextos de Diáspora Atlântico Negra. Condições essas que serviram de pano de fundo para constituição da forma de (re)existência para as populações afrojamaicanas e, igualmente, base para os processos criativos que culminaram em pulsões sonoras no século XX.

Nesse sentido, salientamos que a região do Caribe corresponde a umas das regiões mais importantes para o desenvolvimento dos projetos de dominação colonial e expansão moderna capitalista no novo mundo. A região concentrou uns dois maiores contingentes de tráfico de escravizados nos 400 anos de trânsito transatlântico e colonização nas américas. As colônias da Antilhas e da Jamaica tiveram destaque na recepção dos negros

48 Em entrevista concedida por Maria de Conceição Evaristo ao Nexo, no dia 26 de maio de 2017. Ver: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3oEvaristo%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99>. Acesso em 18 de janeiro de 2019.

escravizados, por decorrência da sua localização territorial e sua proeminência na monocultura de açúcar.

A Ilha “descoberta” por Cristóvão Colombo (1494) está situada no mar do Caribe em uma posição muito importante para o trânsito dos colonos entre mares da Europa e as diversas partes do continente americano. Essa posição geográfica contribuiu para o país exercer um papel fundamental na construção das estruturas coloniais, sobretudo, no que tange ao fluxo do tráfico de escravizados para toda a América e ao escoamento das mercadorias produzidas. Uma grande quantidade de embarcações carregadas de escravos passava pelo porto de Kingston, sendo ali um grande comércio de mercadorias humanas e agrícolas e, ao mesmo tempo, um dos portos mais importante de intercâmbio das formas de (re)existência afrodiaspóricas no Atlântico Negro.

De acordo com registros históricos, a ilha caribenha era habitada inicialmente pelas populações nativas *Aruaques*, que foram exterminadas pela política de dominação colonial européia. Nesse percurso, em meio a disputas entre as metrópoles colonizadoras européias, a ilha da jamaicana passou pelo domínio colonial de duas grandes potências do processo de expansão mercantilista – respectivamente, Espanha e Inglaterra –, sendo que a colonização espanhola durou pouco mais de um século (findada no século XVII). Assim, até o século XVII os espanhóis, norteados pelos anseios por metais preciosos, atribuíram à ilha uma função inexpressiva para o sistema de exploração colonial ibérica nas américas e para o próprio tráfico de escravizados africanos. Com a não descoberta de metais preciosos a região perdeu sua importância para a metrópole espanhola.

Diante da pouca importância atribuída ao território pelos espanhóis, a partir do século XVII, a Jamaica passa a fazer parte dos domínios ingleses, agora sim tendo um processo de exploração mais estrutural de sua economia e sociedade, isto é, a ilha que inicialmente foi utilizada por um grupo pequeno de lavradores ingleses para monocultura de cana-de-açúcar e para trânsito das embarcações de exploração continental, tornou-se uma importante produtora açucareira, centro de contrabando e caminho das rotas do tráfico de escravizados africanos. (PACHECO; BRANCO, 2008, p.14).

Assim, abre-se espaço para outro ciclo de exploração colonial sobre a ilha caribenha, cujo caráter é muito mais duradouro e com consequências muito profundas e nefastas para o território e seu povo. A colonização inglesa sobre a ilha caribenha impôs uma dura realidade de exploração. Sobre o domínio Britânico a Jamaica amargou seu processo de formação com 250 anos de escravidão do Ser negro, só abolida no século XIX (1833), processo impulsionado pelos movimentos abolicionistas efervescentes pós Revolução Francesa na Europa e pela insurgência dos povos afrodiaspóricos em toda a América.

Se, por um lado, a Jamaica assumiu, como colônia inglesa, um importante lugar na produção da monocultura de açúcar e como um porto importante de recepção e venda de escravizados; por outro, torna-se um lócus de resistência às estruturas de escravidão no Caribe. Segundo Schwartz (2014), a Jamaica corresponde a um grande caldeirão de disputa entre as colônias sobre os territórios da escravidão, das *plantations*, das grandes propriedades agrícolas, culminando em conflitos entre as metrópoles sobre as terras coloniais caribenhas, seja entre franceses, holandeses, espanholas, inglesas etc.

No entanto, esse processo de exploração desumanizador típico Ocidental abriu espaço para que ali emergissem vários movimentos de resistência às estruturas coloniais. Só na Jamaica foram realizados entre os anos de 1673 a 1832, cerca de dezenove insurreições contra a escravização, além das fugas.²⁷ Nas ações de resistências na Jamaica destacam-se também os surgimentos de quilombos, como forma de insurgência e como núcleo de resistência no país. Um dos quilombos de maior importância da história da resistência negra, o *maroon*, estava localizado nas partes orientais das Montanhas Azuis da Jamaica e reuniu desde o século XVI, sobre o domínio Espanhol, os primeiros africanos que fugiram e se aquilombaram no país.

Essa comunidade formou-se no interior áspero e montanhoso da ilha por escravos que se rebelaram e fugiram dos latifúndios e se tornaram insurgentes dos mais hábeis e difíceis de serem derrotados nos enfrentamentos com colonos no Caribe. No período de colonização espanhola, os *Maroon* escaparam e se juntaram em comunidades, com os

27 Para mais informações ver: DORIGNY, Marcel; GAINOT, Bernard. Atlas das escravidões: da Antiguidade até nossos dias. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

nativos *Arawaks*. No domínio inglês o número de escravos insurrectos aumentou progressivamente, aquilombados em duas comunidades: *Leeward* e *Windward*. Essas comunidades lutaram por mais de 150 anos pela libertação de seus irmãos africanos e seus descendentes negros na ilha. Os *Maroons* conseguiram transformar seus territórios em um dos mais importantes movimentos de resistência negra da América colonial e no país.²⁸ Organizaram uma série de revoltas escravas no país, tornando-se um polo de agregação dos negros fugitivos. Essas atitudes levaram, inclusive, ao reconhecimento por parte dos colonos da força e resistência do *Maroon*, culminando na assinatura de acordos dos colonizadores com os negros azuis – como também eram conhecidos.

A conquista da revolução negra, na colônia vizinha de São Domingos no Haiti, fortaleceu os movimentos de resistência em toda a América, exercendo grande influência também sobre os movimentos de aversão na Jamaica. As derrotas sucessivas das tropas colonizadoras da França, Espanha e, por último, dos ingleses cumpriram um papel importantíssimo para pressionar as estruturas colônias contra a escravização. A revolução de São Domingo foi um divisor de águas para pôr fim a escravidão e configura-se como o maior marco da luta por resistência negra na diáspora (JAMES, 2003).

Como podemos constatar, a história da Jamaica é marcada, assim como a da maioria das nações das américas, pelos processos de dominação capitaneados pelos países da Europa Ocidental em sua dinâmica de consolidação das bases econômicas, políticas e societárias de exploração colonial. Sejam eles empreendidos em sua fase de domínio territorial administrativo, escravista e de *plantation*, ou, nos processos de consolidação dos estados semi-independentes. O perpassar por esses diferentes períodos que compôs os cenários de constituição da Jamaica como nação, como um dos mais importantes portos do Atlântico Negro, foi acompanhado por diversas formas de (re)existência criadas pelos afrojamaicanos.

Como já salientamos no capítulo anterior, o passo dado pelos territórios americanos, entre os séculos XIX e XX, rumo aos “processos de independência” das

28 As comunidades marrons existem até hoje, inclui quatro grupos na Jamaica: Accompong, Charles Town, Moore Town e Scotts Hall. Para mais informações ver: Campbell, Mavis C. *The Maroons of Jamaica, 1655-1796: Uma história de resistência, colaboração e traição*. Granby, Mass: Bergin & Garvey, 1988; Thompson, Alvin O. *Flight to Freedom: African Runaways and Maroons in the América*. Kingston: University of the West Indies Press, 2006.

metrópoles européias, foi também acompanhado pela Jamaica na década de 60 do século XX, e corresponderam de alguma forma à conquista de determinada base de autonomia administrativa e política. No entanto, as marcas deixadas pelas condições de exploração aplicadas nos períodos do colonialismo administrativo, escravista e de *plantation* não se desmancharam no ar, pelo contrário, permaneceram arraigados a partir das condições de semi-independência, e pela concatenação de processos impostos no passado, vividos no presente e almejados para o futuro.

Assim, os processos de exploração pelas metrópoles, nos períodos anteriores à independência desses territórios, marcaram profundamente as condições de existência social, política, econômica e cultural. Os traumas produzidos pelos horrores da escravização não assolaram somente o cotidiano dos que vivenciaram os castigos e foram comercializados como mercadorias, percorreram o imaginário de gerações de descendentes que compartilharam das mesmas condições fenotípicas e/ou das alteridades sensíveis geradas pela herança da memória e da ancestralidade. No campo do desenvolvimento, os processos exploratórios das *plantations*, de extração de riquezas minerais e de expressões de riquezas culturais das colônias ocorreram sem que houvesse nenhuma preocupação em deixar possibilidades para o soerguimento do desenvolvimento humano, econômico e político para grande maioria populações pós colonização administrativa. Uma vez que as condições impostas pela administração metropolitana inglesa partiram de parâmetros administrativos que se concentravam na extração de riqueza e na escassez de desenvolvimento humano para os nativos e escravizados.

O legado deixado pela fase de colonização mercantilista criou, nas novas condições de existência afrodiaspóricas, horror as condições de subalternização escravistas e à racialização dos corpos. Desta forma, a estrutura colonial deixou como herança para aquele povo amarras objetivas e subjetivas que até hoje marcam as condições de subalternidade sociais no imaginário da população da região.

Nesse contexto, a partir das pressões dos movimentos abolicionistas, que tomaram corpo a partir das ideias das revoluções burguesas nos séculos XVIII e XIX no Velho Continente, principalmente a partir dos princípios liberais da Revolução Francesa – baseados nos ideias de *Liberté, égalité fraternité* – e das diversas pressões realizadas por

movimentos insurgentes em toda a América Latina, os imperadores britânicos viram-se obrigados a promulgar as leis que puseram fim ao regime de escravismo em suas colônias, entre elas a Jamaica. A abolição da escravidão no país ocorreu em 1833. Como na maioria das nações, esse ato embora tenha sido importante por instituir na nascente sociedade burguesa a libertação de grupos que foram violentados e inferiorizados por séculos no “novo mundo”, não significou na prática a inclusão desse povo nos amplos campos dos direitos sociais, muito menos levou essa população a uma ascensão econômica.

Ao mesmo passo, o fim da escravização significou sérios problemas para as formas econômicas latifundiárias da monocultura açucareira na ilha, ruindo sua principal base de acúmulo de capital. Por consequência, ocorreu o declínio dos exploradores britânicos latifundiários do açúcar, o que acarretou na migração destes para países como Cuba e EUA. Embora a abolição tenha acontecido no país no século XIX, os processos de dominação administrativa não se findaram imediatamente. A independência da Jamaica só foi promulgada no dia três de janeiro de 1958. A Ilha das Primaveras, como era chamada, foi um dos últimos territórios americanos a conquistar o direito a sua soberania política e administrativa. Desta forma, o fim da escravização abriu uma lacuna para a implementação de um modelo político pautado pelo prisma da “cidadania liberal universalista”, os avanços para esta cidadania foram aplicados no país de forma incipiente, e sob a tutela da metrópole. Dentre os pequenos avanços, foi garantido ao povo jamaicano o direito ao voto, a possibilidade de ocupar alguns cargos públicos, entretanto os cargos governamentais de maior importância eram ainda ocupados pelos colonos, visto que os nomeados eram designados pela Inglaterra e que o fim da escravização não coincidiu com o fim da colonização.

As políticas adotadas pelo governo britânico no país seguiam uma espécie de corrente de transmissão das coordenadas exercidas pelo governo inglês e não abarcavam nenhuma preocupação real com as condições de desenvolvimento humano, político e econômico da região. Tais contradições levaram ao crescimento dos movimentos de resistência à colonização não só entre as camadas populares, mas também ganhando espaço entre as classes médias, que sofriam com as condições impostas pela modelo político

econômico inglês. Para Fanon (1968), a descolonização em suas mais diversas faces corresponde a um processo violento:

[...] a descolonização é sempre um fenômeno violento. Em qualquer nível que a estudemos - encontros interindividuais, denominações novas dos clubes esportivos, composição humana das *cocktails-parties*, da polícia, dos conselhos administrativos, dos bancos nacionais ou privados - a descolonização é simplesmente a substituição de uma "espécie" de homens por outra "espécie" de homens. Sem transição, há substituição total, completa, absoluta. (FANON, 1968, p. 25).

Sob a ótica de Fanon, podemos pensar como o processo administrativo de descolonização da Jamaica não fugiu a este modelo de violência, experimentando assim, como na maioria dos territórios colonizados pelo Ocidente, uma tábula rasa para os povos colonizados. A verdadeira experiência de descolonização não está atrelada a transformações dos modelos institucionais político-administrativos, mas, às exigências dos povos subalternizados, desde o princípio de sua colonização, capazes de confrontar a ordem do mundo ocidental colonialista. As reivindicações dos colonizados subalternizados pela descolonização são genuínas, visto que, se configuram como uma condição intrínseca ao seu estado de prisão e a sua necessidade de liberdade.

Quando tratamos de descolonização, a partir dos povos subalternizados, estamos localizando essa práxis a um movimento dos povos colonizados que continuam a sofrer as consequências das estruturas de desigualdades em suas diversas fases. Digo isso, porque estão isentos destes processos de insurgência a parcela dos colonizados que se aliaram ao poder colonial para manter as formas de segregações de exploração entre territórios e povos. No caso da Jamaica, esse grupo de intermediadores das políticas coloniais era formado por uma elite branca de descendentes dos colonos, e por uma pequena parcela de crioulos. No seu extremo oposto, os colonos, que embora não tenham nenhum desejo fidedigno pela descolonização, estão abertos e atentos aos ajustes e as transformações necessárias ao seu sistema de dominação para que ele possa continuar existindo. Assim, a primeira percepção, que as estruturas de dominação colonial tiveram acerca do risco do seu

sistema de subalternização, pós-crise do sistema mercantilista/escravista, levou o Ocidente a se movimentar para transfiguração das suas formas de dominação, abrindo-se a uma “pseudodescolonização”, fundamentada pela mudança na estrutura político-administrativa de gerenciamento da colônia. Por esse motivo, principalmente, a soberania conquistada por territórios e povos tornou-se relativa, já que estavam edificadas as estruturas de subalternidades a partir da perpetuação da subalternização racial e das desigualdades econômicas entre as nações.

A Jamaica do século XX está fincada nessa estrutura de atualização das formas de dominações coloniais baseadas em estados semi-independentes. O Estado semi-independente jamaicano, enraizado pelas lógicas impostas pelo capitalismo econômico e racial, em sua fase monopolista, aplicou uma política de austeridade e de redução das redes de proteção social. Os reflexos de escassez predominavam em vários âmbitos da vida do povo jamaicano. Assim, o território jamaicano entra no rol dos Estados contemporâneos que estão baseados na instauração das políticas de soberanias baseadas na necropolítica, que colocam em curso uma gestão da administração pública baseada nas condições sociais de classificação das existências jamaicanas a partir de políticas que elegem os sujeitos que deve fazer morrer e deixar viver (MBEMBE, 2015).

Em diálogo com Foucault, Mbembe (Idem) revisita o conceito de biopolítica e o de biopoder e chama atenção para o fato de que estes são conceitos que não dão conta de pensar o Estado Soberano nas periferias do capitalismo. Assim, pensar em termos de necropolítica é admitir que as políticas adotadas pelo Estado nos países semi-independentes extrapolam – devido as suas próprias localizações enquanto periféricos ao capitalismo monopolista – o exercício constrangido de deixar morrer como atitude de um Estado soberano, que preza pela saúde da nação e pelo equilíbrio entre a vida e a morte, entre o fazer viver e o deixar morrer. Tal extrapolação se dá em um Estado de terror social que conforma a atitude de matar, produzindo o tempo todo corpos sujeitos a morte.

Desta forma, a necropolítica é uma forma de relação de poder em que a imposição da morte é uma finalidade em si mesma. E, portanto, o necropoder é uma espécie de lado oculto do biopoder. Em uma sociedade desigual o biopoder tende a atuar entre as camadas privilegiadas, enquanto o necropoder atua nas favelas e comunidades populares.

O Estado jamaicano, ao seguir o padrão dos estados ocidentais modernos, assim como os demais países semi-independentes, tratou de criar suas estratégias de fusão entre morte e política, tendo como um de seus principais mediadores a associação entre racismo e a segregação as classes miseráveis. A antiga Ilha da Primavera se transformou em um território inóspito para as populações afrojamaicanas, aproximando-se dos padrões que Almeida (2018) nos aponta, ao tratar das consequências da necropolítica aplicada pelos estados contemporâneos.

O racismo, mais uma vez, permite a conformação das almas, mesmo as mais nobres da sociedade, à extrema violência a que populações inteiras são submetidas, que se naturalize a morte de crianças por “balas perdidas”, que se conviva com áreas inteiras sem saneamento básico, sem sistemas educacionais ou de saúde, que se exterminem milhares de jovens negros por ano no que vem sendo denunciado há anos pelo negro como genocídio. (ALMEIDA, 2018, p. 94).

Os reflexos da necropolítica para afrojamaicanos foram nefastos. Essa população foi atingida por níveis alarmantes de desemprego, evasão escolar, pobreza endêmica, alto índice de encarceramento da população negra, péssimas condições de moradia etc.

Nesse cenário, a capital, Kingston, será um lugar de aplicação intensa de necropolíticas. Os dois exemplos mais expressivos do desamparo e da desesperança vivenciados pelas populações afrojamaicanas, a partir de sua conformação enquanto estado semi-independente, correspondem a realidade de miséria vivenciada pelo bairro de *Trench Town* e a formação dos *Rode Boys*, grupo de jovens que viviam de furto, espalhando terror e violência à população da capital.

No primeiro caso, o bairro de *Trench Town*, corresponde a um dos lugares onde se vivenciam as necropolíticas dos estados contemporâneos. A territorialização do espaço é um elemento importante para demarcação do controle físico e geográfico inerente ao novo modelo de ocupação colonial. Como nos afirma Mbembe (2015), a classificação do território

[...] equivale a produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das

pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço; em resumo, o exercício da soberania. O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que sustentava. Soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o status de sujeito e objeto. (MBEMBE, 2015, p. 135).

O bairro de *Trench Town* é um exemplo clássico de construção de estigmatização e de práticas de subalternização de grupos inteiros, propulsores de um imaginário cultural de distinção social a partir do espaço. Este bairro de *Kingston* foi construído a partir da iniciativa do governo de entulhar uma parte de porto pesqueiro ocidental da cidade, que logo foi ocupada por diversas famílias que sofriam do *déficit* habitacional. Muitos desses sujeitos eram oriundos do êxodo rural e que migraram para a capital em busca de melhores condições de vida. Essas edificações habitacionais foram erguidas sem nenhum planejamento e apoio infraestrutural por parte do estado. As casas foram construídas a partir das miseráveis condições financeiras que assolavam aquelas famílias; suas estruturas eram compostas de pedaços de madeira, de sucata de chapas férreas, e os moradores viviam sem nenhum acesso a energia elétrica ou água encanada.

Como nos relata Davis e Simon (1983, p. 35), “Os bairros de lata (*Trench Town*, *Ghost Town*, *The Dungle*) cresceram, na verdade, por cima dum monte de lixo e de dejetos humanos. Uma auréola de moscas e miséria, uma mortalidade infantil comparável à Calcutá, uma paisagem lunar de desagregação”. Na medida em que Kingston se desenvolvia, algumas transformações de caráter urbano foram acontecendo também em suas periferias. Nesses bairros marginalizados, como *Trench Town*, começaram a surgir um modelo de moradia denominado de *yard*.⁴⁹ Os *yards* modernos compunham pequenos

49 Os *yard* são formas de habitações populares que derivam da constituição de moradias chamadas de quintais urbanos. Esse tipo de comunidade começou a surgir na Jamaica em meados do século XVIII. Esse formato de moradia foi inicialmente motivada pelos costumes dos escravizados africanos e afrojamaicanos oriundos das regiões rurais do país, a partir da abertura de algumas concessões realizadas pelos senhores de escravos. Estes compartilham os espaços afetivos e de suas atividades comunitárias para além dos laços consanguíneos das famílias parentais. Nesse tipo de comunidade, compartilhava-se espaços de lazer, a cozinha, o banheiro, os afetos, os problemas, etc. Ali existia um elo alimentado pela percepção de comunidade, onde as pessoas se uniam contra o senhorio e se solidarizavam nos cuidados referentes ao conforto, estabilidade e proteção dos seus contra a estrutura colonial. Os quintais urbanos ganham outros

aglomerados de moradias circundadas por muros ou cercas, onde cada unidade habitacional era composta por um único cômodo, o banheiro e a cozinha eram coletivos para todos os moradores do conjunto. Esses conglomerados eram geridos por um proprietário, que alugava o espaço para famílias de baixa renda, normalmente vindas do campo para a cidade em busca de melhores condições de vida. Somente a partir da década de 1930 o governo inglês, seguindo o modelo dos *yards*, tomou a iniciativa de criar um programa habitacional em Kingston. Os conjuntos habitacionais foram criados para grupos sociais de baixa renda, continham um número superior de unidades residenciais, com cozinha e banheiros individuais. Tratava-se de algo semelhante à imagem que temos dos cortiços brasileiros. Uma parte do bairro de *Trench Town* foi utilizada para implementar esse programa habitacional do governo.

É nesse cenário de miséria que foram forjados os principais representantes do *reggae* jamaicano, dentre eles Bob Marley, Bunny Walers e Peter Tosh. Como nos relata White (2011), na biografia de Bob Marley, o cantor ainda criança migrou com sua mãe, seu amigo Bunny e o pai de Bunny (Toddy) da cidade de *Santa Anna* para morar em um *yard* de aluguel em *Trench Town*, na capital *Kingston*, alimentados pelos anseios de melhoria social.

[...] o novo lar ficava no centro de uma construção de estuque, com dois andares e doze apartamentos, em forma de ferradura, cercada por todos os lados de barracos de cupim tirados do lixo. Cada residência chegava a ter oito pessoas, totalizando cerca de 70 moradores. O apartamento não era muito maior que o de Toddy, embora mais fresco e menos depauperado, com paredes de alvenaria sólida e piso de ladrilho – uma grande melhoria em relação à moradia construída de tábuas arrebetadas onde ele morava antes. Havia duas camas largas (uma para crianças e outra para adultos), um armário de pinho para a louça, uma penteadeira laqueada e duas cadeiras de palha, mobília desgastada, mas em estado de uso. A cozinha (compartilhada com o apartamento vizinho) tinha um forno a lenha e um tanque bojudo e sem torneira, mas com ralo. Bem diante da porta havia um outro recipiente raso, um braseiro apoiado sobre três pernas no qual o povo pobre da cidade preparava suas refeições. As instalações sanitárias eram coletivas e os vasos dispostos em quatro cabines (duas das quais há

contornos, passando a chamar-se de *yard* a partir da intervenção realizada nestas comunidades pelo estado colonizador e pelos seus senhores de escravos. Em 1770, foi promulgada uma lei que estipulava que um lote de terra urbana onde houvesse quatro barracos de escravos precisaria ser cercado por um muro de pelo menos dois metros e dez centímetros de altura e contar, apenas, com um acesso para entrada e saída dos moradores.

meses interditadas); contava-se também com quatro chuveiros (um com defeito) e duas bicas d'água. [...] Em Trench Town, entre uma e outra rua asfaltada pelo poder público, corria uma rede de acessos estreitíssimos sem pavimento para os pedestres; a nova moradia ficava na confluência de algumas dessas enredadas trilhas de chão batido. Poucas eram as árvores, a grama inexistente, cactos espinhentos e acácias eram o único tipo de vegetação que vingava ali. Ao caminhar, as pessoas logo se acostumavam aos estalidos de seus passos esmigalhando baratas, besouros e *chinks* (percevejos), mortos e ressecados sobre o solo. Só os muito pobres andavam descalços pelas redondezas devido ao perigo de pegar bicho-dopé, o minúsculo inseto tunga que penetra sob a pele para pôr seus ovos e transmite uma doença causadora de terríveis desfigurações. (WHITE, 2011, p.124-125).

A fragmentação do espaço na cidade *Kingston* demonstra a divisão existente entre espaço dos brancos e espaço dos negros, espaço de ricos e espaços dos miseráveis. O bairro dos afrojamaicanos correspondia a um espaço de miséria, como relatado acima na biografia de Bob Marley.

Com ressalta Fanon, “o mundo colonial é um mundo dividido em compartimentos”. Como podemos perceber, a partir da descrição acima, a cidade relegada aos colonizados “é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade acororada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada. É uma cidade de negros, uma cidade de árabes”. Contrastando com a cidade “saciada, indolente, cujo ventre está permanentemente repleto de coisas boas”, que é a cidade do colono: “uma cidade de brancos, de estrangeiros”, (FANON, 1968, p.27-29).

As fronteiras criadas no espaço das cidades em estados semi-independentes são reflexos diretos da cisão de mundos gerados pelo capitalismo econômico e racial. A segmentação do espaço corresponde diretamente a classificação das existências a partir da racialização e das condições materiais. Nessas circunstâncias sociais do capitalismo econômico e racial, principalmente, nos contextos de estado semi-independentes, as infraestruturas econômicas estão diretamente cindidas com os marcadores de inferiorização criadas pelos processos de racialização. O capitalismo transformou, assim, a causa em consequências, uma vez que os privilégios criados pela sociedade de classes e racializada, determinam a ampla possibilidade de o indivíduo branco ser o burguês. Segundo Fanon,

A originalidade do contexto colonial reside em que as realidades econômicas, as desigualdades, a enorme diferença dos modos de vida não logram nunca mascarar as realidades econômicas, as desigualdades, a enorme diferença, dos modos de vida não logram nunca mascarar as realidades humanas. (FANON, 1968, p. 29).

As marcas construídas nesse cenário são violentas para esses sujeitos. Viver a realidade de miséria das favelas, como em *Trench Town*, corresponde a uma atualização dos processos de desumanização vivenciados na face mais cruel da escravização. Ser um ser humano negro na fase do colonialismo contemporâneo também produz ódio, violência e inveja. Em meio a esse contexto de agruras surgem, entre os jovens das periferias de *Kignston*, um grupo que tinha como critérios de unidade a rebeldia e a contestação de todas as regras sociais: os *Rudes Boys*. A tribo urbana dos *Rudes Boys* ficara estigmatizada por transformar o cotidiano das ruas da capital da Jamaica em um verdadeiro espaço de “vadiagem”. Eles utilizavam de violência, puxando navalhas mortais, furtando bolsas, roubando carteiras, estuprando e assaltando de maneira violenta. Se, por um lado, estes eram jovens famosos por serem perigosos e violentos, por outro, constavam apenas como números na estática dos residentes da *Yard* que viviam em condições de extrema pobreza, integravam o contingente de alto índice de evasão escolar e faziam parte de famílias de desempregados ou comerciantes informais

Esse percurso foi tomado por muitos dos jovens afrojamaicanos, muitos deles ceifados pelo estado de sítio imposto pelas necropolíticas do governo jamaicano. Como formula Mbembe (2015, p. 146),

o terror é uma característica que define tanto os Estados escravistas quanto os regimes coloniais tardo-modernos. Ambos os regimes são também instâncias e experiências específicas de ausência de liberdade. Viver só da ocupação tardo-moderna é experimentar uma condição permanente de “estar na dor”: estruturas fortificadas, postos militares e bloqueios de estradas em todo lugar; construções que trazem à tona memórias dolorosas de humilhação, interrogatórios e espancamentos; toques de recolher que aprisionam centenas de milhares de pessoas em suas casas apertadas todas as noites desde ao anoitecer ao amanhecer; soldados patrulhando as ruas escuras, assustados pelas próprias sombras; crianças cegadas por balas de borracha; pais humilhados e espancados na frente de suas famílias; soldados urinando nas cercas, atirando nos tanques de água dos telhados só por diversão, repetindo slogans ofensivos, batendo

nas portas frágeis de lata para assustar as crianças, confiscando papéis ou despejando lixo no meio de um bairro residencial; guardas de fronteira chutando uma banca de legumes ou fechando fronteirassem motivo algum; ossos quebrados; tiroteios e fatalidades – um certo tipo de loucura.

Nesses cenários de crueldade, aos quais foram jogados os jovens afrojamaicanos, restava-lhes compor uma canção que se tornasse um grande *hit* dos *dance hall* da cidade, ou, conviver com a certeza do abreviamento de sua existência, pelo estado de exceção dos aparelhos estatais. O cantor Jimmy Cliff conviveu com esse dilema durante a sua chegada em *Kingston*. Segundo o trecho do filme *The harder they come* dirigido por Henzel (1972),

Quando chega a Kingston, Ivan (Jimmy Cliff), um cantor de reggae do interior da Jamaica, tem toda a sua bagagem roubada. Sem dinheiro vai parar em *Trench Town* (onde se fala *pidgin*) e entra no tráfico de ganja. Torna-se então um marginal, mas o seu sonho continua a ser o reggae.

Essa mesma Jamaica que herdou as mazelas do sistema escravista e fez eclodir os sons de resistência do *reggae*, também foi berço para as idéias políticas do teólogo Marcus Garvey. Garvey, encampou uma luta no país contra a segregação racial presente no contexto de atualização das estruturas coloniais nos estados modernos. A sua luta propunha como solução para a condição vivida por países como a Jamaica, a unificação dos povos negros marcados pela experiência da diáspora e o retorno destes povos a mãe África. Das ideias de Garvey surgem as bases de formação da filosofia rastafári e uma nova forma de (re)existência na Jamaica. Esta filosofia será responsável pela última onda “popular” de êxodo à África, que será impulsionada pela conquista do poder na região por parte de um imperador negro, amparado no milenarismo cristão e que também influenciará o processo de formação do *reggae*. Emerge daí também uma nova forma de (re)existir, um *modus* de viver, uma filosofia de vida. Os rastas tem como uma de suas marcas o modo de andar em marcha lenta, com passos vagarosos que seguem os ritmos engajados do *reggae*; a utilização de vestimentas em vermelho, verde e amarelo, como símbolos de referência da Etiópia, enquanto terra prometida e a utilização dos *dreadlocks*, como forma de resistência negra, que torna político um dos principais marcadores de classificação racial: os fios

capilares. Assim, a multiplicidade que compõe a paisagem da qual brota o *reggae* jamaicano se dá não só pelas formas de resistência a um contexto socioeconômico e político desigual, mas também pelo estabelecimento de uma novas percepção e práxis desses sujeitos no mundo.

Em uma Jamaica desigual e semi-independente, as necessidades de descolonização permanecem vivas e inerentes a insistência dos mecanismos de subalternização do povo negro no país. Essas marcas de processos imperialistas em sua fase colonial e neocolonial, do escravismo e da exploração produtiva, são eventos marcantes em toda etapa de desenvolvimento do país enquanto território periférico. A história da expansão capitalista no mundo mexe de forma singular na formação da Jamaica, incidindo de maneira marcante sobre o âmbito social, político, cultural (particularmente no fazer artístico em seu mais amplo aspecto) e econômico.

Assim como as primeiras experiências musicais dos escravizados africanos na Jamaica emergiram do contexto cruel de escravização – como a formação de orquestras compostas por escravizados, as práticas musicais criadas por eles no exercício do trabalho rural³¹, ou as que embalavam os sentimentos nas práticas funestas³² (DAVIS; SIMON, 1983. p. 16) no contexto de terror criado pelo estado semi-independente da Jamaica –, também surgiram práticas musicais que buscaram restabelecer formas de resistência às opressões no século XX. Segundo Hall (2003, p. 12), nesse contexto complexo, as políticas culturais e a luta em que os afrodiaspóricos se engajam operam em muitas frentes e em todos os níveis da cultura, inclusive, na vida cotidiana, na cultura popular e na cultura de massa.

Vimos que em um contexto colonial, em que as justificativas da desumanização saíram do âmbito da racionalidade científica do século XIX (uma vez que a universalização dos direitos civis e sociais tornou-se aparentemente o objetivo a ser conquistado), fez-se

31 Georg Lukács, em sua obra intitulada “Estética”. Vol. I. La Peculiaridad de lo Estético. Tomo 4, realiza uma análise do processo de surgimento da música partindo da ontologia do ser social, atribuindo o emergir da música ao ritmo empreendido pelo trabalho em seu exercício. É possível verificar essa relação da música no trabalho através dos vídeos, como o referente ao continente Africano: <https://www.youtube.com/watch?v=btH8jqVSWeY>.

32 Essas canções são peculiares da região oeste da Jamaica. Formada por coros focais construídas como ladainhas, com o chamado e o chamado-resposta anti-fonal, junto com as repetições de pequenos fraseados musicais.

necessário criar outras formas de mediar as subalternizações racialistas e desumanizar os afrojamaicanos, dentre elas, como pudemos perceber, a hierarquização e classificação do espaço. Mas, também foram as desgraças produzidas pela condenação de existências afrojamaicanas às condições de miséria que fundamentaram a base contestatória e potente para o cenário de eclosão do *reggae*.

Na próxima seção, trataremos dos processos da eclosão do *reggae* jamaicano, buscando discutir o espaço ocupado por ele em meados do século XX. A partir daí, discorreremos acerca das estratégias utilizadas pelos artistas para compor suas canções frente a indústria cultural local e internacional, traçando quais as peculiaridades de ambas as partes nesta relação. Dedicaremos-nos, para, além disso, a pensar como as condições objetivas de produção desta música repercutem na sua estética.

3.3 O *reggae* em seu processo de eclosão

Como já formulado no capítulo 2 desta tese, em um mundo marcado pelo colonialismo e pelo imperialismo é costumeiro a tentativa de imposição de padrões de existência. Tornou-se comum no campo da música a universalização dos pressupostos Ocidentais enquanto parâmetro de forma/conteúdo. A música passou a ser vivida como se fosse um advento da civilização Ocidental e dos grandes centros ou, por outro viés de entendimento, como se ela tivesse assumido a sua expressão mais virtuosa no Ocidente.

Assim, mesmo quando as visões modernas sobre a música perpassam por uma diversidade, tal pluralidade sempre esteve situada nos horizontes construídos por uma forma/conteúdo de fazer música ligada aos padrões estéticos dos grandes centros do mundo Ocidental euro-americano. Dos parâmetros hegelianos de música romântica às rupturas antissistemas da música negativa adorniana, de um lado a outro entre esses extremos e parâmetros de análises musicais circunscrevem-se pelo privilégio a certos aspectos que foram historicamente relevantes na tradição Ocidental. Estas estão ensimesmadas na zona da racionalidade iluminista, com sua estrutura estética regida pela mensuração da suposta complexidade organizacional de suas elaborações.

A compreensão do campo da tradição musical ocidental estava presa a perspectiva iluminista de valorização da existência reflexiva, o que, até certo ponto, corresponderia a um avanço na medida em que aprecia as capacidades criativas das produções estéticas musicais. Mas, que se tornou um infortúnio, quando manipulada para hierarquizar os seres humanos e os seus sons a partir da definição de parâmetros de originalidade e complexidade, conformando o campo da música ao lugar de um espelho do modo de existência Ocidental.

Tais condições fizeram com que as tradições musicais ocidentais passassem a negar as heranças que essas sonoridades tiveram com os contatos com outras formas de musicalidade de outros povos e territórios. Uma vez que, a história do Ocidente euro-americano, em suas mais diversas dimensões estéticas, está associada à sua longa relação de conflitos e dominação sobre outros territórios e povos, e ao mesmo tempo a um processo de exploração das riquezas desses povos e territórios. Em suma, as teorias musicais ocidentais embora sejam fórmulas sem concepção asséptica da sua musicalidade, comportam traços sonoros que acusam uma forte influência de outras culturais musicais em sua conformação.

Por exemplo, podemos lançar um olhar sobre as experiências do colonialismo Ocidental e como estão associados tanto ao terror das formas de dominação e exploração europeias sobre povos não-ocidentais, quanto a processos de troca que envolveram os contatos desses povos com novas formas de existências, dentre elas novas formas musicais. O encantamento dos primeiros navegantes sobre os povos nativos e as impressões que eles tiveram sobre a música indígena das Américas são exemplos de como esse contato ocasionou transformações nas tradições não só dos dominados, mas também dos povos dominantes. Como nos relata Pahlen (1963), sobre o contato os primeiros contatos dos navegantes europeus com a musicalidade indígena:

Aventureiros, guerreiros e sacerdotes formam a vanguarda da Europa quando este continente, que se aproximava do apogeu, descobre a América, pelos fins do século XV. Em primeiro lugar são espanhóis e portugueses os realizadores das portentosas viagens que ampliam enormemente a terra. Recai sobre eles, ainda que só excepcionalmente pertençam às camadas mais cultas dos seus países, o reflexo de uma

brilhante vida espiritual e artística, que naquele tempo animava cidades e universidades da Europa. A música índia, ao se lhes deparar no novocontinente, parece-lhes na sua maioria primitiva, estranha, feia, assim como, aproximadamente mil anos antes, pareceu aos romanos a música das tribos da Europa Central. Certamente a música com a qual Pizarro e Cortês foram recebidos nas côrtes do México e do Peru se diferenciava bastante da das tribos não civilizadas. (PAHLEN, 1963, p. 305).

Ao seguir os caminhos ditados pela lógica civilizatória colonial, o percurso trilhado pela tradição musical ocidental afirmou as matrizes sonoras européias, em detrimento das demais. Segundo Carvalho (1992), as tradições musicais européias modernas estão fundamentadas pelo modelo de racionalidade científica e certo autoconhecimento que seriam peculiares a sociedade moderna. Para o autor, estas tradições estão presas ao formalismo dos fundamentos estéticos da música, uma vez que, cada peça musical deve ser avaliada pelo critério de originalidade. Este, por sua vez, é entendido a partir de uma determinada concepção de forma, através de certa disposição das massas sonoras e em um trabalho localizado por um tempo musical específico.

A partir dessa busca da originalidade técnico-formal, acentuada por Carvalho (1992), o Ocidente instituiu um modelo desejado para a forma/conteúdo musical. As produções musicais não-européias não se circunscreveram nesse modelo; ao passo que elas não são mobilizadas pela busca de uma originalidade, visto que suas produções musicais não enfatizam suas produções em função de uma excentricidade, mas na valorização e absorção das heranças de músicas anteriores à sua constituição. É nesse sentido que, ainda segundo Carvalho (1992, p.108), nos chama atenção às diferenças que primam na tradição musical entre o Ocidente e o Oriente:

Em contraposição a essa concepção de estética e eficácia, existem outras tradições musicais (como a indiana, a turca e a persa, para citar três que são, num certo sentido, comparáveis entre si a partir de suas estruturas eminentemente modais) em que a nova composição vem colocar-se ao lado das que já existem e não contra elas; de sorte que certos repertórios de gêneros musicais dessas tradições podem crescer até abarcar milhares de peças distintas sem ameaçar ou abandonar a tradição fundamental. (CARVALHO, 1992, p. 108).

Napolitano (2002) argumenta que na música popular européia há uma predominância de influências da música erudita, diferente da música popular da América Latina, onde as músicas de matriz africana conformam a maior influência. Para o autor, historicamente, se estabeleceu uma falsa dicotomia no estudo destes estilos, baseada, principalmente, em uma oposição derivada dos conflitos da sociedade burguesa— que teria na música erudita um fator radicalmente diferente e de maior qualidade do que a música popular. Como extensão dessa relação, a música popular européia incorreria no risco de ser avaliada como superior a música popular americana, já que, tem nas suas bases forte influência da música erudita.

Diante desse enquadramento, portanto, argumento que esta dicotomização produzida dentro da sociedade burguesa repercute em efeitos negativos no modo como a música popular americana é avaliada, ao passo que, a música erudita e os estilos que mais dialogam com ela passam a compor o padrão positivo dentro de um sistema classificatório musical das músicas.

Desse modo, assevero, que a música popular européia passa a reivindicar uma superioridade em relação a uma música popular americana pela aparente aferição de sua autenticidade e complexidade, baseada nas normas dos sistemas estéticos ocidentais (principalmente, em sua relação com a música erudita). Reproduzindo o mesmo processo de classificação hierarquizante ao qual foi submetida frente à música erudita européia.

A música popular nasceu bastarda e rejeitada por todos os campos que lhe emprestaram seus elementos formais: para os adeptos da música erudita e seus críticos especializados, a música popular expressava uma dupla decadência: a do compositor, permitindo que qualquer compositor medíocre fizesse sucesso junto ao público, e do próprio ouvinte, que se submetia a fórmulas impostas por interesses comerciais, cada vez mais restritivas à liberdade de criação dos verdadeiros compositores. Além de tudo, conforme os críticos eruditos, a música popular trabalhava com os restos da música erudita e, sobretudo no plano harmônico melódico, era simplória e repetitiva. (NAPOLITANO, 2002, p. 11).

Para pensarmos o modo como o padrão ditado pela música erudita foi incorporado, em alguma medida, pela música popular européia, tornando-se elemento central para a sua diferenciação frente a música popular americana, podemos tomar como exemplo o que

ocorreu com ritmos populares europeus, como o *music-hall* inglês, a *chanson* francesa, a *canzone* napolitana e o fado português.

Esses estilos “davam prioridade para a estrutura harmônico-melódica, evitando a marcação rítmica acentuada” (NAPOLITANO, 2002, p. 11). Segundo o autor, a música espanhola (flamenca) seria “um dos poucos exemplos de uma música tradicional européia acentuadamente rítmica que chegou ao século XX, devidamente reconfigurada para as novas audiências da música popular urbana”. Ao passo que a música popular européia foi moldada mais fortemente pelo diálogo com a música erudita, a música popular americana não se enquadrou tão facilmente a esse padrão harmônico-melódico. O que teria explicação, segundo Napolitano (2002), em função da ausência de “um padrão étnico unicamente de origem européia (com a grande descendência de grupos negros e indígenas)” (Napolitano, 2002, p. 12). Assim, o autor argumenta que a diversidade de grupos étnicos presente nas américas foi fundamental para a emergência de novas formas musicais, que foram desenvolvidas a partir da tradição de povos não-europeus, como o *jazz* norte-americano, o *son* e a *rumba* cubana e o samba brasileiro, que são produtos diretos dos afroamericanos. Seria válido acrescentar dentre esses estilos, o *reggae* jamaicano.

Tais processos de diferenciação produziram consequências marcantes nas relações entre os estilos músicas, pois passaram a corresponder a hierarquias entre os próprios estilos musicais, que passaram a se opor entre si, a partir do que era considerado mais original, elaborado e racional pelo Ocidente. Nesse sentido, embora as relações entre os estilos e as construções de suas próprias identidades musicais não se repelissem, o prisma da relação construído pelos seres humanos, sob a égide do projeto de dominação Ocidental, foi moldado em função de uma hierarquização das músicas, produzindo-as como se fossem estilos purificados e divorciados uns dos outros. Diante de tais circunstâncias, criaram-se classificações musicais que estavam baseados no padrão musical associado ao modo de fazer música no ocidente e nos grandes centros.

A música não estava, dessa maneira, isenta da cisão dos seres humanos pelo capitalismo econômico e racial e foi como consequência desta cisão que a música produzida no ocidente e, por extensão, pelos grandes centros passou a ser considerada de qualidade, enquanto as que eram criadas nas periferias eram consideradas ruins. A música

erudita tinha qualidade e a música popular era insignificante; os estilos musicais do ocidente/centro eram belos e os da periferia eram abjetos; a música do ocidente/centro era clássica e a das periferias antiquada.

Por consequência, os critérios lógicos formais de uma escuta ocidental tornaram-se os balizadores das músicas e de suas formas de fruição. Em sua pretensa diversidade, a forma/conteúdo tinha que caber em uma única régua civilizatória. O que fugia a norma deveria ser rechaçado, desvalorizado, não financiado e eliminado. Por exemplo, podemos citar o caso do *jazz*, que surge com uma forte influência de três tradições culturais européias (a espanhola, a francesa e a anglo-saxão), que se fundiam com a tradição musical afroamericana, mas, na medida em que deixou de seguir um padrão étnico dentro dos paradigmas da estrutura harmônica-melódica do Ocidente, passando acentuar seu desenvolvimento em estruturas étnicas não-ocidentais (como uma célula rítmica), tornou-se grotesco para o Ocidente. O processo de dominação colonial em curso transformou a relação entre as músicas em um reflexo das hierarquias entre os territórios e povos. O modelo civilizatório do Ocidental com sua arrogância e sua restrita capacidade de perceber o Outro, tardara para enxergar, que mesmo com seu projeto de domínio em curso, não passaria a ser a única forma de existência no mundo e de fazer música.

Assim, embora no campo da análise musical, tanto do gosto quanto das condições materiais de produção, essas hierarquias tivessem repercussão (uma vez que algumas produções musicais são mais apreciadas pela crítica musical e recebem mais financiamentos), quando retomamos as relações estabelecidas entre os próprios estilos musicais, percebemos que não há uma imposição desse antagonismo sem contestação desse padrão e do modo como ele foi conformado.

Dentre os estilos que se lançaram nesse embate pela ressignificação das amarras impostas a música pelos padrões ocidentais de classificação, encontra-se o *reggae* jamaicano. Uma vez que o *reggae* jamaicano despontou na década de 1960 do século XX, com toda a pujança distintiva das formas culturais negras frente à modernidade ocidental, e apresentou ao mundo uma das capacidades das músicas do Atlântico Negro de Ser, simultaneamente, modernas e modernizantes.

São modernas porque têm sido marcadas por suas origens híbridas e crioulas no Ocidente; porque têm se empenhado em fugir ao seu *status* de mercadoria e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais; e porque são produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial e do papel da arte na mediação entre a criatividade individual e a dinâmica social é moldado por um sentido da prática artística com um domínio autônomo, relutante ou voluntariamente divorciado da experiência da vida cotidiana. (GILROY, 2001, p.159).

Neste sentido, o estilo caribenho ganhou destaque no cenário de contestação construído pelos processos de (re)existência das populações afrodiáspóricas nas américas. Na medida em que despontou do cotidiano da periferia, dotou-se de uma posição instável diante do capitalismo econômico e racial, mas que, por outro lado, enunciou ao mundo uma musicovivência capaz de ao mesmo tempo estar dentro das convenções do Ocidente e desarticular a estreiteza dos padrões estéticos de música ocidental.

3.3.1 Ecos *outsider*: a música *reggae* como processo de contestação

O *reggae* emerge no século XX como uma música fortemente ligada aos anseios de contestação e libertação das populações afrodiáspóricas. Imersas nessa realidade imposta pelas condições colonialistas nas américas, as pulsões sonoras do gênero musical jamaicano estão diretamente relacionadas com o processo de reafrikanização. Trata-se de algo semelhante ao que nos levanta Pinho (2013), a respeito do movimento realizado pelas expressões da cultura afro-brasileira, em Salvador (Bahia)⁵⁰. O processo de reafrikanização corresponde ao movimento de apropriação pelo(a)s negro(a)s dos rumos de sua existência, diante da negação colonialista de sua humanidade. Esse processo de (re)existência do sujeito afrodiáspórico condiz, segundo o autor, com a construção de referências orientadas por uma práxis de reconstrução dos seus horizontes de localização no mundo, a partir da formação de textos, objetos, narrativas, símbolos, discursos, performances etc.

50 Para mais informação sobre o processo de reafrikanização das populações afro-brasileiras ver: PINHO, Osmundo Santos de Araújo. “O mundo negro”: Sócio-antropologia da reafrikanização em Salvador. Campinas: [sn], 2003. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas.

Esse processo de reafrikanização configurou-se enquanto uma posição política diante dos processos de subalternização sócio-raciais vivenciados pelos afrodiáspóricos. Assim, essa (re)existência afrodiáspórica, a partir da afirmação das matrizes africanas, conforma-se como uma práxis política frente as opressões – não como um modo imperialista de afirmação africana e negação de outras matrizes socioculturais (nativa americana, européia, etc.) envolvidas nesse caldeirão de relações no qual sujeitou-se as Américas. A reafrikanização edifica-se enquanto uma estratégia política de resistência para os povos negros das américas e não como uma negação da base híbrida de formação da cultura afrodiáspórica em seu processo de (re)existência.

Aqui, veremos como o *reggae* jamaicano questionou o movimento que estabeleceu, através de classificações hierárquicas, o distanciamento entre a música produzida no Ocidente e a música produzida pela periferia, bem como o que ficou conhecido como padrão musical ocidental. Este estilo realiza esse questionamento desde o modo como seus processos criativos se abrem para dialogar com outros estilos, passando pelo modo como se apresentam em forma/conteúdo estético, seus processos criativos e relações estabelecidas entre os artistas e as suas obras, até pelas formas que se estabeleceram sua interação com a indústria fonográfica, etc.

O *reggae* apresentou ao mundo, a partir de suas músicas, um diálogo intercultural, que mobilizou, através das interações musicais com diferentes estilos e gêneros de diversos territórios e matrizes étnicas, a riqueza de produzir um processo de soerguimento dos afrodiáspóricos, sem precisar necessariamente essencializar a sua reafrikanização, tampouco negar a riqueza da existência do outro. Diante desse processo de construção do *reggae* como um gênero/estilo dentro de um espaço de diálogo e formas de singularização, as diferenças estabelecidas entre ele e outros estilos não se construíram a partir dessa imagem de assepsia criada pelos dois tipos de classificação Ocidental. Pelo contrário, o que nos apontam as evidências do cotidiano de formação das personalidades musicais responsáveis pelo processo criativo do *reggae* é que o seu dia-a-dia era recheado de contatos musicais com estilos e ritmos dos mais diversos. Essa interface de contato com a diversidade de sons do mundo nos cotidianos desses jovens foi o combustível que alimentou as engrenagens do gênero como uma expressão da Diáspora do Atlântico Negro.

É isso que nos sinalizam os escritos biográficos de Rita Marley e Peter Tosh, respectivamente:

Tia Gorda morreu quando eu tinha cartoze anos. O filho dela, meu primo Constantine “Deam” Walker, de onze anos, veio morar conosco. Como a casa deles ficava a uma quadra de distância, nós éramos muito próximos. Por causa das “Duas Irmãs”, crescemos mais como irmão e irmã do que como primos. Titia nos havia ensinado um pouco de harmonia. Dream passou a me ajudar nos ensaios, fazendo as vezes de banda e criando harmonias para que eu cantasse. Todas as noites, nos apresentávamos no quintal. Sabíamos de cor qualquer canção que tocasse no rádio. Ouvíamos rádios de Miami, que tocavam canções de *rhythm and blues* de artistas como Otis Redding, Sam Cooke, Wilson Pickett e Tina Turner, e de grupos como The Impressions, The Drifter, The Supremes, Patti LaBelle and The Bluebells e The Temptations. Conhecíamos todos os sucessos da Motown. Quem vivesse na Trench Town daquela época ouviria também *skae* tipos muito antigos de música baseada em tradições africanas, como os tambores Nyabinghi e o *mento*. Isso era natural para nós, como seria natural para um americano ouvir *soul* e música *pop* no rádio, mas também *folk* e *blues* de raiz. (MARLEY, 2004, p.21-22).

Nascido Winston Hubert McIntosh, na paróquia rural de Westmoreland, Jamaica, em 1944, mudou-se para a famosa favela de Trenchtown aos 16 anos. Sua mãe o influenciou fortemente, e sua sensibilidade se tornou aparente em suas letras e opiniões; ela estava particularmente preocupada que ele tivesse uma educação cristã. Ele freqüentava a igreja local diariamente, e sua experiência lá - cantando no coro e aprendendo a tocar órgão - formou uma espécie de aprendizado musical que o preparou para sua carreira subsequente. Peter também buscou refúgio dos rigores da pobreza na música pop, notavelmente o R & B e o doo-wop transmitidos para o Caribe por estações na Flórida e na Louisiana. Tendo cultivado suas habilidades de guitarra e seus expressivos vocais de barítono, ele começou a tocar com Bob Marley e Neville “Bunny” Livingstone no início dos anos 60. (TOSH, 2018).⁵¹

Como podemos perceber nessas passagens biográficas, o cotidiano dos afrojamaicanos das periferias estava recheado por experiências musicais. A música vinha de muitos lugares e de diversas formas para ser absorvida e regurgitada em novas sonoridades. As sonoridades chegam através dos fluxos das ondas das rádios norte americanas, das tradições musicais trazidas pelos colonos, dos discos que acompanhavam

51 Fundação Peter Tosh, ver em: <http://petertosh.com/history/>. Acesso em 11 de janeiro de 2019.

os trabalhadores marinheiros aos diferentes portos, dos cânticos religiosos do trabalho rural, das rodas de confraternização e dos rituais religiosos.

Assim, a composição musical do *reggae* jamaicano tem uma interface com estilos e gêneros locais como: as músicas indígenas, as músicas dos *Marroons*, *Mentos*, *Ska* e *Rocksteady*. Desse modo, o estilo tem em suas bases uma forte influência de estilos e gêneros musicais de outros países, que iam desde a influência exercida pelo *calipso*, gênero do seu país vizinho Trinidad Tobago, até as fortes conexões que tinha com os estilos e gêneros ingleses (nação que colonizou a Jamaica) e dos norte-americanos. A influência musical inglesa sobre a ilha acompanha os afrojamaicanos desde o período de escravidão, quando os escravizados foram ensinados a tocar *valsas* tradicionais européias para os seus senhores e se estendeu até o século XX, com os adventos dos estilos que utilizavam instrumentos elétricos (bateria, guitarra, baixo, teclado, etc.), como o *rock in roll* inglês. Já do EUA vieram a influência das músicas afroamericanas como o *rhythm& blues*, *blues*, o *jazz*, e o *rock in roll* americano.

Nesse cenário musical, os músicos afrojamaicanos estão amparados em suas trajetórias pela mobilização de afetos realizada por formas de sociabilidades como os laços de afinidades, a religiosidade, o ativismo político e a práxis filosófica marginal, que no confronto com o projeto do racionalismo Ocidental perderam espaço. No cotidiano dos afrojamaicanos, e de forma mais ampla dos afrodiáspóricos, as relações afetivas e religiosas foram as poucas lacunas de liberdade encontradas por eles para continuarem o desenvolvimento de suas habilidades humanas, tais como, a sensibilidade estética, a cultural e a manutenção da ancestralidade africana.

Na contramão da predominância das formas de iniciações estéticas dos grandes centros, que ocorriam em espaços especializados, as práticas artísticas e as práticas musicais dos afrodiáspóricos nos estados periféricos estavam relacionadas ao estabelecimento de laços afetivos que transbordavam ao seu domínio do ensino formal das escolas de arte. Esses espaços foram de fundamental importância para oferecer aos negros as condições necessárias para criação de suas musicovivências.

Como salienta a história de vida de Rita Marley e Peter Tosh, assim como a de muitos outros(as) cantores(as) afrodiáspóricos das américas, seus processos de iniciação

musical se deram a partir de grupos de afetos e religiosidade. Foram nas igrejas, nos quintais, nos becos, nas rodas *nayambing* e nas esquinas que eles deram suas primeiras notas. As musicovivências do *reggae* são resultados dos momentos de confraternização de *Trench Town*, dos ritos de religiosidade rastafaris, dos cultos das igrejas pentecostais, interligadas as condições de encruzilhada impostas pela Diáspora do Atlântico Negro e pela iminência dos processos de reativação da sua sensibilidade ancestral. Como nos relata, de modo recíproco, Rita Marley (2004) sobre sua iniciação musical e White (2011) sobre os aprendizados de Bob Marley e Bunny Wailer:

Nossa família tinha o costume de se reunir todas as noites para cantar debaixo da ameixeira do quintal – a famosa “praça do governo” sobre a qual Bob cantaria anos mais tarde. (...) Às vezes eu e Dream organizávamos *shows* que atraíam muitas pessoas. Cobrávamos ingressos de meio *penny*. Toda a comunidade, os vizinhos, as crianças, os bons e os maus – todos queriam assistir às nossas noites de “entretenimento especial”. Até mesmo alguns dos músicos amigos de papai, gente como Roland Alphonso e Jah Jerry, apareciam para nos ouvir. Com a ajuda de papai, fizemos um pedaço de madeira na lata para servir como braço do violão, e depois colocávamos as cordas. Os “violões” eram pequenos, mas funcionavam! (MARLEY, 2004, p. 21-22).

Ciddy o vira brincando e cantando com Bunny no quintal, o amigo arranhando uma guitarra improvisada a partir de uma enorme lata de sardinha servindo de corpo, uma vara de bambu servindo de braço e fios elétricos de cobre servindo de cordas, a imitar os sucessos de Sam Crooker numa versão de *Jim Dandyta da Res-cue* e uma musiquinha que o próprio Nesta criara – sua primeira tentativa de fazer uma letra – chamada *MyFantasy*. (WHITE, 2011, p. 137).

Ao mesmo tempo, esse cenário de riqueza musical estava atrelado ao terror da racialização, escravização e das necropolíticas adotadas pelo Estado na nova fase do colonialismo. Mas, como trazer a substancialidade dessa reafricanização em um contexto dominado pela racionalidade científica-instrumental, em que a capacidade de conhecer foi negada a arte, restringindo o saber sobre o mundo à ciência, reduzindo a arte ao espaço sensível da contemplação e do entretenimento? A saída encontrada para esse cotidiano consistiu em estabelecer pulsões sonoras que pudessem transbordar o campo estético, dialogando com o campo da política e da filosofia marginal.

Diante de tais circunstâncias, o caminho percorrido pelo *reggae* jamaicano esteve relacionado com uma forma de fazer música diretamente associada a um engajamento sociopolítico. As composições e o ativismo político dos cantores Bob Marley, Jammy Cliff e Peter Tosh demonstram a latência política que estava presente nas bases de surgimento do *reggae*. A forma/conteúdo das pulsões sonoras produzidas por essas personalidades ‘regueiras’ transformou em práxis a compreensão de intelectual orgânico gramsciano preconizados nas formulações de Gilroy sobre as músicas negras:

As tradições inventadas de expressão musical, que constituem aqui meu objeto, são igualmente importantes no estudo dos negros da diáspora e da modernidade porque elas têm apoiado a formação de uma casta distinta, muitas vezes sacerdotal, de intelectuais orgânicos cujas experiências nos permitem focalizar com particular clareza a crise da modernidade e dos valores modernos. (GILROY, 2011, p. 164).

Esses intelectuais da musicovivência do *reggae* produziram músicas, compartilharam subversão e afeto. Eles se portaram diante das condições impostas pelo capitalismo econômico e racial nas periferias e a ascensão das lutas antirracismo no mundo na década de 1960, serviram como satélite da sensibilidade descolonizatória para os afrojamaicanos.

Para os negros de todo o mundo, os anos 60 foram um tempo de conscientização. Nos Estados Unidos, as pessoas não apenas consideravam que o negro era lindo, mas havia chegado a hora do “Poder Negro”. Essas idéias também chegaram até a Jamaica. A certa altura estávamos todos esculpindo pequenos punhos negros em madeira, que vendíamos na loja de discos. As pessoas os compravam para usá-los no pescoço. Para a capa de um de seus discos, os Wailers posaram para fotografias empunhando armas de brinquedo e usando as boinas que todos associavam aos Panteras Negras. (MARLEY, 2004, p.52).

Nesse contexto, a associação entre música e filosofia marginal cumpriu papel *sine qua non* para estabelecer os princípios e horizontes que seriam seguidos pelos músicos para orientar suas composições e práticas. A filiação de muitos dos intelectuais orgânicos do *reggae* ao rastafarianismo funcionou como um mediador da relação entre estética musical e filosofia marginal nas produções das músicas. No conteúdo de músicas como *Rasta Man*

Chant e Loving jah rastafári de Bob Marley se apresenta como a música *reggae* transborda coadunando a sua forma/conteúdo estético à filosofia-política.

O pan-africanismo rastafári é uma das bases das criações estéticas musicais do *reggae* jamaicano, mas, desponta também como uma de suas maiores contradições. O rastafarismo está baseado nos princípios messiânicos hebraicos, assim como um não ideal de profecia dos judeus, que dirigem sua fé em busca de um território prometido e a um povo escolhido. O projeto messiânico rastafári baseou-se em uma reinterpretação bíblica mediada pelo processo de diáspora africana. Para o pan-africanismo rastafári, a terra prometida era o continente africano, mais especificamente, a Etiópia: território onde a profecia da chegada de um rei negro ao poder teria se cumprido (RasTafari Makonnen, na década de 1930). O povo escolhido corresponderia aos afrodiáspóricos espalhados pelo mundo.

Ao mesmo tempo em que o projeto rastafári de emancipação dos afrodiáspóricos buscou criar uma forma de resistência a partir da fé, ele estava imerso em uma contradição, ao se apropriar dos mesmos princípios que deram fundamento da religiosidade Ocidental. Uma vez que se orientou por bases que pregava o monoteísmo e o messianismo a partir da leitura e interpretação de escrituras. Ao se basear em uma visão messiânica de pureza africana e em uma identidade contestatória pré-fabricada e estática em torno de um imaginário de retorno ao continente africano, visto como território prometido e o paraíso para a unidade do povo negro no mundo, o projeto acabou por essencializar ideologicamente a perspectiva de emancipação dos negros.

Ao mesmo passo, não podemos reduzir a importância do projeto pan-africanista rastafári e seus diálogos com o *reggae* às influências da religiosidade ocidental. O projeto cumpriu um papel salutar para a afirmação e resistência dos povos afrodiáspóricos no mundo, afirmando através dele um imaginário positivo sobre o continente africano e a importância dos elementos de ancestralidade.

Ao estabelecer um diálogo com uma filosofia-política marginal o *reggae* jamaicano buscou redefinir os limites rígidos das formas de conhecimento humano, que, diante do mundo moderno, se estreitaram dentro de uma perspectiva de exclusão dos pares, à medida

que concentraram a capacidade de produção do conhecimento e, por consequência, de sua transformação, em um campo muito específico: o saber científico.

Diante desse movimento, o *reggae* enquanto música forjada no Atlântico Negro realiza o processo nomeado por Gilroy (2001) de uma “anti-modernidade”. Assim, o gênero jamaicano realiza um processo de transfiguração das relações estabilizadas em uma ciência autônoma e asséptica; ao colocar em curso um processo de ruptura entre as fronteiras rígidas existentes entre a música e o conhecimento do mundo. O estilo adiciona as possibilidades de conhecer as expressões sociais que estão ligadas diretamente à esfera do sensível.

A práxis imprimida por esses músicos em suas musicovivências estava localizada em uma forma *outsider* de composição de suas obras. Elas se tornam músicas *outsider* à medida que operaram um processo de negociação em relação às disputas entre os interesses comerciais e artísticas no interior das indústrias culturais. Assim, produzidas por consequência das contradições edificadas do capitalismo econômico e racial nos estados semi-independentes, as composições de *reggae* jamaicanas foram gestadas em um contexto de contradições da própria infraestrutura das forças de produção da indústria fonográfica, entre centros e periferias.

A indústria fonográfica dos centros, desse modo, repercutiu durante o início do século XX a tentativa de imposição de um padrão musical ocidental ao resto do mundo. Os investimentos do mercado da música serviram nesse contexto para fomentar a produção e a difusão das produções estéticas musicais produzidas nos centros. O fluxo de difusão musicológica seguia predominantemente um fluxo centro-periferias. Isto porque, no século XX, os grandes centros euroamericanos capitalistas detinham as condições materiais para financiamento de seus aspectos culturais, colocando o processo de produção das artes em outro patamar. O que atuou enquanto um potencializador de promoção de suas músicas e de incentivo criativos para os seus artistas. Eram reduzidíssimos os estilos e gêneros periféricos que conseguiram, até meados do século XX, galgar algum espaço de difusão no centro. Diante da abundância de finanças, os governos e as igrejas dos estados centrais euroamericanos passaram a ser um dos importantes financiadores das artes nacionais, ao mesmo tempo em que, no século XX, despontava uma poderosa indústria do

entretenimento. No campo da música euro-americana a indústria fonográfica dos centros foi o pilar das produções musicais de massa.

Em contraposição a essa realidade de abundância, os estados periféricos sofriam com a escassez de recursos e tinham poucos investimentos nos aspectos culturais ou, quando estes chegavam, tinham objetivos específicos bem claros diante do fato de que seus estados nacionais acabavam de conquistar suas independências. Coube então a cultura, de forma geral, e, as artes, em particular, o papel de criar as amalgamas de unificação em torno de uma criação de uma unidade ideológica de identidade nacional de cada território semi-independente. A exemplo do que aconteceu com o samba brasileiro no Estado Novo, que, acompanhando a ditadura populista de Getúlio Vargas, obteve financiamentos em troca de que os conteúdos de suas músicas acompanhassem o projeto de unificação da identidade nacional brasileira.

Assim, diante de uma indústria fonográfica dos centros que moldava o fluxo de difusão musicológica no sentido centro-periferias, o *reggae* jamaicano existiu por um tempo enquanto gênero musical que era fabricado de modo diferente dos gêneros musicais ocidentais e que não despertava o interesse da indústria fonográfica dos centros. Com efeito, os estilos e gêneros que surgiram no contexto de escassez dos países periféricos criaram as próprias estratégias de compartilhamento de suas produções musicais. Diante da precariedade e da ausência de verbas, esses artifícios acarretaram o arranjo de uma indústria fonográfica periférica artesanal, que estava muito distante do poderio econômico e organizacional da indústria fonográfica dos centros. No início, a indústria fonográfica periférica jamaicana foi criada por pequenos comerciantes apaixonados por música e sedentos por uma oportunidade de ascensão social, a partir dos muitos grupos de músicas que eclodiam das *yard* de *Kingsnton*. As músicas produzidas e difundidas em pequenas casas, através de meios artesanais serviam ao consumo musicológico local. Nesse primeiro momento, poucos artistas conseguiram uma dimensão internacional. Conforme nos relata Rita Marley,

Estávamos na metade dos anos 60, e todas as pessoas que eu conhecia estavam empolgadas com um novo tipo de música jamaicana chamado *rock steady*. Nossos artistas favoritos eram Toots and the Maytals, Delroy

Wilson, The Paragons, Ken Booth, Marcia Griffiths e, acima de todos, um grupo que se chamava Wailing Wailers. Os Wailers haviam gravado alguns compactos de *rock steady* em um estúdio de Trench Town que ficava perto de onde eu e Dream morávamos. Naquela época, Kingston contava com uma boa quantidade de pequenos estúdios. Alguns deles eram negócios múltiplos gerenciados por uma só pessoa, como o Beverley's Record and Ice Cream Parlor (onde também funcionava uma papelaria). Outro deles era ao mesmo tempo estúdio e loja de bebidas, o Studio One, na Brentford Road. Pertencia a "sir Coxson", cujo o nome verdadeiro era Clemen tDodd, que, além de ter sido um dos primeiros entusiastas da música jamaicana, teve grande importância em seu desenvolvimento. (MARLEY, 2004, p.25).

Atrelado aos estúdios e a indústria fonográfica periférica da ilha caribenha, estavam dois outros instrumentos catalizadores do fluxo exponencial de música, que emergiam dos jovens da periferia de *Kingston*: as rádios locais e os *sound system*. As estações de rádios locais funcionavam como satélites das produções musicais dos grandes centros, como *R&B*, *blues*, *jazz* e *rock in roll*. O pouco espaço que restava em sua programação era relegado às produções locais, servindo como difusores dos novos talentos surgidos nos guetos da cidade. Nesse espaço temporal marginal, as rádios realizavam uma série de concursos de calouros, sem muitos critérios de qualidade, mas que serviam como alicerce para que os estúdios locais pudessem garimpar possíveis tesouros musicais entre os jovens afrojamaicanos.

As rádios estavam associadas aos estúdios de forma direta, muitas delas tendo os mesmos proprietários. Diante das debilidades desses instrumentos da indústria fonográfica periférica, os sonhos destes jovens estavam sempre agregados à possibilidade de serem vistos por produtores de estúdios da indústria fonográfica dos centros. Alimentados pela expectativa de ascender socialmente a partir da música, os inúmeros grupos musicais de jovens corriam para as rádios sempre que abria concursos de calouros, principalmente, quando começaram a surgir notícias acerca do interesse dos produtores da indústria cultural do centro nas músicas produzidas em periferias, como a Jamaica.

O que todos comentavam em Trench Town era que qualquer *Yard boy* com voz decente e música à altura conseguiria gravar um disco no estúdio de um canal da UBC. Quando correu a notícia de que a JBC estava instituindo suas próprias paradas de sucesso no início de agosto para aferir

a vendagem de discos americanos e jamaicanos na ilha, logo se formaram filas de cantores ansiosos com seus violões debaixo do braço em frente à estação de rádio. O mesmo acontecia na RJR, onde *A Hora da Oportunidade de Vere Johns*— um programa de calouros transmitido ao vivo a noite de sábado — tinha maior importância na cabeça dos aspirantes locais a vocalistas e instrumentistas que as &10 do prêmio máximo. O programa surgira a partir dos shows semanais de calouros que aconteciam nos teatros Majestic, Palace e Ambassador do centro da cidade. Vere Johns, o jornalista apresentador do programa, oferecia aos ganhadores, escolhidos pelos ouvintes, celebridade da noite para o dia. Embora quem já tivesse ganhado não pudesse concorrer de novo, Johns tinha o hábito de levar os favoritos de volta ao programa várias vezes como convidados especiais, dando-lhes a chance de exibir seu material ainda não gravado para todos os produtores e donos de estúdios na Jamaica. A variedade do material executado pelos jovens e tenazes talentos que se valiam de todos os meios para entrar nos estúdios apinhados e malequipados eram impressionante, representando muitos estilos e temas musicais diferentes além do que os tacanhos empresários da classe média se mostravam interessados em ouvir, eram capazes de entender ou estavam dispostos a impingir aos seus ouvintes. Levar ao ar lançamentos locais nas estações jamaicanas continuaria sendo uma prática conservadora, cautelosa e altamente restritiva. Havia muito mais artistas com material original do que os gerentes das rádios conseguiam acolher. Muito tempo ainda passaria antes que qualquer show exclusivamente dedicado aos artistas jamaicanos contemporâneos fossem incluídos na programação de uma estação de rádio. (WHITE, 2011, p. 134-135).

Com a pequena capacidade de absorção dos inúmeros grupos musicais pela indústria fonográfica local através das rádios e nos estúdios, a saída encontrada pelos jovens foi invadir os espaços de entretenimento. Um dos principais meios de entretenimento musical da ilha era o *sound system*. Esse constituiu o instrumento mais popular da indústria fonográfica jamaicana. Ele surgiu como estratégia das equipes de rádios e gramofones que, percebendo que as condições econômicas das massas populares da Jamaica impediam a ampliação de ouvintes para as suas rádios, visto que, a maioria das casas das periferias de Kingston não tinha transistor e nem verba para comprar rádio, a saída mais viável para ouvir música eram os estabelecimentos que tinham sistemas de som.

As aparelhagens dos sistemas de sons amplificados movimentaram as periferias de *Kingston*, sem perder de vista o objetivo de consolidação do mercado de entretenimento, que atendia aos interesses da associação entre os proprietários dos equipamentos e indústria internacional de bebidas alcoólicas, cujas principais empresas eram *RedStripe*, *Guinness*, *Heineken* e as grandes destilarias. Podemos citar como exemplo o caso de dois dos

principais donos de estúdios musicais mais importantes nas gravações dos gêneros musicais de Kingston (respectivamente o *Studio One* e o *Studio TreasureIsland*), *Coxsone* e *Duke Reid*, que tinham uma relação estreita com os dois ramos, devido ao fato de serem proprietários dos mais proeminentes *sound system* de Kingston: *DownbeatSound System* e *Sisten Trojan*. Ambos estavam atrelavam, através dos negócios familiares que gerenciavam, o interesse do mercado de bebidas alcoólicas e o do mercado de entretenimento musical (BRADLEY, 2014).

O *sound system* não foi para a população afrojamaicana apenas um armário de móveis com amplificação de som, ou um circuito publicitário para a difusão de músicas. Ele ocupou um papel muito mais significativo para o processo de (re)africanização das comunidades afrodiáspóricas periféricas, criando um sistema de conexão coletiva negra, a partir do compartilhamento das pulsões sonoras.

Para Bradley (2014, n.p.), “presentar um *sound system* como uma simple “discoteca móvel” o incluso “uma discoteca móvel com classe”, sería hacerles un flaco favor a estos equipos, a la gente que los montaba y a La nueva generación de jóvenes jamaicanos de la época”. Segundo o autor, a importância dos sistemas de sons era grande para a realidade dos jovens periféricos. Estava além de um espaço de entretenimento: esses sistemas se tornaram referência na composição da identidade dos jovens. Uma vez que, cada jovem escolhia construir um vínculo de afinidade com um *sound system*, escolhendo-o para seguir, acompanhando-o e tornando-se parte dele. Nessa relação os jovens construía pertencimento e a sua identidade.

O movimento popular dos *sound system* criou vínculos catalisados pela música. O compartilhamento de gostos musicais serviu como amálgama para colocar em curso o sentimento de pertencimento territorial, de companheirismo entre os seguidores e o fortalecimento da solidariedade periférica e negra. À medida que o tempo foi passando, os ímpetus populares do povo periférico afrojamaicano foram ganhando cada vez mais espaço e subvertendo a lógica comercial imprimida por seus produtores e donos. O envolvimento intenso dos jovens com os *sound system* estabeleceu relações diferentes das impulsionadas pelos empresários locais, o compartilhamento de músicas pelos sons amplificados deixou de servir apenas ao mercado de entretenimento. Nesse sentido, cada vez mais ser seguidor

de um *sound system* significava cantar, dançar e honrar sua identidade social. Vejamos como Rita Marley (2004) caracteriza a efervescência dos *dancehalls* (denominação dos *sound system* quando aconteciam em espaços fechados)

O *dancehall* jamaicano já foi chamado de “casa noturna”, agência de notícias, sala de reuniões, igreja, teatro e escola reunidos em uma coisa só. A música *pop* contemporânea da Jamaica é conhecida como *dancehall*. Um “salão” de dança poderia, na verdade, se realizar em qualquer lugar, até ao ar livre. Às vezes uma multidão se juntava em um recinto qualquer, mas também era comum reunir-se num quintal, num campo aberto ou num estacionamento. Havia música ao vivo ou som eletrônico, a cargo de um DJ. A música explodia por todos os lados através de sistemas de som ligados a enorme altos-falantes. Os DJs falavam por cima das músicas, como os locutores de rádio americanos, para animar as pessoas e fazer que elas não parassem de dançar. (MARLEY, 2004, p. 35).

Ao passo que as populações dos bairros de lata foram se apropriando dos circuitos criados pelos *sound systems* a partir de uma lógica de funcionamento que escapulia a dos produtores e donos dos sistemas de sons foi sendo desenhada. Os moradores desses bairros passaram a criar um circuito próprio e colaborativo de vendas de diversos produtos (comidas, peixes fritos ou embalado, carrinhos de coco, cana de açúcar, bananas, mangas, caminhonetes de bebidas, etc.). Nas ruas que circunscreviam os terrenos onde aconteciam os *sound systems*, eclodiam várias pequenas iniciativas que garantissem que parte do que era gerado ali ficasse nesses guetos.

Esses salões de dança ao ar livre, com nomes extravagantes como Tom, ou Grande Sebastian, V Rochet Count Smith, ou Blues Baster, Sir Nick ou Campeão, Rei Edwards ou Lorde Koos do Universo, começaram como uma forma de entretenimento urbano e eles acabaram se tornando o núcleo em torno do qual girou a vida dos bairros populares de Kingston. (BRADLEY, 2014, n.p.).⁵²⁵³

A cultura do *sound system* nas periferias jamaicanas funcionou como um fenômeno ativador de um processo intenso de empoderamento. Como define Ribeiro (2015),

⁵²Tradução minha.

⁵³Texto original: Aquellas salas de baile al aire libre, com nombres extravagantes como Tom, o Grande Sebastian, V RochetCount Smith, o Blues Baster, Sir Nick, o Campeão, Rei Edwards ou Lorde Koos do Universo, empezaron como uma forma más de entretenimento urbano y acabaronconvirtiéndose em el núcleo em torno al cualgirabala vida de los barrios populares de Kingston (Bradley, 2014, n.p.).

empoderamento corresponde ao processo de transformação coletiva desenvolvida pelos indivíduos, motivada pelo reconhecimento das desigualdades e segregações as quais sofrem, acompanhada por uma consciência social dos direitos sociais que lhes são pertencentes. Uma vez que “essa consciência ultrapassa a tomada de iniciativa individual de conhecimento e superação de uma realidade em que se encontra. É uma nova concepção de poder que sai a resultados democráticos e coletivos (2015, n.p.).⁵⁴”

Nesse sentido, os sistemas de sons foram um dos principais ativadores do movimento de empoderamento dos afrojamaicanos moradores das periferias de *Kingston*. Eles fizeram com que esses sujeitos passassem a compartilhar um sentimento de pertencimento periférico e racial, que aos poucos foi se conectando e se transformando em um processo de empoderamento compartilhado. Assim, emergia da música os elos de afirmação antirracismo e antielitismo entre as populações negras do país.

Outrossim, cada *sound system* compunha seu repertório musical que, em sua maioria, eram dominadas por estilos como *rhythm and blues* e *jazz*, trazidos pelos produtores dos Estados Unidos. Tornou-se uma prática comum, a saída dos donos dos sistemas de sons para o EUA, em busca de novidades que pudessem renovar a musicalidade do seu repertório e fazendo mais atrativos ao público.

Um dos fatores que mais tornava um *sound system* respeitado pelo público era suas seleções de músicas. Os produtores e donos dos sistemas sonoros buscavam sempre inovar a partir de produções sonoras exclusivas, que outros sistemas não tinham, pois

La única manera de mantener el interés del público y cimentar una carrera duradera era seguir moviéndose. Por ello los bailes se convirtieron en campos de experimentación para nuevos singles y estilos de música y la gente siempre era protagonista de los acontecimientos. (BRADLEY, 2014, n.p).

Esse perfil de sempre buscar a autenticidade dos seus sistemas de sons a partir do elemento enunciado de um novo estilo musical se tornou a referência do perfil da cultura dos *sound system* e um legado para a cultura musical dos outros estilos que surgiram depois.

⁵⁴Texto retirado do site: <https://www.geledes.org.br/o-empoderamento-necessario/>. Acesso em 15 de janeiro de 2019.

Segundo White (2011) a característica de experimentalismos adotada pelos *sound system* e pelos estilos musicais dos jamaicanos no século XX tem uma base ancestral. Eles são heranças diretas das matrizes musicais indigenistas e africanas de períodos anteriores as condições de nação semi-independente da Jamaica.

No curso da história jamaicana, não existia carência de atividade musical de onde tirar inspiração. Os índios aruaques confeccionavam tambores e pandeiros de troncos e tocos de caroba, cobrindo-os com a pele flexível de mamíferos aquáticos como o manati ou peixe-boi. Eles esculpam instrumentos de sopro primitivos a partir de galhos e ossos que eram tocados pelos chefes tribais em cerimônias de comemoração por uma grande colheita ou nos lamentos funerais de guerreiros abatidos em luta. Os escravos da África Ocidental que resistiram à travessia trouxeram consigo uma tradição musical baseada nos diálogos dos tambores *burru*. Os achantis os usavam em grupos de três, o agudo *atumpam* funcionando como solo livre, acompanhando pelas batidas do contralto e do baixo, chamados respectivamente de tambores *apentemma* e *petia*. Tocados em concerto com guizos, caixas de rumba, chocalhos, *saxas* (saxofones de garrafa, cuja boca era recoberta por uma membrana), os tambores *burru* frequentemente saudavam um escravo que retornava ao lar após o cárcere ou uma vítima de açoitamento cujos ferimentos haviam sarado. (WHITE, 2011, p. 140).

Um exemplo marcante de como essa forma experimental dos *sound system* influenciou a forma de criação estética dos músicos jamaicanos está nas transformações sonoras feita do *rock in roll* para criação de outros estilos e gêneros musicais. Os músicos jamaicanos produziram sucessivamente três estilos que derivam de intervenções presentes na forma do *rock*, através de processos de desaceleração do *rock*, o que gerou: primeiro o *SKA*, em seguida o *rocksteady* e, por último, o *reggae*.

A indústria fonográfica local até então não tinha se dado conta de quão rico e inovador eram as músicas que estavam sendo produzidas pelos jovens *rudes boys* das periferias do país. À medida que os produtores tomaram conhecimento da potência sonora que saiam dos guetos de *Kingston* passaram a acrescentá-la em seus repertórios e a gravar em seus estúdios as músicas produzidas por estes grupos de despossuídos. As raízes de experimentação e da busca pela inovação estavam internalizadas pelos jovens, que além de músicos eram na maioria frequentadores assíduos e apreciadores dos sistemas de sons. A

partir desse momento os *sound system* na Jamaica se abriram para a riqueza das músicas negras da periferia.

Como destaca Bradley (2014, n.p), “más que una simple cuestión de diversión o una forma cultural relevante, estas sesiones de los *soundsystems* cambiaron Jamaica y su relación con el resto del mundo para siempre”. A cultura dos *sound systems* levou a música para o centro da existência do ser social jamaicano. O casamento dos estímulos sonoros que saíam daqueles ambientes que fervilhavam com os estilos e gêneros musicais dos afrodiaspóricos que (re)existam no EUA e na Inglaterra, foram a inspiração para a formação do *reggae*, enquanto um material sonoro que refletia as próprias tendência sociais de um povo que resistia a subalternidade capitalista/colonialista.

Decerto, foi nesse contexto de racialização e da precariedade das condições de existência, que, por vezes, condenou muitos afrojamaicanos ao fracasso – por exemplos os inúmeros *rudes boys* assassinados ou encarcerados pelas ações de necropolítica do estado –, que a única saída encontrada por alguns desses jovens foi criar novas afetividades catalisadas pelas pulsões cotidianas trazidas, principalmente pelas ancestralidades de uma música localizada pelos anseios da descolonização. “Naquela época, parecia que todo mundo de *Trench Town* estava tentando cantar, tocar um instrumento ou formar um grupo vocal” (MARLEY, 2004, p. 25).

É, diante disso, que as trajetórias trilhadas pelos músicos de *reggae* nos apresentam novas possibilidades de afetividades trazidas pelo *reggae*, pois criaram um movimento ativo de transfigurações das histórias destes jovens. À exemplo do que nos apresenta o relato de Rita Marley (2004) sobre as relações estabelecidas no *studio* de Coxson,

Antes de Coxson e comprá-lo, o *Studio One* era provavelmente uma casa. Coxson havia derrubado algumas paredes, mas era fácil visualizar onde ficavam o quarto, o banheiro e a sala. Era muito fácil sentir-se em casa lá, porque não parecia uma empresa. Era como se fosse uma família. Quando alguma coisa ocorria, todos se entusiasmavam: os músicos, os cantores, as pessoas de fora. O mais empolgante era quando alguém dizia: “Hoje nós criamos um sucesso!” “Nós” significa que aquela canção de sucesso pertencia a todos. Ficávamos lá dias inteiros, virando noites, e ninguém reclamava. Era muito divertido acordar pensando: “Oooh! Hoje eu tenho de ir para o estúdio!”. (MARLEY, 2004, p. 29).

Essas lacunas deixadas pela indústria fonográfica são elementos fundamentais para a compreensão do desenvolvimento criativo de vários estilos que surgiram dos “becos”, que retroalimentaram o circuito musical de pulsões sonoras que gritam pela liberdade e agredem a ordem em sua forma/conteúdo. Segundo Rita Marley, foi no meio da falta de estrutura apresentada pelos estúdios da Jamaica, que se forjaram suas principais estrelas da música.

Coxsone havia gravado alguns dos grupos mais bem-sucedidos da Jamaica, incluindo os famosos Skatalites, uma das primeiras bandas de *ska*. Marcia Griffiths, que mais tarde cantaria ao meu lado com uma das I-Three, dizia que o Studio One era a Motown da Jamaica, “onde todas as grandes estrelas surgiram... era como se formar em uma universidade”. Normalmente muitas pessoas trabalhavam lá ao mesmo tempo; canções eram compostas por todos os lados. Se você ficasse atento, não tinha como não deixar de aprender alguma coisa. Coxsone tinha uma guitarra que emprestava para quem era muito pobre para comprar uma. Bob ficava com ela a maior parte do tempo. (MARLEY, 2004, p. 30).

Foi essa “liberdade”, deixada inicialmente pela expansão do mercado da música nas periferias do mundo, que permitiu reluzir canções que surgem das pulsões coletivas do povo. Inspirados em sonhos de liberdade, o que era produzido nesses contextos de diáspora resplandecia para negar a hegemonia do sistema de motivações econômicas através de músicas que emergiam de rodas de jovens em suas diversões, do compartilhamento de suas angústias das mazelas que estavam inseridos. A autoria da música ali era coletiva e mola propulsora da criatividade.

Um dos casos mais salustares desta fuga da lógica de mercantilização é apontado por Howard (2009) para o caso dos direitos autorais, e de como se deu instauração e aplicação da lei na Jamaica. As preocupações dos ingleses com controle das músicas produzidas na colônia datam do início do século XX. A primeira lei de direitos autorais promulgada na ilha foi em 1913 – cópia das leis que regia a questão na metrópole, voltada para a proteção de mestres musicais colonos, que migraram com os afazeres musicais e tinham medo da apropriação na América. Uma boa parte dos compositores da Jamaica não tinha conhecimento da existência da lei e da possibilidade de acumular com a proteção dos direitos de criação artística, essa condição criou um limite importante para que a lógica da mercantilização e da troca não absolvessem as composições artísticas.

Muitas das composições criadas no *SKA*, do *Rocksteady* e no *reggae* têm mais de um autor e, por vezes, é impossível saber quem, de fato, as confeccionou. Um exemplo disso é o que acontece com o próprio Bob Marley. Para fugir das garras dos produtores e ser solidário aos amigos e familiares, Bob colocou algumas de suas produções em nome deles, a exemplo da célebre *No Woman, no Cry*, que foi registrado em nome do amigo de infância em *Trenchtown*, Vincent Ford; ou mesmo, aos créditos também dados ao amigo e a sua esposa, Rita Marley, pelos *hits Positive Vibration* e *Crazy Bald heads* (WHITE, 2011).

Sempre penso em homens como Tata, Bragga e Georgie, que também se tornaram meus amigos, homens que eu sabia que tinha a confiança de Bob, homens que também confiavam em Bob. Tata recebeu créditos como co-autor de *Nowomam no cry*. Bob fez isso para homenagear um amigo íntimo, uma figura paterna do mesmo quilate de Coxsone. (MARLEY, 2004, p. 45).

Decerto, ao analisar as canções do *reggae*, seria possível partir do pressuposto de que tais obras são frutos da imaginação criadora do compositor, cuja objetivação só é possível através do amadurecimento da subjetividade criadora estabelecida em meio à relação do sujeito com a realidade social na qual está inserido, e estando esse sujeito sob a influência da própria organização social e de sua situação de classe (CÂMARA; SILVA, 2013). O *reggae* consegue, ao trazer elementos da realidade jamaicana, levantar questões a toda uma diversidade de afrodiáspóricas, para o qual a diáspora faz sentido através de diferentes experimentações temporais, ele evoca uma ancestralidade capaz de conectar sujeitos afastados por um oceano.

A educação musical dos cantores e instrumentistas do *reggae* estava diretamente ligada a um aprendizado cotidiano de entrelaçamento entre as lutas e as expressões de (re)existências musicais dos afrodiáspóricas na Jamaica. Nesse sentido, a música será de fundamental importância para fazer desabrochar outras formas de (re)existência e luta ao dia a dia desses povos. Um saber transmitido pelo perpassar das vivências imersas ao cotidiano marginal desses sujeitos. O *reggae* cumpriu relação elementar para o estabelecimento de significado à existência de um imaginário cotidiano massacrado pelo colonialismo.

Como salienta Leite (2017, p. 33), acerca das bases ordinárias do cotidiano presente na produção dos sons da Diáspora Negra no Atlântico, “os músicos vinham desses lugares de concentração afrodescendente, de bairros populares, onde se pratica música dentro do sistema da oralidade, onde a música era praticada e aprendida no cotidiano”. Trata-se de uma antropofagia musical.

O *reggae* é um estilo que terá suas produções sonoras firmadas nos principais dilemas que os afrojamaicanos vivenciavam em sua realidade cotidiana. Posto que, aliado a efervescência da cotidianidade, estava o vigor da ancestralidade de matriz africana, que – calcada em um processo histórico cuja educação letrada formal foi negada a construção das trajetórias desses povos – criou caminhos alternativos ao que foi instituído pela existência do colonialismo, compartilhando sua idiosincrasia histórica por meio das artes e da oralidade.

A música *reggae* jamaicana é um estilo que não cabe nas partituras musicais, pois o seu compasso (o perpassar de uma nota musical para outra) é marcado pelas nuances rítmicas que tocam o corpo (este já extremamente sensível às marcas históricas do colonialismo). Ela é uma música que surgiu do reconhecimento das marcas que estavam dentro dos afrodiáspóricos, a partir dos sons. Nesse sentido, o *reggae* foi um estilo criado para engrossar as fileiras antirracistas na música. O *reggae* veio com a obrigação artística de refletir o seu tempo, a luta contra o colonialismo. Não há como tocar uma música de corpos tão marcados sem se colocar na trincheira. Na realidade social afrojamaicana, a música cumpriu essa incumbência de ser o baluarte de (re)conexão da sua herança ancestral com o dilema do que é ser negro nas periferias das américas no século XX.

Nessas músicas, a combinação de elementos rítmicos das matrizes africana e indígena foi o fio condutor das novas sonoridades que, como já pontuamos mais acima, não deixou de absorver também contribuições do Ocidente e dos grandes centros econômicos. Os músicos do *reggae* utilizavam a matriz africana na música em comum acordo com o desenvolvimento a tradição de ensino europeu. Muito embora essa hibridez musical tenha levado a produção de músicas que em suas bases romperam com as diretrizes estéticas de padrão Ocidental, visto que os sistemas instrumentais harmônicos e dissonantes estavam alinhados ao movimento estrutural das *claves* rítmicas. O *reggae* é um estilo que buscou

expressar a diversidade dentro do contexto musical de uma realidade pela qual a universalização de um padrão único tornou-se a regra. Uma das coisas mais revolucionárias desse estilo, é que ele produz sons que ensinam as pessoas a se comunicarem para além de suas diferenças (MOTA, 2018).

Para Leite (2017), a influência das *claves* rítmicas nas músicas das diásporas negras nas américas foi a marca mais salutar das heranças ancestrais das matrizes africanas para os afrodiaspóricos. Nesse sentido, em sua análise das sonoridades musicais afro-baiana, o autor expõe

Percebi que nossa música era constituída e estruturada da mesma forma que a música cubana, inclusive pelas influências comuns de matrizes africanas, e que as *claves* se mantinham, mas mudavam apenas seus acompanhamentos, os ritmos secundários e as variações nos tambores, observações fundamentais para desvendar a estrutura da música oriunda da diáspora negra nas Américas. (LEITE, 2017, p. 22).

Segundo ele, as músicas oriundas da diáspora negra nas Américas compartilham uma forma de fazer música que está ligada diretamente às heranças ancestrais da matriz africana, através do que ele denomina de *clave* rítmica. As *claves* são pequenas partículas rítmicas, que funcionam como assinaturas sonoras, ou seja, um desenho rítmico mínimo que orienta o movimento dos sons de uma música (Leite, 2017). Assim, os estilos afrodiaspóricos que eclodiram nas Américas, tal qual o *reggae* jamaicano, trazem em sua substancialidade o reconhecimento de uma experiência ancestral que foi ativada pela música através da utilização desses princípios rítmicos.

A presença das *claves* rítmicas aos processos de produção da música *reggae* está vinculada a insurgência ao movimento musical jamaicano no século XX, que resgatou a ancestralidade cultural a partir dos sons: os rituais musicais *nayambing*. Nesse caso, a influência ancestral de matriz africana chega a Jamaica a partir do movimento de reafricanização, posto em prática no século XX pelo pan-africanismo rastafári. Os rastas passam a utilizar nos cultos musicais rastro (rituais *nayambing*) elementos da matriz musical africana presente na tradição percussiva de rituais dos *jeje*, *ketu* e *angola*. Esses ritos introduziram na Jamaica uma forma de criação estética, cuja organização do seu desenvolvimento sonoro está relacionada a uma divisão dos três tambores *bowbowdrums*.

A divisão sonora entre os três tambores era desenhada pelo tambor falante, que conduzia o desenvolvimento intercalar dos sons a partir de sua sonoridade grave, e funcionava como um elemento forte das conversas entre os tambores na Jamaica.

A partir daí emerge na cultura musical jamaicana uma forma estética que coloca no centro do desenvolvimento dos sons o grave. Isso organizou diretamente a maneira que os afrojamaicanos compuseram suas músicas, sem perder o contato com as músicas que chegavam de fora pelas rádios e pelos portos, mas aplicando-as ao método de utilização das *claves* rítmicas conduzidas pelo grave.

O movimento conduzido pelos graves jamaicanos no *reggae* constituiu as bases do reconhecimento do estilo em todo mundo. As músicas do *reggae* são pulsões sonoras, cuja sonoridade apresentou-se ao mundo a partir da presença marcante dos graves do baixo, como o instrumento que coloca a assinatura cultural e que comunica as estruturas de *claves* rítmicas para as músicas, um estilo que faz o corpo pulsar. A presença marcante do baixo na música *reggae* materializou ondas mecânicas graves, que deu um sentido a sua sonoridade mais corporal (física), ao levar essa energia sonora a explodir nos corpos dos ouvintes, gerando incômodo e fazendo dançar em sua marcha flutuante. Em outras palavras, o modelo da canção do *reggae*, cujo tratamento orquestral e vocal seguia os padrões que se pautava pela acentuação de uma determinada célula “rítmica” do grave do baixo conduzia os corpos para a dança.

Nas músicas de Bob Marley, as melodias são executadas em *claves*, o que mostra que essas músicas têm uma identificação muito forte com aquelas culturas africanas que ali chegaram com escravizados, mas que, apesar de passados quase cem anos, não tinham perdido ainda suas características de identificação. Desta forma, é preciso entender a *clave* como uma assinatura cultural a partir da sonoridade.

À medida que o tempo passou, os valores presentes na música *reggae* jamaicana se tornaram cada vez mais evidentes, fazendo com que surgisse o reconhecimento de personalidades da música e da indústria fonográfica dos centros, principalmente pessoas do eixo euroamericano. Esse interesse logo despertou um olhar comercial sobre o estilo jamaicano, que passou a ser encarado como uma música que poderia renovar o cenário de música nos centros e render lucros para a sua indústria fonográfica.

O *reggae* com suas pulsões passou a encantar públicos e empresários da música não só nas periferias, mas agora também nos centros. O fato de serem canções cantadas em inglês foi um elemento facilitador da internacionalização do estilo jamaicano, ao mesmo tempo, o inglês crioulo que soava das vozes dos cantores de *reggae* a princípio geraram nos grandes centros um sentimento de estranhamento entre músicos e o próprio público. Esse movimento produzido pelo estilo jamaicano levou a um verdadeiro processo de desarticulação dos objetivos da indústria fonográfica dos centros, invertendo o fluxo da música do centro-periferia para periferias-centro. O gênero levou ao mundo uma cultura sonora e política anticolonialista de matriz afrodiaspórica, além de novas composições étnicas, novos valores transnacionais e também novos conflitos sociais resultantes da relação com a indústria fonográfica dos centros.

Com o interesse da indústria fonográfica dos centros pelas músicas produzidas nas periferias e também pela possibilidade de lucrar com mercado consumidor de músicas de suas antigas colônias, abre-se uma escalada de investimentos na compra de estúdios locais, na melhoria de suas estruturas e nos investimentos nas produções musicais.

Atrelado a esse interesse, estavam o grande crescimento econômico vivido pelos países de centro na década de 1970. No caso específico dos britânicos, o crescimento dos investimentos financeiros, públicos e privados realizados para subsidiar a arte foram alarmantes. O governo gastou mais de um bilhão de libras esterlinas na promoção da arte até o final de 1980, e o setor privado, embora em quantidade menor, despreendeu boas quantias no mercado promissor que era um novo resplandecer das artes.

Esse contexto serviu de base para o desenvolvimento de um espaço profícuo de uma nova cena musical no centro. As relações austeras dos ingleses com o povo colonizado receberam doses de flexibilidade, no que tange aos espaços de fruição da música. Mesmo mantendo seu regime de exploração colonial, propulsores de formas de segregações raciais sobre os povos explorados em países como a Jamaica (que só se tornou independente na década de 1960), foi aberto um espaço de flexibilidade vigiada às estéticas vindas das periferias. Essas chegavam com toda pujança necessária para retroalimentar a estética européia.

Algumas tentativas de internacionalização do *reggae* foram feitas sem sucesso. Assim, nos descreve White,

Por volta de 1970, as 40 Mais dos EUA incluíam vários sucessos de rock steady e precursores do reggae – os mais notáveis foram: *Israelites* (1969), de Desmond Dekker and the Aces, uma música de protesto contra a condição colonial, e a alegre *Wonderful World, Beautiful People* de Jimmy Cliff (1970) – sem nunca os consumidores se darem conta do que tais canções representavam. Mas os artistas americanos e britânicos antenados com a veemência temática e rítmica do reggae do início da década de 1970 ouviram o tilar da caixa registradora por trás daquele som inesquecível e começaram a compor suas próprias interpretações do reggae. A temporada de Paul Simon em 1971 na Dynamic Studio de Byron Lee em Kingston para gravar *Mother and Child Reunion* ajudou a dar partida para um cruzamento musical animado e lucrativo entre o rock de destaque, o R&B, o punk, o disco, o funk e os artistas new wave, incluindo Stevie Wonder, Paul McCartney, Elvis Costello, Boney M, 10cc, the Rolling Stones, Orleans, Linda Ronstadt, ABBA, the Staple Singers and the Clash, dentre outros. Eric Clapton alcançou o primeiro lugar nos Estados Unidos e na maior parte da Europa em 1974 com sua versão do relato angustiante de Marley sobre as favelas, *I Shot the Sheriff*. E um novo som eclético foi introduzido em 1970-80 por grupos ingleses inter-raciais como o Specials, o Madness e o Beat que combinaram um ressurgimento do ska com a energia extravagante do punk. (WHITE, 2011, p. 38).

Como salienta White (2011), mesmo com o reconhecimento da qualidade das músicas produzidas pelo *reggae* o seu processo de internacionalização só ocorreu a partir do momento que algumas personalidades do centro passaram a legitimar o estilo e a tocar as suas músicas. Nesse momento, o centro se rendeu a pujança dos estilos vindos da periferia. Porém, esse processo de reconhecimento do *reggae* e de outros gêneros da música popular das periferias não trouxe só a satisfação de adentrar as fronteiras dos grandes centros econômicos do mundo, ele colocou para os artistas da periferia uma necessidade de aprender a negociar com a proposta de mercantilização presente de forma marcante na indústria fonográfica dos centros.

Assim, se apressadamente poderíamos entender a internacionalização do *reggae* como algo que aconteceu imerso em um cenário de facilidades, um olhar cuidadoso revela o contrário. Pois evidencia um processo mergulhado em condições que trouxeram uma série de dificuldades para lidar com novas questões, trazidas pela indústria do

entretenimento em massa. Até porque, quando se começa lidar com o dinheiro, os conflitos aparecem mesmo no mundo da música. Para Alleyne (2014), esse encontro da hegemonia econômica ocidental com os compromissos criativos inevitavelmente são elementos fundamentais para definir o processo de internacionalização do *reggae*. Segundo o autor, a indústria fonográfica dos centros impõe aos estilos processos de regressão a seu conteúdo estético.

(...) As grandes gravadoras com as quais os proeminentes artistas do *reggae* têm sido associados são capazes de exercer o poder de decisão final em relação ao foco estilístico e à representação da imagem estética. Esta posição não ignora a colaboração consciente dos artistas nesse processo ou tentativas de alguns deles de subverter e apropriar os recursos de um sistema que busca controlá-los. O que o título enfatiza é o controle ocidental da capital através do qual os artistas de *reggae* devem buscar acesso ao discurso global, e suas conseqüências criativas e culturais para o processo de negociação através do ambiente predatório da indústria fonográfica. (ALLEYNE, 2014, p. 65-66).⁵⁵

As formulações e preocupações de Alleyne fazem todo sentido, na medida em que realmente o *reggae* jamaicano em seu processo de internacionalização passou por diversos cenários de coação para que se adequasse a indústria fonográfica de massa. Esses processos correspondiam tanto à construção de um imaginário correspondente as expectativas preconizadas pelo público do ocidente/centro, como a necessidade de criar um astro da música, enquanto representante do gênero *reggae*. Rita Marley (2004) aponta que as recomendações da gravadora JAD RECORD, em uma das idas dos *The Weillers* para os Estados Unidos, correspondiam a esconder, dentre outras coisas, a existência dela como esposa de Bob Marley.

Quando chegamos a Nova York surgiu mais um problema, já que a gravadora recomendava que a gente não revelasse aos fãs que Bob era casado. Como alguém poderia ser um marido devotado e ainda assim vender discos? Eu não sabia nada disso até que li uma entrevista em um jornal. Os jornais perguntavam: “Bob, ouvimos falar que você é casado. É verdade que você é casado com Rita?”, e ele respondeu: “Ah! não! Ela é minha irmã!”. (MARLEY, 2004, p. 89).

55 Tradução minha.

No entanto, as diretrizes das gravadoras referentes à internacionalização não se restringiam a recomendações relativas à criação de uma imagem adequada para os artistas, elas incidiram de forma marcante sobre a estética do *reggae*. Segundo Alleyne (2014), o movimento de internacionalização de um estilo musical periférico para compor o mercado *mainstream* nos centros correspondeu a um processo intenso de pressões e negociações dos produtores com os artistas do *reggae*.

As consequências mais nocivas deste *crossover* do *reggae* estavam presentes nas intervenções propostas pelas gravadoras, que deveriam ser aplicadas na integridade textual e a especificidade cultural do estilo para garantir uma relação alternativa com os ganhos econômicos e criativos de interface com a indústria de entretenimento de massa do centro. Os principais representantes do *reggae* nesse processo de internacionalização do estilo foram: Bob Marley, Peter Tosh, Bunny Wailer, que compunham a banda jamaicana *The Wailers*, e Jimmy Cliff.

As pressões exercidas pela indústria fonográfica dos centros para adequação das suas composições ao formato ideal do mercado consumido de massa eram frequentes. Danny Simso, proprietário da editora *Cayman Music*, um dos responsáveis por internacionalizar os *The Wailers*, chegou a deixar claro em entrevista que exercia pressão sobre Bob Marley para diminuir o conteúdo político de suas músicas.

Conforme o próprio Sims se gabava para uma repórter do *Village Voice* pouco antes do julgamento, “eu desencorajava Bob de fazer essa coisa revolucionária. Eu sou um sujeito comercial. Quero vender música pra garotinha de treze anos, não para marmanjo de arma em punho. (WHITE, 2011, p. 358).

Nesse sentido, também nos pontua Alleyne (2014), essa não era uma prática restrita a Sims e sua produtora *Cayman Music*, ela se estendia também sobre a agência da *Island Records*, através da ação de seu proprietário Blackwell. Essas ações foram bastante incidentes sobre a figura de Bob Marley. Uma vez que para Blackwell “Marley era a única figura na Jamaica remotamente capaz de ter um impacto duradouro na música popular propriamente dita, o único com carisma para levar adiante seu talento atípico” (WHITE,

2014, p. 232). Essa centralidade dada a Bob Marley levou inclusive a mudança do nome da banda de *The Wailers* para *Bob Marley and The Wailers*. Ainda segundo Alleyne,

It is significant that some early reggae singles aimed at international markets displayed characteristics of overproduction to accommodate perceived aesthetic preferences of non-West Indian metropolitan audiences. In particular, the addition of orchestral strings to songs like Bob & Marcia's "Young, Gifted & Black" and Jimmy Cliff's "Wonderful World, Beautiful People" [both released in 1969] sounded like textual impositions rather than aesthetically appropriate expansions. (ALLEYNE, 2014, p. 66).

Esse foco dado a internacionalização da indústria fonográfica a Bob Marley, aliada às suas interferências no processo criativo das músicas, foram os principais fatores que inclusive levaram a saída de Peter Tosh e Bunny Wailer da banda,

Quando Chris Blackwell assumiu seu posto, continuou a dar algum destaque para Bob. Isso causou uma boa quantidade de atritos e confusões com os outros dois membros da banda. Para eles, era como se estivessem perdendo Bob para o todo-poderoso e implacável universo da indústria musical internacional. Ao fim da primeira turnê bem-sucedida dos Wailers, Bunny anunciou que nunca mais embarcaria em um avião na vida. Embora também tivesse suas restrições, Peter se mostrou um pouco mais compreensivo e nunca deixou seu rancor por Bob tornar-se evidente. Quando o contrato de três discos com Irland terminou, Bunny e Peter decidiram que não teriam nenhuma relação com Blackwell, turnês e *shows* promocionais. Eles mesmos queriam decidir quem ganharia isso ou aquilo – desejavam ter controle total. (MARLEY, 2004, p.141-142).

A estratégia utilizada inicialmente pelos dois músicos – Peter Tosh e Bunny Wailer – foi de retornar a indústria fonográfica alternativa nas periferias no trânsito entre as Américas e África. Peter chegou inclusive a lançar seu próprio selo, mas logo voltou a gravar pelos estúdios maiores, mas sem assinar contratos que lhe aprisionassem em sua criação.

No entanto, de forma geral, essa também não foi uma tarefa fácil para esses empresários da música, uma vez que não estavam lidando com os músicos e suas ambições de ascensão social, estavam lidando com rastas das *yard* jamaicanas. Como já salientado anteriormente, os músicos do *reggae* tratam-se de intelectuais orgânicos da música da

diáspora negra no atlântico. Esses cantores e instrumentistas não encaravam a música como uma expressão artística, mas como um instrumento estético sonoro engajado em lutas políticas dos seus cotidianos afrodiaspóricos. As suas músicas e seus ideais estavam entrelaçados com as lutas do povo periférico negro no mundo. Como formula White (2011), os *The Wailers* eram um exemplo bem marcante da transgressão que representavam os artistas do *reggae*.

(...) os Wailers eram algo mais que uma fábrica de sucessos rejuvenescida, mais uma vez divertido a galera da pesada que gostava de arejar a cuca e transar com as namoradas no sacolejo maluco do Skank em seus quartinhos apinhados de baratas lá em Dungle. Esses “irmãos” estavam trazendo os primeiros vislumbres de uma mudança fundamental na atitude jamaicana com relação a música. Liderados por Marley, eles estavam se expandido num sentido orgânico, apontando seu impoluto *dreadrock* para o mundo exterior, desafiante em sua crença doida de que o *reggae* rasta não era paroquial, não eram cânticos para os párias da favela – que era, sim, uma música que poderia interpretar, explicar e contestar a torpeza moral e a opressão racial do planeta. (WHITE, 2011, p. 232).

Diante dessa adversidade as pressões da indústria fonográfica sobre o *reggae* não encontraram um campo aberto para estandardização de suas obras. As intervenções dos empresários com os artistas do *reggae* eram negociadas. Embora seja notória em vários momentos essa influência externa do mercado sobre as criações do estilo jamaicano, podemos também perceber que há um refluxo em meio aos interesses do mercado nas composições.

Os artistas do *reggae*, volta e meia, utilizavam de formas de negociações para abrir concessões em alguns pontos de suas composições para que outros elementos de cunho político pudessem passar sem ser percebidos. A estratégia criada pelos músicos rastas, dentre eles Bob Marley, correspondeu a um processo de aceitação das influências da indústria cultural internacional, mas ficando circunscrito a um gênero *underground*, o que lhe garantia manter em certa medida a sua identidade de música *outsider* e sua forma/conteúdo político.

O *reggae* a partir da estratégia adotada, desse modo, conseguiu sobrepor fronteiras que o levaram a alcançar um público muito superior aos seus anseios periféricos. O estilo

conseguiu que sua estratégia de resistência fosse ouvida pelos negros e negras, e por sujeitos subalternizados, espalhados pelo mundo. O encontro dessas pulsões sonoras com sujeitos, que de alguma forma são marcados pela diáspora negra, possibilitou ao *reggae* fazer parte da indústria de massa, mas sem ser necessariamente subsumido pelos seus interesses. A existência da internacionalização do *reggae* possibilitou que o mundo dos povos diaspóricos pudesse olhar para África e se identificar, ajudando a cantar as canções de liberdade.

No capítulo seguinte, analisarei algumas composições de *reggae* jamaicano que evidenciam essa relação desse estilo como forma de (re)existência. As análises dessas músicas buscarão relacionar os elementos biográficos dos compositores com a estética que emerge com a diáspora do atlântico negro.

CAPÍTULO 4

CANÇÕES DE LIBERDADE: AS COMPOSIÇÕES DO *REGGAE* JAMAICANO COMO FORMA DE RESISTÊNCIA



Ilustração de Tiago Ramses, inspirada no título do capítulo

4. Canções de liberdade: as composições do *reggae* jamaicano como forma de resistência

4.1 Procedimentos de Análise

“Que quer o homem? Que quer o homem negro?” (FANON, 2008, p 26). Em consonância com os questionamentos levantados por Fanon para pensar a existência do ser humano negro em uma realidade marcada pelo colonialismo, é que eu convido os leitores a situarem tal reflexão nas práxis musicais dos cantores de *reggae* jamaicano. O que quer o cantor? O que quer o cantor negro?

Buscaremos responder as presentes indagações suscitadas a partir das produções musicais realizadas por dois dos principais responsáveis por traçar as bases de constituição da (re)existência afrodiaspórica na música *reggae* jamaicana: Peter Tosh e Bob Marley. Diante de um universo intenso de profusão de discos, entre as décadas de 1960 e 1980 do século XX, esses dois ícones do *reggae* transformaram suas vivências nas periferias de Kingston e suas experiências afrodiaspóricas nas principais inspirações para produção de suas músicas.

O universo musical escolhido é composto por vinte e cinco álbuns de Bob Marley (quinze editados em vida e dez póstumos), e dezessete álbuns de Peter Tosh (doze editados em vida e cinco póstumos) – aqui, incluídos também os discos *Catch a Fire* de 1972, e *Burnin* de 1973, produzidos junto com os *The Wailers*. Esses dois artistas objetivavam musicovivências extremamente ligadas a uma práxis de descolonização e reafrikanização da existência negra. As produções dos discos dos dois *reggaemen* representaram uma quantidade intensa condensada em períodos tão curtos (cerca de duas décadas e meia), com as identidades de cada disco integradas por uma diversidade bastante rica em sua forma/conteúdo. A título de exemplo: as composições dos dois tocam em temáticas como a fé rastafári, a unidade do povo negro, desigualdades sociais, amor e paixão, etc. No entanto, é notório em todo o processo criativo destas canções, que uma diversidade de temas tangenciada por uma dialética da liberdade dos povos subalternizados pelo colonialismo nas periferias atua como principal mobilizadora da maioria das produções.

Assim, assumindo o risco de redução da diversidade presente nessas produções estéticas, através da ótica de realização de um trabalho acadêmico, selecionamos algumas escolhas teóricas/metodológicas que tornam o trabalho exequível. Desta forma, fizemos um recorte empírico a partir da escolha de algumas musicovivências que compõem dois álbuns de cada cantor, e que compõem de forma mais latente a presença desse conteúdo de descolonização e reafirmação dos afrodiáspóricos na diáspora negra no atlântico. Tendo por ênfase a subdivisão em três temas: pan-africanismo, anti-racismo e a críticas ao capitalismo econômico e racial. Assim, os critérios para seleção dos quatro álbuns que serão analisados corresponderam a uma avaliação dos discos e de suas respectivas músicas em função de uma análise dos conteúdos das letras, uma vez que pudéssemos apurar quais dos álbuns e canções, em sua forma/conteúdo, são mais representativos para consecução dos principais objetivos de pesquisa.

Logo, selecionamos de Peter Tosh os discos *Legalize It* (1976) e *Equal Rights* (1977) e suas respectivas músicas: “*Legalize It*”, “*Igiabeher (Let Jah Be Praised)*”, “*Get Up, Stand Up*”, “*Downpresser Man*”, “*I am that I am*”, “*Sheppin Razor*”, “*Equal Rights*”, “*African*”, “*Apartheid*” e “*Pick My Self Up*”. A partir da produção de Bob Marley, por sua vez, escolhemos os álbuns *Survival* (1979) e *Uprising* (1980), com foco nas canções: “*So Much Trouble in the World*”, “*Zimbabwe*”, “*Top Rankin*”, “*Babylon System*”, “*Survival*”, “*Africa Unite*”, “*One Drop*”, “*Ambush in the Night*”, “*Wake Up and Live*”, “*Redemption Song*” e “*Coming in from the cold*”.

Os estudos destas canções, no presente trabalho, estão fundamentados na compreensão metodológica de que há no processo de constituição da música uma interrelação entre os seus aspectos intra-estéticos e suas bases sócio-culturais. Nesse sentido, entendemos que existe uma coadunação entre essas duas esferas para consecução criativa da forma/conteúdo dessas obras musicais, que faz com que a análise musical oscile a partir do contexto de existência de cada gênero musical. Como nos exemplifica Oliveira Pinto, a respeito das modificações da relação entre som e silêncio a partir da paisagem cultural que é organizada os sons musicais:

Há elementos, como a relação entre some silêncio, que também podem se diferenciar essencialmente de uma região do globo para a outra. Assim, o continuum sonoro das regiões próximas aos pólos é exatamente oposto ao dos trópicos: enquanto aqui o silêncio para o fluxo ruidoso, lá é o ruído – de uma avalanche de neve, por exemplo – que irrompe o silêncio. (PINTO, 2008, p.104).

Isto é, realizamos aqui uma análise do *reggae* jamaicano que busca estabelecer uma relação de imanência entre sua estética e suas bases sócio-culturais. Para tanto, articulamos os conteúdos biográficos dos compositores e as condições sociais vivenciadas pelos afrodiáspóricos das Américas com os seus elementos estéticos. Embora, levemos em consideração o fato de que a arte é uma produção que vai além das condições de mediação com a cultura e a sociedade, pois extrapola a relação com o contexto cultural no qual está inserida.

Assim, pretendemos seguir as contribuições formuladas por José Jorge de Carvalho (1992), em *Estéticas da opacidade e da transparência: Mito, música e ritual no culto xangô e na tradição erudita ocidental*, a respeito da metodologia de análise cultural da música realizada na etnomusicologia de John Blacking. Segundo o autor, é necessário que as análises realizadas sobre a música, principalmente, quando se tratam de música popular, estejam assentadas em sua substancialidade situada socio-culturalmente.

Nesse sentido, a proposta da análise cultural da música corresponde a uma metodologia que parte da compreensão de que há uma relação intrínseca entre a música e sua base sociocultural, sendo as duas, parte de um mesmo sistema total. Tal movimento possibilita o descentramento dos padrões estéticos predominantes ao Ocidente, ao abrir espaço para uma compreensão das músicas a partir de uma idiosincrasia afrodiáspórica e periférica – visto que, apreende o processo de constituição musical como um produto sensível formador de sonoridades inteligíveis.

Contudo, a análise cultural da música não tem por objetivo excluir as técnicas de apreciação dos elementos estéticos tradicionais a determinados campos musicológicos, ou mesmo, em seu outro limite, ensimesmar sua estética aos seus entes culturais. Por outro lado, é possível encontrar no campo da musicologia a utilização de uma investigação da música que restringe os seus estudos a dois respectivos extremos. No primeiro, o foco dos processos de pesquisa estão direcionados para a acústica, a estética, os instrumentos, a

harmonia etc., e apoiado na utilização de técnicas investigativas intra-estéticas das músicas – a exemplo da utilização de técnicas investigativas como a estatística de intervalos, decomposição de estruturas harmônicas, identificação de modos, escalas, células rítmicas e melódicas etc.). Esse extremo introduz no campo das ciências sociais a negligência aos contextos sócio-culturais que serviram de base para estas produções, ou mesmo quando levam em considerações esses elementos os tratam como parte de uma composição de cenário para os processos produtivos musicais, mas que pouco afeta sua composição.

No outro lado, de modo não menos reducionista, estão as análises que resumem a música a seu campo de prospecção cultural, deixando de lado os seus elementos estéticos. A música nesse caso é um produto da história, das experiências biográficas, da recepção do público, dos conflitos dos processos produtivos, etc. Nos limites desta forma de compreensão está a exclusão dos elementos intra-estéticos da música.

Dito isto, e tendo clareza das formulações etnomusicológicas de Carvalho (1991), compreendemos que o importante nos processos de análise cultural musical não corresponde a uma anulação das técnicas de investigação intra-estética e a uma proeminência dos aspectos socio-culturais. Mas ao ato de sublinhar a importância de que a escolhada técnica que será utilizada esteja soerguida pelo contexto socio-histórico-cultural dessas músicas.

A investigação das pulsões do *reggae* jamaicano deve intercalar seus elementos de composição intra-estéticos com os seus processos extra-estéticos, uma vez que, existe uma relação de interdependência entre essas duas esferas de constituição da música. Isto é, os graves do *reggae* não são meros produtos do desenvolvimento de técnicas estéticas sobre orientação da inspiração dos compositores, mas esses ganham sentido e eficácia por estarem situados em um determinado contexto socio-histórico-cultural.

O sentido e eficácia que assumem o *reggae* jamaicano são resultado da bricolagem entre os recursos estético musicais e a realidade encarada pelos afrojamaicanos no contexto da diáspora negra no atlântico. Logo, as interpretações do estilo jamaicano em termos estéticos (ritmo, *clave* rítmica, tonalidade, timbre, instrumentação, frequência de intervalos ascendentes e descendentes) estarão associadas com os elementos biográficos sócio-histórico-cultural de suas produções.

Desta forma, optamos por realizar a análise cultural das pulsões sonoras do *reggae* jamaicano a partir da utilização do processo de composição da música e de uma correlação com os dados biográficos socio-histórico-culturais dos dois cantores. Segundo Corrêa (2006), a decomposição corresponde à separação em partes de elementos que integram um todo, e que possibilitaria a compreensão de quais são eles, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o todo de que fazem parte. Porém, os estudos de decomposições musicais da forma que são utilizadas nas investigações das músicas estão restritos a compreensão intra-estética das canções. Para superar este caráter restritivo, é que intercruzaremos as técnicas de decomposição das partes da música com os sentidos atribuídos a essas partes e as composições de sua totalidade musical a partir da contextualização biográfica dos cantores. É através da contextualização biográfica que emergirão os contextos socio-histórico-culturais afrodiaspóricos.

Esses dois elementos metodológicos conectados servirão de base para nossa análise. Não se trata aqui de um estudo em artes e nem desenvolvido com a profundidade de um músico, esse processo investigativo se desenvolverá sob a inspiração da técnica de escuta consciente em apreciação musical, desenvolvida por Laila Rosa⁵⁶. Ter esta técnica no horizonte é fundamental para que o nosso ponto de partida seja o reconhecimento de que somos apreciadores de música. Segundo Laila Rosa, o desenvolvimento da escuta consciente em apreciação musical leva em consideração quatro aspectos:

1. Contextualização geral da canção desde os aspectos socioculturais e políticos considerando os marcadores sociais das diferenças entre os sujeitos e contextos musicais
2. Aspectos técnicos das possíveis condições de gravação, se antiga, recente, etc.
3. Sobre o/a compositor/a e aspectos composicionais e de performance estilo e gênero musical
4. Elementos musicais: - Instrumentação escolhida (textura – quais instrumentos presentes na gravação? Música vocal, instrumental, etc. quando aplicável, tentem descrever conforme a classificação organológica básica) - Aspectos timbrísticos (sobre as

⁵⁶Tive contato com a técnica consciente de escuta e apreciação musical através da professora do departamento de música da Universidade Federal da Bahia Laila Rosa. A técnica é parte do conteúdo abordado em sala de aula pela professora na disciplina Apreciação Musical da Pós-Graduação em Música da UFBA. Eu tive o primeiro contato com ela após o exame de qualificação desta tese, quando Laila Rosa a apresentou para mim.

características vocais e instrumentais e suas sonoridades específicas) - Aspectos de dinâmica (pense no diálogo entre texto cantado e instrumentação) - Padrões rítmicos presentes - Andamento aproximado (lento, rápido, etc.) - Forma da canção (quais as partes diferentes que compõem a canção? Quantas são e como são apresentadas?) - Aspectos melódicos (como as alturas se “comportam” ou seus movimentos – ascendentes, descendentes, paralelos, contrários, etc.) e harmônicos (qual o sistema empregado – se tonal, modal, atonal, misto, outros).

Assim sendo, partiremos para uma análise das pulsões sonoras do *reggae* a partir de músicas de Bob Marley e Peter Tosh, e procuraremos estabelecer uma relação de seus conteúdos intra-estéticos com as bases de sentido e eficácia outorgadas pelo contexto socio-histórico-cultural, acionando aqui através dos usos de elementos biográficos. Sempre conscientes de que o nosso maior instrumento de análise não deixa de ser o desenvolvimento de uma escuta consciente.

4.1 Pulsões sonoras descolonizadoras: a música como forma de (re)existência

"A casa não tem condições adequadas. Está tudo cheio de água a escorrer pela janela. E é um sítio muito isolado, que só dá tristeza", lamenta Clarinda Otília, que tem dormido em casa de uma amiga ou em casa da irmã. "Se dormir aqui, durmo no sofá. Aquilo não é quarto para ninguém", diz a inquilina, que pede à autarquia uma habitação mais digna".

(Jornal Deutsche Welle, 26.01.2019)⁵⁷

"(...) na tarde de segunda-feira (21.01), quatro pessoas terão sido detidas pela PSP depois de uma

⁵⁷Informações retiradas da reportagem “Africanos realojados em Portugal: Entre a alegria e a desilusão”, postada no Jornal Deutsche Well: <https://www.dw.com/pt-002/africanos-realojados-em-portugal-entre-a-alegria-e-a-desilus%C3%A3o/a-47108540>. Acesso em 26 de janeiro de 2019.

manifestação dos moradores do Bairro da Jamaica na Avenida da Liberdade, em Lisboa, para dizer "basta" à violência policial e "abaixo o racismo". A Polícia de Segurança Pública admitiu que teve de disparar projéteis de borracha "para o ar", na sequência do apedrejamento de agentes por moradores do bairro social”.

(Jornal Deutsche Welle, 26.01.2019)⁵⁸

As notícias que nos trazem os jornais internacionais acerca das recentes mobilizações dos moradores do bairro da Jamaica, localizado na cidade de Lisboa em Portugal, nos fazem refletir as condições sociais de existências em que a maioria das populações afrodiaspóricas estão expostas no mundo. Não por mera coincidência o bairro periférico português tornou-se Jamaica.

O bairro da Jamaica, assim como as comunidades da Liberdade (Salvador - Brasil), de *Soweto* (Joanesburgo – África do Sul), de *Harlem* (Nova York – Estados Unidos) e *Trench Town* (Kingsston – Jamaica), nos trazem inquietações ao tornar evidente como esses espaços periféricos se tornaram locais de agruras para esses povos, mas também se sobressaem como importantes fontes de resistência que transbordam pelas artes negras.

Assim como na Liberdade surgiu o bloco afro *Ilê Aiyê*, de *Trench Town* eclodiu o *reggae*, através do movimento cultural *Harlem Renaissance* (Renascimento do Harlem) surgiram uma profusão de criações artísticas *New Black*. Esses movimentos emergem como expressão da luta do povo negro em diáspora, a partir dos locais em que são levados a habitar e das condições de pertencimento neles presentes. Eles transbordam pelas raízes da ancestralidade africana e pela história de terror que constituiu o jogar de seus corpos ao mar, em busca de sua (re)existência.

Nesses contextos, é comum encontrar nos guetos afrodiaspóricos pelo mundo, um compartilhamento desses símbolos de (re)existência. Por exemplo, é habitual encontrarmos

58 Informações retiradas da reportagem “Portugal: Jovem angolano detido no Bairro da Jamaica denuncia violência policial”, postada no *Jornal Deutsche Welle*. In: <https://www.dw.com/pt-002/portugal-jovem-angolano-detido-no-bairro-da-jamaica-denuncia-viol%C3%A2ncia-policial/a-47175615>. Acesso: 26 de janeiro de 2019.

as imagens de Bob Marley, do negro orgulhoso e altamente confiante da sua herança Afro, figurando por todo o lado das periferias do mundo contemporâneo. Porém, esses compartilhamentos não se restringem ao campo imagético das principais referências das lutas anti-racista, anti-colonialista e anti-capitalista, elas vão muito além da construção da personificação da luta em lideranças como Bob Marley, Malcon X, Martin Luther King Nelson Mandela, Nina Simone, Maria Filipa, Dandara, Zumbi, etc.

O que fica de mais relevante desses processos de resistência negra no mundo são os imaginários coletivos fomentados pelas experiências de luta, pelos discursos de resistência, pelas narrativas orais e literárias de sofrimento e conquistas, pelas metáforas e narrativas também ouvidas nas pulsões sonoras de resistência.

A base de formação da diversidade identitária desse povo que (re)existe no mundo vem também da cultura popular afrodiaspórica. Muitos jovens das áreas urbanas periféricas no mundo passaram a constituir suas identidades a partir do compartilhamento das expressões internacionais de resistência e reafricanização, que surgiram mobilizando afinidades entre os negros do mundo. As músicas de Bob Marley e Peter Tosh são alguns dos catalizadores de afinidades e resistência de milhares e milhares de negros pelo mundo. Muitas de suas obras são versões afrojamaicanas das condições de violência, desrespeito e injustiça praticadas pelo capitalismo econômico e racial às populações afrodiaspóricas em todo mundo. Começaremos, então, a refletir sobre o papel do *reggae* como forma de resistência que permite a (re)existência afrodiaspórica na canção *Redemption Song* (1979).

CANÇÕES DE REDENÇÃO

Velhos piratas, sim, eles me roubaram
Me venderam para navios mercantes
Minutos depois de eles terem me tirado
Do poço sem fundo
Mas, minha mão foi fortalecida
Pela mão do Todo-Poderoso
Nós avançamos nessa geração
Triunfantemente



Ouçã a música pelo QR-
Code.

Você não vai me ajudar a cantar
Estas canções de liberdade?
Pois, tudo que eu sempre tenho

Canções de redenção
Canções de redenção

Libertem-se da escravidão mental
Ninguém além de nós mesmos pode libertar nossas mentes
Não tenha medo da energia atômica
Porque nenhum deles pode parar o tempo
Até quando vão matar nossos profetas
Enquanto nós permanecemos de lado, olhando?
Alguns dizem que isso faz parte
Nós temos que cumprir o Livro

Ajude-me a cantar
Estas canções de liberdade?
Pois, tudo que eu sempre tenho

Canções de redenção
Canções de redenção
Canções de redenção⁵⁹

(Bob Marley, 1979)⁶⁰

59 Tradução em <https://www.culturagenial.com/musica-redemption-song/>. Acesso em 23 de janeiro 2019.

60 “Old pirates, yes, they rob I/Sold I to the merchant ships /Minutes after they took/ I From the bottomless pit/ But my hand was made strong/ By the hand of the Almighty/ We forward in this generation /Triumphantly/Won't you help to sing/These songs of freedom?/Cause all I ever have/Redemption songs/Redemption songs/Emancipate yourselves from mental slavery/None but /ourselves can free our minds/Have no fear for atomic energy/Cause none of them can stop the time/How long shall they kill our prophets/While we stand aside and look? Ooh/Some say it's just a part of it/We've got to fulfill the Book/Won't you help to sing/These songs of freedom?/Cause all I ever have/Redemption songs/Redemption songs/ Redemption songs/Emancipate yourselves from mental slavery/None but ourselves can free our minds/Wo!/ Have no fear for atomic energy/Cause none of them-a can-a stop-a the time/How long shall they kill our prophets /While we stand aside and look?/Yes, some say it's just a part of it/We've got to fulfill the book/Won't you have to sing/These songs of freedom?/Cause all I ever had/Redemption songs/All I ever had/Redemption songs/These songs of freedom/Songs of freedom”.

A canção *Redemption Song*, que confere título à presente tese, é a décima música do disco *Uprising* (1980) gravada por Bob Marley e The Wailers. Essa música se tornou um verdadeiro símbolo sonoro da luta dos povos afrodiaspóricos contra as amarras do sistema colonialista e pela libertação do povo negro no mundo. Esta canção ganhou tamanha dimensão, pois está inscrita em sua forma/conteúdo um pujante chamado ao povo afrodiaspórico para que lutassem pela sua liberdade.

A versão utilizada da música *Redemption Song* no disco *Uprising* é uma versão acústica, cantada e instrumentalizada no violão por Bob Marley – depois, o grupo gravou a música com os pesos da eletrificação da banda *The Wailers* – o que não retirou a potência presente na canção. A música ter sido tocada sem os instrumentos eletrificados e no compasso mais lento trazido pelas notas do violão solado por Bob, a levou a ritmos bem menos pulsantes do que os característicos do *reggae*. A mudança da instrumentalização da música, na versão desse álbum, retirou o fervor dos graves do *reggae*, e introduziu a eficácia musical em universo de menor pulsação corporal e maior ímpeto reflexivo. Nesse sentido, ao mesmo tempo, essas modificações lhe possibilitou colocar em evidência o som trazido pelo timbre rouco de sua voz e os sentidos presentes na letra, como um chamado profético para que o povo negro triunfasse. Como nos acentua White (2011), sobre as impressões que a música deixou a todos durante a sua entrega a Chris Blackwell, proprietário da gravadora Island Record:

A segunda música [Redemption Song] foi um *spiritua lacústico* e tristonho, quase dylaniano, destituído de quaisquer resquícios de *reggae*. Quando ele a cantou, exibiu a expressão de uma criança brincalhona, mas sua voz trazia a autoridade de um patriarca bíblico. (WHITE, 2011, p. 289).

A forma que a canção havia sido gravada por Bob já prenunciava que ela era muito mais que uma expressão sonora de contestação, ela representava um contexto de dor e um dos últimos gritos de liberdade. Essa composição do músico eclodiu em um momento da sua vida marcado por duas possibilidades, quais sejam, a morte e a chance de transmitir uma última mensagem. Marley havia recebido um diagnóstico de câncer enquanto compunha o disco e a canção seria lançada, o que impulsionou a construção de uma

mensagem contundente a seus irmãos subalternizados pelo colonialismo – “Won't you help to sing. These songs of freedom? 'Cause all I ever have. Redemption songs. Redemption songs. Emancipate yourselves from mental slavery. None but ourselves can free our minds” (MARLEY, 1979).

Claramente, Bob Marley, nessa composição faz menção às prisões criadas pelo colonialismo para os povos negros. Na primeira estrofe da música ele faz referência a umas das principais marcas do domínio moderno do Ocidente sobre a existência dos povos africanos e de seus descendentes espalhados pelo mundo. A frase “Old pirates, yes, they rob I. Sold I to the Merchant ships” evoca a sombra do processo de tráfico de escravizados como uma marca que acompanha a existência do ser humano negro por toda a história da modernidade. Nesse momento, Bob evoca aquilo que Gilroy (2001) chamou de *insights* oposicionistas, visto que, a música faz alusão aos acontecimentos do tráfico de sujeitos escravizados, ao buscar articular em sua estética uma consciência histórica, sob a qual está ligada sua ancestralidade. Consciência que serviu de catalizadora para o desenvolvimento de aclamação de um posicionamento político de coletividade frente à continuidade da subalternização do ser negro periférico.

Nesse sentido, a canção *Redemption Song* faz uma musicovivência sobre o colonialismo e o despertar de “milhões de homens em quem deliberadamente inculcaram o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, a prostração, o desespero, o servilismo” (Césaire, 1977, p.26). Uma vez que, “Emancipate yourselves from mental slavery. None but ourselves can free our minds” (MARLEY, 1979).

As condições que a racialização impõem às existências negras geram uma série de consequências para suas constituições objetivas e subjetivas. No campo da subjetividade, esses corpos têm inscrito os ataques direcionados a eles a todo instante, através de estigmas transmitidos por olhares, brincadeiras, apelidos, xingamentos e agressões físicas. Como salienta Fanon, coube ao ser negro diante do capitalismo econômico e racial,

(...) enfrentar o olhar branco. Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O

conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas. (FANON, 2008, p.104).

Nessas circunstâncias, restou aos negros encararem as dificuldades encontradas na introjeção das imagens negativas que lhes perseguiram. As marcas da irracionalidade, da feiura, do ruim e do grotesco se tornaram hegemônicas no que tange a constituição do que “é” ser negro. Todas essas questões são projetadas pelas hierarquias criadas pelas classificações raciais e repercutiram de forma aguda para subjetividade dos sujeitos negros. Esses sujeitos foram induzidos a negação do seu próprio ser, ou a adjetivação da sua própria existência enquanto negativa.

A luta contra os modos de existência que foram impostos aos africanos e afrodiáspóricos pelo colonialismo foi uma questão recorrente nas músicas de Bob. Na canção *Survival* (1979), o compositor mais uma vez conclama o povo negro como “sobrevivente” dos horrores coloniais. Sobreviventes a negação de sua própria existência dentro do gênero humano e as condições impostas pelas necropolíticas na nova fase imperialista do colonialismo. A existência do ser negro pós-colonialismo administrativo continua a ser relegada, “há uma zona de não-ser, uma região extraordinariamente estéril e árida, uma rampa essencialmente despojada, onde o autêntico ressurgimento pode acontecer (Fanon, 2008, p. 26)”. Nas pulsões de *Survival*, Bob Marley transforma em música o ressurgimento dos sobreviventes afrodiáspóricos e as agruras impostas pelo colonialismo em suas diversas fases.

SOBREVIVÊNCIA

Como você pode estar sentado lá
Me dizendo que se importa
Que se importa
Quando toda vez que eu olho ao redor
As pessoas estão sofrendo
De todas as formas. Em todo lugar

Na-na-na-na-na
Nós somos sobreviventes; sim, a sobrevivência negra

Vou te dizer uma coisa
Algumas pessoas têm tudo



Ouçã a música pelo QR-
Code.

Algumas pessoas têm nada
Algumas pessoas têm esperanças e sonhos
Algumas pessoas têm modos e meios

Na-na-na-na-na
Nós somos sobreviventes; sim, a sobrevivência negra
Sim, nós somos sobreviventes assim como
Daniel na cova dos leões, sobreviventes, sobreviventes

Então, meus irmãos e minhas irmãs
Que caminho nós escolheremos?
Melhor nos apressarmos, apresse-se agora
Porque não temos tempo a perder

Algumas pessoas têm fatos e demandas
Algumas pessoas têm orgulho e vergonha
Algumas pessoas têm os planos e os esquemas
Algumas pessoas não têm nenhum objetivo, parece

Na-na-na-na-na
Nós somos sobreviventes; sim, a sobrevivência negra
Nós somos sobreviventes; sim, a sobrevivência negra
Somos sobreviventes como Shadrach, Meshach e Abednego
Arremessados ao fogo, mas nunca queimaremos

Então, meus irmãos e minhas irmãs
A pregação e a conversa acabaram
Nós temos que viver agora
Pois o tempo do pai chegou
Algumas pessoas dão o melhor de si
Algumas pessoas guardam o melhor dentro de si
Algumas pessoas não aguentam firme
Algumas pessoas não esperarão por muito tempo

Na-na-na-na-na
Nós somos sobreviventes, a sobrevivência negra
Nesta era de desumanidade tecnológica

Nós somos sobreviventes, a sobrevivência negra
Atrocidades científicas, nós somos sobreviventes
Filosofias atômicas, nós somos sobreviventes
Energia nuclear
Esta é uma vida que força uma longa vida insegura
Todos juntos agora, somos sobreviventes

Sim! A sobrevivência negra
Um bom homem nunca é honrado em seu próprio país, a sobrevivência negra
Nada muda, tudo estranho
Nada muda, tudo estranho

Nós temos que sobreviver, nós temos que sobreviver
Mas viva como um semelhante nos olhos do Todo Poderoso⁶¹
(Bob Marley, 1979)⁶²

Conduzida pela *clave* grave do baixo, em sua melodia dançante, a música *Survival* traz uma sonoridade que faz os corpos negros sobreviventes pulsarem em meio às pedradas sonoras que colocam em trânsito sua sensibilidade. O despertar trazido pela sonoridade dos graves da canção completa o seu sentido ao se encontrar com a inteligibilidade de um ser sobrevivente da diáspora.

Na música *Survival* há uma forte referência às políticas adotadas pelo estado semi-independente da Jamaica, uma vez que elas se configuram como um dos pilares do sofrimento de seu povo. Afinal, “how can you be sitting there. Telling me that you care. That you care. When everytime I look around. The people suffer in suffering. In everyway. In everywhere. Na-na-na-na-na. We're the survivors; yes, the black survival”.

Decerto, as críticas feitas na composição de Marley estão alicerçadas nas necropolíticas postas em prática pelo estado jamaicano que marcaram a sua existência na *yard* de *Trench Town*. Segundo White (2011), a infância e juventude de Bob Marley foi marcada pelas condições de fazer morrer expressas nas periferias de *Kingston*. Como nos apresenta White (2011, p.125) as possibilidades de existência oferecidas pelas políticas de governo materializadas nas *yard*, os aluguéis que os afrojamaicanos podiam custear ou, nos

61 Tradução em <https://www.letas.mus.br/bob-marley/69198/traducao.html>. Acesso: 25 de janeiro 2019.

62 “How can you be sitting there/Telling me that you care/That you care/When everytime I look around/The people suffer in suffering/In everyway/ In everywhere/Na-na-na-na-na/We're the survivors; yes, the black survival/I tell you what/Some people got everything/Some people got nothing/Some people got hopes and dreams/Some people got ways and means/Na-na-na-na-na/We're the survivors; yes, the black survival/Yes we're the survivors like/Daniel out of the lions' den, survivors, survivors/So my brethren, my sisthren/Which way will we choose/We better hurry, oh hurry woe now/'Cause we got no time to lose/Some people got facts and claims/Some people got pride and shame/Some people got the plots and schemes/Some people got no aim it seems/Na-na-na-na-na/We're the survivors; yes, the black survival/We're the survivors; yes, the black survival/We're the survivors like shadrach, meshach and abednego/Thrown in the fire but never get burn/So my brethren, my sisthren/The preaching and talking is done/We gotta live up woe now, woe now/'Cause the father's time has come/Some people put the best outside/Some people keep the best inside/Some people can't stand up strong/Some people won't wait for long/Na-na-na-na-na/We're the survivors; a Black survival/In this age of technological inhumanity/We're the survivors black survival/Scientific atrocity, we're the survivors/Atomic mis-philosophy, we're the survivors/Nuclear mis-energy/It's a world that forces lifelong insecurity/All together now we're the survivors/Yes, the black survival/A good man is never honoured in his own country, black survival/Nothing change, nothing strange/Nothing change, nothing strange/We got to survive, we've got to survive/But to live as one equal in the eyes of the almighty”.

casos mais graves, a falta de acesso a ambos, construíam um cenário de sub-cidadania, ou melhor, de desumanização.

Pouco eram os cabos de energia elétrica que cruzavam Trench Town e as adjacências de AckeeWalk, CrocreteJungle, Lizard City e Boy's Town, apenas a fraca luz das lamparinas a querosene ou óleo queimando diminuía a escuridão. Da mesma forma, quase não existia água corrente. Uma bica de baixíssima pressão chegava a atender cerca de duas mil pessoas, e somente alguns mais afortunados possuíam talhas de barro com torneira, as mesmas que no interior eram usadas para manter fresca a água armazenada em casa. Do lado de fora do portão, abrigos do tamanho de um galinheiro com telhado de papelão apoiado sobre as calhas de cimento alojavam uma dúzia ou mais de miseráveis. Enquanto nas *yards* do governo e nas de aluguel quase todos dispunham de vasos privativos ou mesmo cabines externas individuais, o restante dos cidadãos de Trench Town tinha que se aliviar em fossas que serviam de latrina comum, ou ir para o meio do mato e dos espinhos. (WHITE, 2011, p.125).

Survival faz eclodir, em sua sonoridade, a voz de uma periferia negra que é sobrevivente do capitalismo econômico e racial, que aplica uma necropolítica que define o que é oferecido enquanto condição de existência para o sujeito periférico negro, a partir dos marcadores sociais de raça e classe. Um contexto no qual “some people got everything. Some people got nothing. Some people got hopes and dreams. Some people got ways and means (Bob Marley, 1979)”. Diante dessa realidade, a canção representa uma experiência do ser negro, na qual o cantor está incluído, onde estes sujeitos são verdadeiros sobreviventes da desumanização: “We're the survivors; a black survival. In this age of technological inhumanity. We're the survivor's black survival. Scientific atrocity, we're the survivors. Atomic mis-philosophy, we're the survivors”.

Nesses mesmos entido, Peter Tosh compôs *Equal Rights* (1977). Uma canção que exige direitos iguais e mais justiça para os povos subalternizados no mundo. Com uma sonoridade conduzida por uma seção rítmica do baixo, guitarra e bateria em um desenvolvimento de um tempo musical bem mais melódico e dançante.

DIREITOS IGUAIS

Todo mundo está gritando por paz, sim



Ouçã a música pelo QR-Code.

Ninguém está gritando por justiça

Todo mundo está gritando por paz, sim

Ninguém está gritando por justiça

Eu não quero paz

Eu preciso de direitos iguais e justiça

Eu preciso de direitos iguais e justiça

Eu preciso de direitos iguais e justiça

Temos que conseguir

Direitos iguais e justiça

Todo mundo quer ir pro céu

Mas ninguém quer morrer

Todo mundo quer subir pro céu

Mas nenhum deles,

mas nenhum deles quer morrer

Eu não quero paz

Eu preciso de direitos iguais e justiça

Eu preciso de direitos iguais e justiça

Eu preciso de direitos iguais e justiça

Temos que conseguir

Direitos iguais e justiça

(Apenas me dê minha parte)

O que é de César

É melhor que você dê a César

E o que pertence a mim e a mim

É melhor você, é melhor você dar pra mim

Eu não quero paz

Eu preciso de direitos iguais e justiça

Eu preciso de direitos iguais e justiça
Eu preciso de direitos iguais e justiça
Temos que conseguir
Direitos iguais e justiça
(Estou lutando pra isso)

Todos indo para o topo
Mas, diga-me, o quão longe está o fundo?
Ninguém sabe, mas
Todo mundo está lutando para alcançar o topo
O quão longe está do fundo?

Eu não quero paz
Eu preciso de direitos iguais e justiça
Eu preciso de direitos iguais e justiça
Eu preciso de direitos iguais e justiça
Temos que conseguir
Direitos iguais e justiça

Todo mundo está falando sobre o crime
Diga-me, quem são os criminosos?
Eu disse, todo mundo está falando sobre o crime, o crime
Diga-me, quem, quem são os criminosos?
Eu realmente não os vejo

Eu não quero paz
Eu preciso de direitos iguais e justiça
Eu preciso de direitos iguais e justiça
Eu preciso de direitos iguais e justiça
Temos que conseguir
Direitos iguais e justiça

Não existir crime

Direitos iguais e justiça
Não existir criminosos
Todo mundo está lutando por
Palestina está lutando por
Lá em Angola
Lá em Botswana
Lá em Zimbabwe
Lá em Rhodesia
Aqui mesmo na Jamaica⁶³
(Peter Tosh, 1977)⁶⁴

O ambiente de produção das músicas de Peter Tosh é o mesmo vivenciado por Bob Marley. Peter também viveu e experimentou as mazelas do bairro de *Trench Town* e compartilhou os mesmos anseios de ascensão social e melhores condições de existência através da música que Bob. Em entrevista ao jornal o Globo (1983), o canto expressou o quanto suas músicas estão ligadas às opressões vivenciadas por ele na Jamaica: “minha música guarda a marca da opressão que vivi e ainda vivo. É por isso que eu canto. Sei que

63 Tradução em <https://www.letras.mus.br/peter-tosh/224216/traducao.html> . Acesso em 29 de janeiro de 2019.

64 “Everyone is crying out for peace, yes/None is crying out for justice/Everyone is crying out for peace, yes/None is crying out for justice/I don't want no peace/I need equal rights and justice/I need equal rights and justice/I need equal rights and justice/Got to get it/Equal rights and justice/Everybody want to go to heaven /But nobody want to die/Everybody want to go to up to heaven/But none o them, but none o them want to die/I don't want no peace/I need equal rights and justice/I need equal rights and justice/I need equal rights and justice/Got to get it/Equal rights and justice/(Just give me my share)/What is due to Caesar/You better give it on to Caesar/And what belong to I and I/You better, you better give it up to I/I don't want no peace/I need equal rights and justice/I need equal rights and justice/I need equal rights and justice/Got to get it Equal rights and justice/(I'm fighting for it)/Everyone heading for the top/But tell me how far is it from the bottom/Nobody knows but/Everybody fighting to reach the top/How far is it from the bottom/I don't want no peace/I need equal rights and justice/I need equal rights and justice/I need equal rights and justice/Got to get it Equals rights and justice/Everyone is talking about crime/Tell me who are the criminals/I said everybody's talking about crime, crimeTell me who, who are the criminals/I really don't see them/I don't want no peace/I need equal rights and justice/I need equal rights and justice/I need equal rights and justice/Got to get it/Equal rights and justice/There be no crime/Equal rights and justice/There be no criminals/Everyone is fighting for/Palestine is fighting for/Down in Angola/Down in Botswana/Down in Zimbabwe/Down in Rhodesia/Right here in Jamaica”.

não posso agradar a todos. Então não penso nisso. Quem quiser gostar do que faço, goste”.⁶⁵

Na canção *Equal Rights* Peter coloca para fora uma crítica bem dura à hipocrisia dos discursos que clamam por paz, afirmando que essa ideia de paz é construída a partir do silenciamento e amoldamento dos povos subalternizados. Um discurso ideológico que ao pregar a paz coloca uma pá de terra sobre as injustiças e desigualdades que foram edificadas nas relações humanas. Nesse sentido, a música faz uma rejeição ao discurso edificado em prol de uma benevolência ocidental cristã, que exalta as boas ações, mas escamoteia as desigualdades e injustiças vivenciadas no mundo. Um discurso que vende o desejo do céu, mas oferece as condições de morte aos corpos que já estão marcados pelo racialismo, pelas desigualdades econômicas e, portanto, pela subalternização. Um discurso baseado em uma sociedade que, nas palavras de Mbembe (2015), produz um devir-negro no mundo, uma vez que, a existência dessas pessoas está substanciada “na condição de viver para morte, de conviver com o medo, com a expectativa ou com a afetividade da vida pobre e miserável” (ALMEIDA, 2018, p. 96).

Essa lógica construída pelas necropolíticas está fincada nos marcadores sociais de desigualdade, que historicamente não só constroem as condições de subalternização de povos, mas também de condenação e criminalização de suas existências. Principalmente, nas nações periféricas. Um processo de condenação e criminalização de suas vidas que está baseado em uma engrenagem social promotora de evasão escolar, de pobreza endêmica e de negligência com a saúde das populações subalternas. Com efeito, na canção, Peter questiona a forma em que são construídas essas condenações e criminalizações dentro de uma sociedade com tantos marcadores de desigualdades.

Para Mbembe (2016), na relação estabelecida entre a redução da vida e o aumento da morte, a fórmula mais peculiar de terror racial é o *apartheid*. Segundo o autor, as características mais marcantes dessa forma de terror, sendo ela instituída ou velada, são os entrelaçamentos do biopoder, do estado de exceção e do estado de sítio, cujo mediador operado é classificação racial.

⁶⁵<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/peter-tosh-lenda-do-reggae-do-rastafari-que-lutou-contrapartheid-21793298#ixzz5dqrGeAQO>. Acesso em 15 de dezembro de 2018.

A produção desse terror baseado nas hierarquias coloniais colocou as populações, condenadas e criminalizadas nas nações semi-independentes no mundo, em posições de negação de seus direitos sociais enquanto cidadãos.

A “ocupação colonial” em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço; em resumo, o exercício da soberania. O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que sustentava. Soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o status de sujeito e objeto. (MBEMBE, 2016, p.135).

Nesses contextos, os meios de efetivação dessas hierarquias sociais corresponderam à redução da liberdade e dos direitos sociais. Essas populações foram conduzidas por sistemas de controles, que restringiam em vários sentidos a sua existência. Nesse sentido, a soberania produzida por essas bases seletivas de liberdades e direitos estava baseada “na capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é” (Mbembe, 2016, p.135). Diante do *apartheid*, uma das formas mais violentas de institucionalização do racismo, esse tema ganha bastante proeminência nas lutas antirracismo no mundo, ocupando espaço em diversas expressões de resistência negra.

Peter Tosh compôs uma série de músicas denunciando a situação vivenciada pelas populações negras e periféricas no mundo e convocando esses sujeitos a revolta e a resistência. A composição da música *Apartheid* (1977), essa pulsão sonora, emerge justamente da intensidade produzida pelas dores geradas pelos referidos entrelaçamentos:

APARTHEID

Você está em minha terra
Completamente ilegal
Você está em minha terra



Ouçã a música pelo QR-
Code.

Cavando meu ouro
Em minha terra
Cavando minhas pérolas
Em minha terra
Cavando meus diamantes

Nós vamos lutar contra o apartheid
Nós vamos lutar contra o apartheid

Você está em minha terra
E você constrói seus apartamentos
Você está em minha terra
Você constrói seus regimes
Você está em minha terra
Apenas fale sobre justiça
Você está em minha terra
Passando injustiça

Você está em minha terra
Você não constrói escolas para crianças negras
Nem hospital para pessoas negras
Você constrói sua prisão
Você constrói seus acampamentos

África para homem negro
Lembrar
Com certeza existe um lugar na África
O homem negro não consegue o reconhecimento

Você atravessa a fronteira
Você atira nas crianças
Atravessa a fronteira
Abatendo as mulheres
Atravessa a fronteira
Você leva seu poder
Atravessa a fronteira
Para bater por direito

Como para a maioria
Maioria dominante, sim

Quem precisa da minoria
Mas isso não pode dominar, sim

Você rompe
Rompe com a Grã-Betânia
Você está completamente ilegal
Lute onde você está
Você consegue com suas forças

Do poder colonial
Pegando meus diamantes
Enchendo mísseis balísticos⁶⁶
(Peter Tosh, 1977)⁶⁷

Frente aos modelos de violência mais fortes de segregação racial na era dos estados semi-independentes, que tem seu exemplo mais conhecido na política colonialista de uma minoria branca na África do Sul, as populações jovens das periferias dos grandes centros urbanos são levadas a experienciar a segregação e o sofrimento. Uma das marcas históricas desse processo de segregação está no genocídio de *Sharpeville*, onde em uma manifestação Pan-Africanista contra a injustiças cometidas pelo *apartheid*, a força de repressão estatal abriu fogo contra os manifestantes, ceifando sessenta e nove vidas negras.

Devido à brutalidade da segregação e a dimensão que o genocídio de *Sharpeville* alcançou, repercutindo em âmbito internacional, em 1976, as Nações Unidas reconheceu o terror que era o regime do *Apartheid*. Conseqüentemente, os movimentos de resistência pela libertação do povo negro ganharam uma dimensão maior, o que levou a uma intensificação das lutas contra a segregação racial em todo o mundo. É nesse contexto que as cidades negras no sudoeste de *Johanesburgo*, conhecidas como "*Soweto*", impulsionaram suas ações pelos direitos iguais e contra o regime do *apartheid*. Nesse mesmo movimento, as periferias de várias partes do mundo se insurgiram, inclusive as da Jamaica, dando uma dimensão maior ao pan-africanismo rastafári enquanto difusor do discurso de unidade do povo negro. A ascensão do movimento ocorreu em um contexto em que a Jamaica estava dominada pelo colapso político das disputas entre o socialismo de

66 Tradução: <https://www.letras.com.br/peter-tosh/apartheid/traducao-portugues>. Acesso em 27 de janeiro de 2019

67 "You in a me land/Quite illegal/You're in a me land/Dig out me gold/In a me land/Digging out me pearls/In a me land/Dig out me diamonds/We a go fight (3x) against apartheid/We got to fight (3x) against apartheid/You're in a me land/And you build up your 'partment/You're in a me land/You build up you're regimes/You're in a me land/Only talk 'bout justice/You're in a me land/Handing down injustice/You're in a me land(Precedes each line below)/You no build no school for black children/No hospital for black people/You build your prison/You build their camp/Africa's for black man/Remember/There certain place in Africa/Black man get no recognition/You cross the border/You shoot off the children/Cross the border/Shoot down women/Cross the border/You take your might/Cross the border/To beat for right/As for majority/Majority rule, yea/Who need minority/But that couldn't rule, yeah/You break off/Break off from Britain/You're quite illiegal/Right where you are/You get your forces/From colonial powers/Taking my diamonds/Filling ballistic missiles".

Michael Manley e os ideais capitalistas de Edward Seaga. O país estava mergulhado em intensos processos de violência, refletidos, principalmente, nas periferias. Isto porque os conflitos fizeram grupos subversivos nas periferias que passaram a se associar de forma direta a um dos dois lados dessa disputa política, criando uma rivalidade política que colocava os afrojamaicanos periféricos uns contra os outros.

Absorvida por essa realidade de subversão e resistência a canção *Apartheid* inicia seus acordes ao som de rajadas de tiros e bombas, e logo surge o pulsar da bateria, do baixo e da guitarra invadindo o cenário sonoro para dar ênfase ao conteúdo inteiramente ativista. A música faz uma forte denúncia da exploração realizada pelo colonialismo nos territórios “conquistados”, que servem como fonte de riqueza para os colonos e seus descendentes, mas que reservam para os afrojamaicanos uma realidade pautada em

(...) severas restrições na produção para negros em áreas brancas, o término da posse de terra pelos negros exceto em áreas reservadas, a criminalização da residência negra em fazendas brancas (exceto como servos a serviço dos brancos), o controle do fluxo urbano e, mais tarde, a negação da cidadania aos africanos. (MBEMBE, 2016, p.135).

Os bairros da periferia da Jamaica, e do mundo, dentro desse regime catalizador de desigualdades e estigmas foram “diabolizados”, pois,

constrói-se o medo e a ideia de ameaça. Olha-se para essas áreas como se fossem zonas de exceção. Valida-se que é algo que deve ser cercado para melhor ser domado. Uma espécie de fronteira de grades invisíveis que por vezes é sitiada pelas forças de segurança, ampliando o sentimento de que não se pertence ao mundo que está para lá daquelas barreiras artificiais. (BELANCIANO, 2019, n.p)⁶⁸.

Em vários momentos de sua vida, Peter Tosh denunciou as políticas de extermínio que estavam sendo postas em prática pelo governo e pela polícia de seu país contra os

68 Informações retiradas na matéria “Há amor e arte no Bairro da Jamaica: Olha-se para as periferias como se fossem zonas de exceção, validando-se assim que é algo que deve ser cercado para melhor ser domado, e pelo caminho apaga-se que são também lugares de afectos e produção cultural”, do Jornal Público / Portugal. Ver: <https://www.publico.pt/2019/01/27/opiniao/opiniao/ha-amor-arte-bairro-jamaica-1859439>. Acesso 27 de janeiro de 2019.

jovens periféricos. Podemos citar como exemplo o discurso realizado pelo cantor no concerto *One Love Peace* conforme matéria do Jornal o Globo:

Peter Tosh denunciou de forma contundente o apartheid e a corrupção governamental. Durante o concerto *One Love Peace*, organizado pelo governo, em 1978, acusou publicamente os líderes jamaicanos e a classe média de apoiarem a violência policial e a guerra entre gangues, diante de centenas de jornalistas estrangeiros e do primeiro-ministro. Foi brutalmente espancado pela polícia por suas opiniões e por fumar maconha em público (Jornal o Globo, 2017).⁶⁹

E, assim, como que nos conduzindo a um cenário de guerra, com todo o seu poder belicoso de produzir dores, a canção nos remete ao cotidiano de martírios vivenciado pelos jovens dos subúrbios do mundo moderno. Em um contexto composto pelo urbanismo favelizado, as vidas negras subalternizadas vão sendo estilhaçadas, ao mesmo passo que são borradas as fronteiras entre “humanos de cor” e animais conduzidos ao abate, por assim dizer.

Em meio a tamanha violência não restou saída ao povo oprimido a não ser reagir. As próprias condições de violência produzidas pelo opressor alimentaram os anseios por liberdade e sangue por parte do oprimido. A relação estabelecida entre opressores e oprimidos segue o mesmo rito traçado por Hegel (2013) no mito da relação entre senhor *versus* escravo. Conforme exposto em capítulos anteriores, essa relação de dominação entre os dois entes está condicionada pelo estabelecimento da partição da unidade que compõe a relação de dominação, pois, “assim, seus momentos devem, de uma parte, ser mantidos rigorosamente separados, e de outra parte, nessa diferença, devem ser tomados ao mesmo tempo como não diferentes, ou seja, devem sempre ser tomados e reconhecidos em sua significação oposta” (HEGEL, 2013, p.142).

Fanon, por outro lado, atenta mais minuciosamente para a relação de dominação a partir dos efeitos da colonização, ao pensar no colonizado e no colonizador como os entes da relação. Diferentemente da formulação hegeliana, a relação que se estabelece entre dominador e dominado na formulação fanoniana está localizada historicamente em corpos

69 Ver reportagem em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/peter-tosh-lenda-do-reggae-do-rastafari-que-lutou-contr-a-apartheid-21793298>. Acesso em 21 de janeiro de 2019. Para mais informações acessar o vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=JVG9Tw0JMBk>.

que tem cor. O ser colonizado e escravizado pertence a grupos marcados pelas características socio-raciais: dominado e dominador são sujeitos que tem uma cor definida e que habitam o inconsciente um do outro.

Ambos, no entanto, apontam para a relação de dominação como potência na produção de liberdade. Hegel, mesmo estabelecendo uma relação de contrários interdependentes, entre o senhor e escravo, traz uma formulação importante para refletirmos sobre o processo de libertação do escravo das amarras da relação de dominação com o senhor:

Mesmo que eu tenha nascido escravo [Slave], que eu tenha sido alimentado e criado por um senhor, que meus pais e antepassados tenham sido todos escravos, ainda assim sou livre no momento que eu desejar, quando me torno consciente de minha liberdade. Pois a personalidade e a liberdade de minha vontade são partes essenciais de mim, de minha personalidade. (HEGEL, 1983, p.55, apud BUCK-MORSS, 2011, p.147).

Já Fanon nos conduz a pensar como a dominação colonial produz sua própria necessidade de superação ao passo que nos apresenta a dialética da libertação.

O mundo colonial é um mundo dividido em compartimentos. Sem dúvida é supérfluo, no plano da descrição, lembrara existência de cidades indígenas e cidades europeias, de escolas para indígenas e escolas para europeus, como é supérfluo lembrar o apartheid na África do Sul. Entretanto, se penetrarmos na intimidade desta divisão, obteremos pelo menos benefício de pôr em evidência algumas linhas de força que ela comporta. Este enfoque do mundo colonial, de seu arranjo, de sua configuração geográfica, vai permitir-nos delimitar as arestas a partir das quais se há de reorganizar a sociedade descolonizada. (FANON, 1968, p.27).

Essa liberdade deve ser conquistada a partir de uma ação transformadora que coloque fim a essa dependência sistêmica produzida pelo sistema de dominação colonial. Como ainda nos assinala Fanon (2008), a transformação nas condições de subalternização colonial só terá fim na medida em que consigamos chegar a uma tomada de consciência da realidade em seus aspectos raciais, econômicos e sociais.

Nesse sentido, para o autor, “só haverá uma autêntica desalienação na medida em que as coisas, no sentido mais materialista, tenham tomado os seus devidos lugares” (FANON, 2008, p.29).

Em “Os condenados da terra”, Fanon (1968) é particularmente mais incisivo ao afirmar que “a descolonização é sempre o fenômeno violento”, e que “é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas que extraem sua originalidade precisamente dessa espécie de substantificação que segrega e alimenta a situação colonial” (FANON, 1968, p.26).

Esse cenário de dominação e de práxis descolonizadora, tornou-se inspiração para formação de teorias filosóficas e científicas, para formação de grupos e movimentos sociais, mas, também serviu de base para criação de expressões artísticas inteiramente engajadas com os ideais de liberdade socio-raciais.

As canções de embates compostas por Peter Tosh e Bob Marley são exemplos salutares do engajamento do *reggae* na libertação do povo negro no mundo. As músicas *Downpresser Man* (Peter Tosh, 1977) e *Ride Natty Ride* (Bob Marley, 1978) trazem em intensidades diferentes todo o pulsar de um imaginário coletivo libertador. Assim, acentuadas por corpos marcados por uma dialética sensível e de reafrikanização, cuja existência ganha sentido pelas impressões sensíveis deixadas nos sujeitos pela diáspora. Forjados por essa dialética do sensível que Tosh e Marley criaram suas pulsões de reação e destruição do sistema de segregação socio-racial no mundo.

Na música *Downpresser Man*, toda a rebeldia de Peter Tosh convoca um povo negro a insurgir contra os opressores. A canção traz a impossibilidade dos segregadores de esconder seus atos e de não pagarem pelos martírios exercidos aos povos negros subalternizados.

OPRESSOR

Opressor

Pra onde você vai correr

Durante o dia todo?



Ouça a música pelo QR-Code.

Você vai correr para o mar
Mas o mar estará fervendo
Quando você correr para o mar
O mar estará fervendo
Durante o dia todo

Você vai correr para as rochas
As rochas estarão derretendo

Quando você correr para as rochas
As rochas estarão derretendo
O dia todo
Então eu falei

Você bebe o seu grande champanhe e ri
Durante o dia todo

Eu não gostaria de ser uma pulga
Embaixo do seu colarinho
Durante o dia todo

Você pode correr, mas não pode esconder
Durante o dia todo

Você vai correr para o Senhor
Implorando pra se esconder

Você vai correr para Jah
Implorando pra se esconder
Durante o dia todo

E eu disse: Opressor

Pra onde você vai correr?
Pra onde você vai correr, opressor?
Pra onde você vai correr?

Eu disse o tempo todo
O tempo todo, ao longo desse dia, opressor

Espere, opressor
Pra onde você vai correr?
Opressor

Eu não sei pra onde você vai correr?
Ao longo desse dia todo
Opressor

Você não pode correr, não pode subornar Jah Jah
Não pode chamá-Lo num bar
Pode até tomar uma
Sopa do diabo

Não pode suborná-Lo pra fugir de carro agora
Não pode testar a fé dele
Opressor
Pra onde você vai correr?
Opressor

Você não pode subornar ninguém
Eles não querem dinheiro
Eles correm de dinheiro
Esse dinheiro chega a ser engraçado

Opressor

Tá aqui⁷⁰

⁷⁰ Tradução em <https://www.lettras.mus.br/peter-tosh/126169/traducao.html>. Acesso em 28 de janeiro de 2019.

(Peter Tosh, 1977)⁷¹

A canção de Peter, influenciada pelos princípios religiosos do rastafarianismo cristão, profetiza a condenação do mal travestido na figura do opressor branco, como o prelúdio de um novo tempo. A condenação profetizada na canção aponta para um juízo diferente do que orienta a premissa dos pecados capitais da bíblia dos cristãos brancos. Aqui, cometer pecado não é, necessariamente, fomentar a ira, o orgulho, a inveja, a luxúria, a preguiça, a avareza e a gula, mas sim oprimir socioeconomicamente e racialmente um povo. Dessa forma, esse juízo fomentado pelo rastafarismo, e descrito por Tosh, está ligado a um julgamento alicerçado num ideal de justiça socio-racial, que condena os sujeitos segregadores por ultrajarem os oprimidos. Os portadores do racismo e dos privilégios correspondiam à representação do mal, ou seja, eram sujeitos que bebiam o sangue demoníaco.

Desta forma, o julgamento de *Jah*, Deus do *KebraNegast*⁷², segundo a leitura da canção e dos rastas, estaria baseado nos pressupostos de justiça e da igualdade socio-racial. Diante do momento do acerto de contas com *Jah* as benesses construídas sobre o escombros dos corpos negros não valeriam de nada. Uma vez que, frente ao Deus da justiça, os privilégios se desmoronariam, pois, os princípios de salvação são os da igualdade socioeconômica e racial.

71 “Downpresser man/Where you gonna run to/All along that day?/You gonna run to the sea/But the sea will be boiling/When you run to the sea/The sea will be boiling/All along that day/You gonna run to the rocks/The rocks will be melting/When you run to the rocks/The rocks will be melting/All that day/So I said/You drink your big champagne and laugh/All along that day/I wouldn't like to be a flea/Under your collar man/All along that day/You can run but you can't hide/Telling you all along that day/You gonna run to the Lord/Beggin' to hide you/You gonna run to Jah/Beggin' to hide you/All, all along that day/And I said: Downpresser man/Where you gonna run to?/Where you gonna run to, downpresser man?/Where you gonna run to?/I said all along/All along, along that day, downpresser man/Wait, downpresser man/Where you gonna run to?/Downpresser man/I don't know where you gonna run to/All along that day/Downpresser man/You can't run, you can't bribe Jah Jah/Can't call Him in a bar/He can drink some/Devil soup/Can't bribe Him to run a car now/Can't test Him faith/Downpresser man/Where you gonna run to?/Downpresser man/You can't bribe no one/Them no want no money/Them run'f money/That money get funny/Downpresser man/Shere”.

72 O *KebraNegast* ou *KebraNagast*, em português Glória dos Reis, é um livro que conta a história lendária da origem da Dinastia salomónica dos Imperadores da Etiópia. Escrita em ge'ez há mais de 700 anos, é considerada por muitos membros da Igreja Ortodoxa Etíope e do movimento Rastafari como uma obra de inspiração divina. Para mais informações sobre ver: NETO, José Maria Gomes de Souza; MELO, Marcos José de. O *kebranagast* e as representações de si mesmo africanas antigas e afro-americanas contemporâneas. In: http://www.anpuhpb.org/anais_xiii_eeph/textos/ST%2017%20%20Marcos%20Jos%C3%A9%20de%20Melo%20TC.PDF. Anais XIII EEPH. Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

Já Bob Marley, em *Ride Natty Ride*, imbuído por um tom pacifista e menos incisivo, mas, de modo algum, menos libertador, nos apresenta a resistência e liberdade do povo negro através da personificação dos princípios rastafáris na imagem do *Natty Dread*⁷³. O *Natty Dread* corresponderia a um povo escolhido, por ser a materialização da linhagem dos reis negros na terra, para reagir ao processo de negação de existência do seu próprio ser em uma sociedade marcada pelos padrões colonialistas.

SIGA NATTY SIGA

Rub, rub, rubby-doo-day
Rum-pum-pum a-rum-pum-pum-pum!
Dready tem um trabalho a fazer
E ele precisa completar essa missão
Vê-lo sofrer será a maior ambição dos outros, sim!



Ouçã a música pelo QR-
Code.

Mas nós vamos sobreviver, nesse mundo de disputa

Porque não importa o que eles façam

Natty continua até o fim

E não importa o que eles digam

Natty está ali sempre, sim!

NattyDread viaja novamente

Através dos mistérios futuros

NattyDread viaja novamente

Não tenha medo, não fique triste, sim!

Todos vocês os vêem partir

Pra lutar contra o Rastaman

Então eles construíram seu mundo em grande confusão

⁷³NattyDread é como foi denominado os integrantes da religião rastafári. O termo surge para dar significado a principal característica desse ser iluminado e que resiste as injustiças do mundo colonizado, as traças formados por fios embaraçados. O termo é formado etimologicamente pela junção da palavra “natty” que no inglês jamaicano significa “nativo” com a palavra dread que faz referência aos cabelos usados pelos rastafáris. Para mais informações ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Natty_Dreadlocks.

Para nos impôr a ilusão do diabo
Mas a pedra que o construtor despreza
Sempre ornará o topo

E não importa que jogo eles joguem
Nós temos algo que eles não podem tirar (algo que eles não podem tirar)
E é o fogo (fogo)! É o fogo!

Que está queimando tudo
Sinta o fogo (fogo), o fogo
Só os pássaros têm suas próprias asas, sim!

Não é hora para se enganar
Oh, irmãos, vocês devem conhecer, mas não acreditar
Jah diz que o julgamento - nunca será feito com água
Nenhuma água poderá apagar esse fogo (fogo)
Esse fogo (fogo), esse fogo (fogo)
Esse fogo (fogo), [a yagay'all!]! Viaje, dready, viaje!
Vá lá, dready, vá lá

Porque agora o fogo saiu de controle
A cidade está em pânico, os perversos choram por seu ouro!
Por todo lado esse fogo queima!
Destruindo e derretendo seu ouro
Destruindo e consumindo suas almas

Viaje, dready, viaje!
Vá lá, dready, vá lá!
Então eu lhes digo: Agora as pessoas se juntaram na praia
E o líder tentou fazer um discurso
Mas os dreadies sabem que é tarde demais

O fogo está queimando
Salve-se quem puder
O fogo está queimando
Salve-se quem puder

NattyDread viaja novamente (NattyDread ataca novamente)
E eu digo, vá lá, Dready, vá lá! (Vá lá, vá lá)
Oh, viaje, Natty, viaje! (Dread viaja novamente)
E vá lá, dready! (Vá lá, vá lá)

Viajando através da tempestade
Viajando através da calmaria (vá lá, vá lá)

Oh, viaje, Natty, viaje!
Vá lá, dready, vá lá!
Viaje, Natty, viaje!
Vá lá, Dready, vá lá!⁷⁴
(Bob Marley, 1978)⁷⁵

Ride Natty Ride nos conduz, através do desenvolvimento de uma sonoridade dançante, mas tranquila, para uma reflexão acerca das condições nas quais os rastas sobreviveram em contextos de tamanha rejeição social, e o modo como são vistos como anciões capazes de estimular o orgulho negro para a união dos povos em diáspora africana. Um dos elementos mais fundamentais da crítica *garveyista* (como ficou conhecido o pan-africanismo jamaicano) ao funcionamento da sociedade capitalista correspondia ao fenômeno do branqueamento imposto as populações negras na diáspora, que tinha como um de seus vieses a desvalorização do ser negro em detrimento do ser ocidental branco. A partir da influência dos ideais pan-africanistas, Bob Marley começou a colocar nas produções de sua música os princípios da unidade entre os negros em todo o mundo – além de disseminar a cultura do orgulho negro. Podemos verificar, a partir do relato de Rita

74 Tradução em <https://www.vagalume.com.br/bob-marley/ride-natty-ride-traducao.html>. Acesso em 31 de janeiro de 2019.

75 “Rub, rub, rubby-doo-day/Rum-pum-pum a-rum-pum-pum-pum!/Dready got a job to do/And he's got to fulfill that mission/To see his hurt is their greatest ambition, yeah!/But-a we will survive in this world of competition/Cause no matter what they do/Natty keep on comin' through/And no matter what they say-ay-ay-ay/Natty de deh every day. yeah!/Natty Dread rides again/Through the mystics of tomorrow/Natty Dread rides again/Have no fear, have no sorrow, yeah!/All and all you see a-gwan/Is to fight against Rastaman/So they build their world in great confusion/To force on us the devil's illusion/But the stone that the builder refuse/ Shall be the head cornerstone/And no matter what game they play/Eh, we got something they could never take away/We got something they could never take away/And it's the fire (fire), it's the fire (fire)/That's burning down everything/Feel that fire (fire), the fire (fire)/Only the birds have their wings, yeah!/No time to be deceived/Oh, brothers, you should know and not believe/Jah say this judgement - it could never be with water/No water could put out this fire (fire)/This fire (fire) , this fire (fire)/This fire (fire) , a yagay'all! Ride, Natty, ride!/Go deh, Dready, go deh/'Cause now the fire is out of control/Panic in the city, wicked weeping for their gold!/Everywhere this fiyah is burning/Destroying and melting their gold/Destroying and waisting their souls/Go ride, Natty, ride!/Go deh, Dready! Go deh!/Tell you what: now the people gather on the beach/And the leader try to make a speech/But the Dreadies understandin' that it's too late/Fire is burning/Man, pull your own weight!/Fiyah is burning/Man, pull your own weight!/Natty Dread rides again (Natty Dread rides again)/And me say, Go deh, Dready! Go deh! (go deh, go deh)/Oh ride, Natty, ride! (Dread rides again)/And go deh, Dready! (Go deh, go deh)/Ridin' through the storm/Riding through the calm (go deh, go deh)/Oh ride, Natty, ride!/Go deh, Dready, go deh!/Ride, Natty, ride!/Go deh, Dready, do deh!”.

Marley, como os princípios de afirmação do ser negro estavam assimilados as práticas de Bob:

Quando Titia permitiu que Bob saísse comigo, ele começou a me ensinar o modo de vida rasta. “Você é uma rainha, uma rainha negra”, dizia. “É bonita do jeito que é, não precisa fazer nada mais. Não precisa alisar o cabelo, pode deixar que ele cresça naturalmente.” Depois de tantos anos me submetendo semanalmente a chapinhas, abandonei-as por completo. Bob também gostava de me falar da glória do povo negro e do quanto evoluímos graças a Marcus Garvey. (MARLEY, 2004, p. 52).

Assim, as pulsões de resistências ao colonialismo que aparecem na música *Ride Natty Ride* estão associadas aos princípios da fé rastafári. No primeiro trecho da música, por exemplo, Bob nos mostra toda a obstinação dos *Natty Dread* ao sobreviverem a um mundo em disputas e cheio de ambições. A música emana um modo de vida sagrado aos rastas, que os salvaria de não serem violados pelas condições opressoras do capitalismo econômico e racial, tal qual corrobora Marley (apud WHITE, 2011): “os rastas não tem medo da morte, porque um rasta nunca vive, e nunca morre.

O imaginário dos *Natty Dread* suscitado na música nos remete a um ser que está a frente de seu tempo, enquanto um guardião do futuro e das utopias de um mundo ainda em desgraça. O discurso elaborado pelo rastafarianismo e incorporado pelos músicos de *reggae* na lírica de suas músicas está substanciado em princípios proféticos e messiânicos a respeito da realidade dos africanos e afrodiáspóricos. Nesse sentido, a significação atribuída a *Natty Dread* na canção corresponde a

[...] abertura do tempo num Devir cujo sentido é dado pela Aliança (*berit*) e a Profecia: a Aliança pela qual o homem se associa a Deus na edificação de uma cidade cujo plano é conhecido como Torá, a Lei; e a Profecia que faz do diálogo com Deus – que na Aliança é promessa e dever – uma experiência (*yedia*) original, conhecimento de tipo amoroso no qual não entra a razão. (LACROIX, 1996, p.27-28).

Orientados pelos princípios do pan-africanismo *garveyista* e etiopista, os rastafáris utilizam como base de sua profecia e do seu messianismo os fundamentos da genealogia salomônica descrita no livro *KebrNagast*. Os *NattyDread* e os negros em diáspora são

tomados como herdeiros das dinastias etíopes, enquanto descendentes diretos de *Menelik*, filho do rei Salomão e da rainha *Makeda* de *Sabá*. Está na aliança vindoura de Salomão, como descendente da tribo de Judá, o legado dos rastafáris como sucessores dos reis na terra prometida, que foi materializada na profecia pela sucessão monárquica na Etiópia.

Na canção e na profecia dos rastafáris, a presença dos homens bons (*Natty Dread*) é contraposta com a realidade vivenciada em um mundo absorvido pela ganancia e pela tirania.

Segundo Lacroix (1996), é algo próprio das literaturas proféticas a manifestação de críticas baseadas em um horizonte social de tirania e riqueza. Há, nessa literatura, uma contraposição entre as injustiças vivenciadas no capitalismo econômico e racial e a aspiração por um mundo de harmonia e equidade. Como salienta Rita Marley, Bob era um desses adeptos e pregava o rastafarianismo pela sua música.

Quando eu e Bob começamos a nos conhecer, ele me contou sobre a fé rastafári, que começou no início do século XX com Marcus Garvey, um jamaicano que era também se St. Ann. Garvey mudou-se para Nova York, onde fundou a *Universal Negro Improvement Association*, que tinha o objetivo de encorajar o orgulho negro e defender a volta do povo negro para África. Alguns jamaicanos se ligaram em especial na profecia de Garvey de que um rei africano nos libertaria da condição de povo colonizado. (MARLEY, 2004, p.51).

Assim, as passagens proclamadas por Bob Marley e Peter Tosh em suas músicas sobre o caminho de liberdade para o povo negro estavam relacionados com os discursos e princípios pan-africanistas. Essa influência do rastafarismo sobre a trajetória dos afrojamaicanos está ligada, diretamente, aos processos de insurgências dos povos colonizados na África no final do século XIX e a nova centelha de esperança descolonizatória que surgia a partir daí. Os traços deixados pelo pan-africanismo nas canções dos dois *rastamen* são algo bem marcante nas vidas do afrojamaicanos e nas produções musicais do *reggae*.

Grande parte dos cantores deste gênero musical e do povo periférico de *Kingston* acabou por fazer parte da religião rastafári; motivados pelas conquistas descolonizatórias dos povos em alguns países da África e das Américas, que expulsaram os europeus colocando fim a longos períodos de dominação administrativa. Podemos citar como

exemplo destas conquistas, a ascensão da Etiópia como um império que combateu a presença européia na África, o que foi comemorado no mundo inteiro pelos afrodiáspóricos como o cumprimento de uma profecia bíblica, inclusive pelos rastafáris.

Essa vitória de Minelike II, em 1897, na Etiópia, foi um indício muito forte das novas relações entre as Américas e a reinvenção da África. Uma vez que, foi a partir disso, que começou a surgir no Caribe o movimento pan-africanista, em função da premissa de uma identidade africana que buscasse “resgatar” as memórias desses antepassados, a partir das lutas e não do passado da escravidão e das dores que eclodem com força nesse contexto.

Na Jamaica, o movimento foi encabeçado pelo reverendo Marcus Garvey que conheceu o discurso da vitória etíope contra os italianos e o transformou em um discurso religioso-filosófico – que, inclusive, foi lido como uma passagem bíblica. Por isso que o pan-africanismo jamaicano ficou conhecido como garveysmo. Esses elementos influenciaram muito a juventude do período.

Assim, no início do século XX, havia uma discussão muito forte não só em todo Caribe, mas, de forma muito mais intensa na Jamaica, sobre a necessidade de se reencontrar com a África. Isso também criou nessas pessoas o ímpeto da busca por elementos constitutivos da África através da religião e a da música. Deste modo, na Jamaica, mais especificamente, esse novo olhar pan-africano trouxe para o país semi-independente a força da resistência através da filosofia rastafári e da música *reggae*, que pregavam a unidade do povo negro para a luta contra os opressores. Vejamos como Peter nos anuncia a existência de uma ancestralidade compartilhada, capaz de acolher todo o povo negro para conformar uma unidade deste povo no mundo:

AFRICANO

Não importa de onde você vem
Contanto que você seja um homem negro
Você é um africano

Não importa sua nacionalidade



Ouçã a música pelo QR-
Code.

Você tem a identidade de um africano

Porque se você vem de Clarendon

E se você vem de Portland

E se você vem de Westmoreland

Você é um africano

Não importa sua nacionalidade

Você tem a identidade de um africano

Porque se você vem de Trinidad

E se você vem de Nassau

E se você vem de Cuba

Você é um africano

Não importa sua cor de pele

Não existe rejeição

Você é um africano

Porque se sua cor de pele

Pra cima, pra cima, pra cima

E se sua cor de pele baixa, baixa, baixa

E se sua cor de pele está entre

Você é um africano

Não importa sua seita

Isso é apenas segregação

Você é um africano

Porque se você é católico

E se você é metodista

E se você vai a Igreja de Deus

Você é um africano

Não importa sua nacionalidade

Você tem a identidade de um africano

Porque se você vem de Brixton

E se você vem de Weesday

E se você vem de Wingstead

E se você vem da França

Brooklyn

Queen

Manhattan
Canadá
Miami
Suíça
Alemanha
Rússia
Taiwan

Aqui⁷⁶
(Peter Tosh, 1977)⁷⁷

A busca pela formação desta unidade, a partir dos ideais pan-africanistas, aponta para uma relação firmada entre o *reggae* e o rastafarianismo, marcada pelas profecias de uma fé messiânica. Esta relação é uma controvérsia presente nas músicas de Bob Marley e Peter Tosh. Pois, ao mesmo tempo em que a busca pela unidade ressalta a necessidade de enfrentamento do capitalismo em sua face colonialista, ela tende a comportar uma proximidade com a religiosidade dos colonizadores.

76 Tradução em <https://www.letras.mus.br/peter-tosh/126166/traducao.html>. Acesso em 01 de fevereiro de 2019.

77 “Don't care where you come from/As long as you're a black man/You're an African/No mind your nationality/You have got the identity of an African/'Cause if you come from Clarendon/And if you come from Portland/And if you come from Westmoreland/You're an African/No mind your nationality/You've got the identity of an African/'Cause if you come Trinidad/And if you come from Nassau/And if you come from Cuba/You're an African/No mind your complexion/There is no rejection/You're an African/'Cause if your plexion/High, high, high/If your complexion low, low, low/And if your plexion in between/You're an African/No mind denomination/That is only segregation/You're an African/'Cause if you go to the Catholic/And if you go to the Methodist/And if you go to the Church of Gods/You're an African/No mind your nationality/You have got the identity of an African/'Cause if you come from Brixton/And if you come from Weesday/And if you come from Wingstead/And if you come from France/Brooklyn/Queens/Manhattan/Canada/Miami/Switzerland/Germany/Russia/Taiwan/Here”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ciências sociais, em geral, e, a sociologia, em específico, vem, a mais de dois séculos, se dedicando aos estudos das relações sociais em seus mais diversos matizes. Essas formulações estão soerguidas sobre uma gama bastante ampla de subáreas de pesquisa, que implicam métodos, objeto e metodologias de pesquisa diferentes, dispersos em uma diversidade de territórios. Mas, que tem em comum uma reivindicação por um lugar de autoridade para conhecer a sociedade e suas relações constituintes através do emprego do método científico. O que, acreditamos, produzir uma hierarquização entre possíveis formas de conhecer a sociedade tanto relacionados a formação das suas subáreas, quanto com referência ao local onde são produzidos.

Nesse sentido, a presente investigação buscou a partir das interfaces oferecidas por uma dessas subáreas, a sociologia da arte, desatar o nó que hierarquiza as formas de conhecimento da sociedade, ao ensimesmá-la às capacidades científicas desenvolvidas em territórios específicos. Esse movimento não corresponde a exclusão dos procedimentos científicos de análise, mas a uma transformação na forma de lidar com o objeto de análise, visto que, confere a abordagem um olhar interpretativo, não utilizando o procedimento científico como único meio de compreensão dos fenômenos sociais e também permitindo que outras formas de conhecer, incluindo as que emergem das periferias, sejam valorizadas. Nesse sentido, buscamos, a partir da observação sobre as estéticas sociológicas que eclodem da música *reggae*, expandir a capacidade de apreensão do real para as expressões artísticas, uma vez que, passamos a entender as artes como elementos salutarés na observação e análise das realidades sociais vividas nas periferias afrodiáspóricas.

Os caminhos percorridos por mim para consecução das interfaces do *reggae* jamaicano perpassam por processos tensionados pelo trânsito e conexão entre os interesses intelectuais e os interesses políticos. Eles estão no encontro entre os ritos e tramites que circunscrevem a escrita nos moldes de uma pesquisa científica das ciências sociais, um sujeito negro com as marcas dos seus processos de (re)existência e um objeto que traz de forma proeminente as tensões sociopolíticas de um mundo marcado pela produção de violências e desigualdades. Em meio a essa encruzilhada fui conduzido a apreender “que

quanto mais poderoso é um espaço de emergência de discursos sobre o social mais seus diagnósticos tendem a ser parte do real, no sentido de que descrever se torna prescrever” (Anjos, 2006, p. 113).

Logo, a tese seguiu tanto um percurso intra-estético, como um extra-estético, conduzida pela música *reggae* jamaicana à compreensão dos principais elementos que serviram de base no desenvolvimento do estilo (em sua forma/conteúdo). Chamando atenção para o processo de ascensão do gênero como alicerçado nos movimentos de resistência e (re)existência dos povos afrodiaspóricos nos países semi-independentes das Américas. Partindo de uma relação intensa de mediação entre a música e a sociedade as pulsões sonoras do *reggae* nos orientaram para uma abordagem que combinou os elementos biográficos dos músicos (as condições materiais, econômicas, políticas e culturais), as condições sócio-históricas colocadas para as existências afrodiaspóricas nas Américas e algumas composições de Peter Tosh e Bob Marley.

Buscando dar fundamento teórico metodológico as trilhas deixadas pelo estilo jamaicano e adequar-se aos procedimentos acadêmicos, nos lançamos na tarefa de analisar a música *reggae* como forma de resistência a partir de correntes epistemologias como a dialética e os estudos pós e decoloniais. No primeiro caso, nos apoiamos nos estudos estéticos dialéticos de teóricos como Hegel, Adorno, Lukács e Benjamin, que buscam estabelecer uma relação dos conteúdos estéticos da música em mediação com a realidade social. Entendendo a música como produto da intermediação entre as condições subjetivas do artista e objetivas da sociedade. No entanto, a peculiaridade de pesquisar um objeto que traz de forma latente em sua substancialidade as condições sociopolíticas de (re)existência das populações afrodiaspóricas nas Américas, me conduziu a estudos que pudessem responder as questões levantadas pelas existências desses corpos atingidos pela diáspora e pelas condições do capitalismo econômico e racial.

Assim, a pesquisa seguiu entre conexões e tensões teóricas metodológicas apresentadas a partir dos usos estéticos de uma dialética e das condições de expressões musicais, que apresentam uma forma/conteúdo marcada pelo movimento de descolonização. A música *reggae* jamaicana a partir de sua forma/conteúdo nos conduziu por sons que estavam preenchidos por uma estética musical dotado de uma diversidade de

dilemas compartilhados pelos afrojamaicanos em seu processo de (re)existência nas Américas.

Dessa maneira concluímos, que o *reggae* jamaicano é uma música popular que tem suas bases estéticas ligadas as interfaces de restabelecimento das formas de vida afrojamaicanas diante dos diversos dilemas aos quais foram lançados os povos negros através das experiências de não pertencimento impostas pelo capitalismo econômico e racial. Portanto, o estilo foi gestado nestes contextos de conflitos e dor, buscando se ancorar nas relações de alteridade entre a música e a cultura. Este processo conta com diversas mediações produzidos pelas escolhas criativas adotadas pelo artista; pelas singularidades apresentadas pelos próprios sistemas culturais; pelas matrizes e estilos musicais que estão sendo mobilizados para produção estética e pelas diferentes formas de criação das sínteses geradas pelas contradições postas em busca da unidade da música, etc.

Ressalto, portanto, que as condições a que foram lançados os afrodiáspóricas pelo colonialismo assumiram um papel *sinequa non* para a compreensão das pulsões sonoras do *reggae*. Assim, o colonialismo desponta como um processo inerente aos meios de expansão do desenvolvimento desigualdo capitalismo, não fazendo parte apenas de uma fase preliminar a consolidação do modo de produção capitalistas. Um capitalismo que não está apenas edificado nas produções econômicas de desigualdades, mas também pelas estruturas de classificação racial das existências. Erguidas a partir da ideologia de superioridade territorial, do centro em relação a periferia, e racial e cultural do Ocidente colonialista sobre o resto do mundo. O colonialismo é uma das bases de sustentação da sociedade moderna desigual, que não está restrito a sua fase administrativa e escravista, mas, que passa por atualizações em na sua constituição para produção de subalternidades a partir de padrões civilizatórios de classificação de seres humanos. Tendo como um dos principais fundamentos a atualização nas formas de racialização das existências.

O colonialismo faz parte de um processo maior na existência de toda população de africanos, jogados ao mar e vendidos como mercadorias pelo mundo e de seus descendentes, do que o do período histórico que antecede a independência administrativa dos estados semi-independentes. Da mesma forma, a diáspora, nesta tese, não correspondeu, apenas, ao movimento de dispersão dos povos africanos através do processo

de escravização. Mas, ao movimento de (re)existência realizados por sujeitos que tem suas existências marcadas por essa dispersão. Esses afrodiáspóricos colocaram em curso, a partir da música, expressões forjadas nas memórias do tráfico de escravizados, e nas condições cotidianas atuais de segregação, impostas pelas necropolíticas de governos que fomentam as estruturas de desumanização e morte nos estados semi-independentes.

Diante da necessidade de (re)existir e resistir as situações de confronto e violências socio-raciais os afrodiáspóricos criaram formas diversas de transpor as condições de miséria humana que lhes foram impostas, estando nas artes umas de suas principais estratégias de reconstituição de suas existências. O *reggae* jamaicano sobressai-se como uma das expressões de (re)existência e resistência afrodiáspórica a partir das pulsões sonoras erigidas da musicovivência de sujeitos jamaicanos.

As musicovivência do *reggae* colocou em curso, por via da música uma práxis, um projeto de unificação dos sujeitos afrodiáspóricos dispersos no mundo, tendo como base um processo de retorno do povo negro à África. Um fenômeno imerso nas contradições do projeto de unificação pan-africanista e rastafári. Projeto baseado em uma visão messiânica de pureza africana e em uma identidade contestatária pré-fabricada e estática em torno de um imaginário de retorno ao continente africano, visto como território prometido e o paraíso para a unidade do povo negro no mundo.

Esse messianismo religioso, herdado dos princípios judeus, e atualizado para a realidade de opressão dos povos negros despontou para a música *reggae* jamaicana e para os afrodiáspóricos nas Américas como um processo contraditório e cheio de nuances. O primeiro contraste que aparece nesse projeto de emancipação religiosa desponta por suas bases estarem apoiados em princípios filosóficos religiosos semelhantes ao do judaísmo, que pregam o monoteísmo, o messianismo e se orientam por escrituras. Construindo um projeto de emancipação religioso para os povos afrodiáspóricos a partir de um repertório Ocidental.

Vale ressaltar, que o rastafarianismo coloca no centro da sua profecia o sagrado como concentrado na imagem e semelhança de um homem negro. Isto porque, o profeta seguido pelos pan-africanistas tinha cor e era negro. A inversão de um imaginário coletivo religioso, fundamentado na origem de um povo escolhido a partir da diáspora, traz para o

centro dos princípios de cumprimento da profecia, a superação das opressões vivenciadas pelo povo negro no mundo. Ao mesmo passo, coloca a emancipação negra alinhada aos princípios de libertação homogeneizadora Ocidental, uma vez que o advento da salvação está alicerçado no ponto de uma origem étnico-religiosa e de continuidade histórica do povo escolhido. Tais condições colocam os princípios do movimento rastafári em um movimento de proximidade com a estreiteza das formas de dominação coloniais, ao aderir a um discurso absolutista de valorização de uma única forma religiosa, monoteísta e de uma única saída descolonizatória para os povos negros em diáspora. Visto que, o messianismo rastafári propõe a unificação negra a partir de uma profecia bíblica e judaica baseada na origem de um povo escolhido, o que leva a seguinte contradição: é um movimento que contesta o padrão messiânico Ocidental, ao trazer como povo prometido o negro, mas afunila as possibilidades de salvação em critérios predefinidos por princípios circunscritos a uma cosmovisão Ocidental e não a uma condição aberta a diversidade.

No entanto, essas contradições apresentadas pela fé rastafári e assimilada pela música *reggae* não deve se confundir com uma crítica normatizadora das contribuições subjacente as lutas travadas pelos movimento pan-africanista e pela própria música *reggae*. A atitude de levar as contradições presentes nesses movimentos a seu extremo de condenação dos movimentos de resgate da africanidade recai na afirmação da predominância da hierarquia civilizatória imbuída pelo racialismo.

O processo de reafricanização alimentado pelo movimento pan-africanista e pelo *reggae* trouxe para a existência das vidas negras marcadas pela diáspora uma práxis de resgate da ancestralidade africana negada pelo Ocidente, possibilitando aos diversos movimentos de (re)existências dos afrodiaspóricos nas Américas produzir “inovações africanizantes” de resistência, como o *reggae*.

O *reggae* eclodiu como uma música que buscava um espaço de *outsider*, em termos estéticos. Em seus objetivos declarados de fruição estava o princípio da liberdade, que também foi afirmado diante dos ditames da relação estabelecida com a indústria fonográfica da periferia e a indústria fonográfica do centro. O *reggae* jamaicano criou estratégias, em meio ao campo de forças entre ele e a indústria fonográfica. Estas exercidas pela imperativa necessidade que tinha de formar uma unidade de estilo capaz de superar as condições de

ímprobos da marginalidade enfrentada pelas músicas da periferia do mundo em seu processo de internacionalização, de subversão e enfrentamento para não se distanciar dos seus ideais de descolonização. O que potencializou os conflitos estéticos em seu percurso de afirmação.

Nesse percurso, a cadência jamaicana conseguiu manter o estilo impregnado da obra a algo semelhante ao espírito objetivo, visto que, possibilitou que se sobressaíssem os momentos do cotidiano e das particularidades de forma espontânea na execução, com isso, apresentando no próprio estilo as contradições do capitalismo econômico e racial. A indústria fonográfica precisou lidar com um estilo que, marcado pelas *claves* rítmicas de influência africanas, fazia eclodir composições coletivas que conduziam corpos dançantes pelos agudos do baixo e pelas letras de forte teor descolonizatório.

Ao fim, o diálogo esboçado entre os estudos da sociologia da arte e os estudos pós-coloniais e decoloniais apareceu como um encontro entre uma multiplicidade de contradições. Encontro este mediado pelas próprias contradições do objeto estudado (o *reggae* jamaicano). Portanto, tentamos aqui complexificar a análise da música *reggae* atentando para as reivindicações inerentes a identidade sonora do gênero forjada pela experiência afrodiáspórica.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W; SIMPSON, G. On popular music. In: HORKHERMER, Max, ed. **Studies in philosophy and social science**. Nova York, Institute of Social Research, 1941. v. IX, p. 17-48.

ADORNO, Theodor W. Moda intemporal - sobre o jazz. In: **Prismas – crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ed. Ática, 2001. Über Jazz [pseud. HektorRottweiler] In: **ZeitschriftfürSozialforschung**, 1937, n° 5. Reimpresso em *GesammelteSchriften*, XII (1982), p. 70-100.

_____. **Indústria cultural e sociedade**. Ed. al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. In: **Adorno**. Coleção os Pensadores. São Paulo: Nova Cultura, 1996.

_____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2013.

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

ALLEYNE, Mike. "**Babylon makes the rules**": the politics of reggae crossover. v. 47, n. 1 *Social and Economic Studies*, Reggae Studies, 1998, pp. 65-77 Published by: Sir Arthur Lewis Institute of Social and Economic Studies, University of the WestIndies.

_____. **Positive Vibration?: Capitalist Textual Hegemony and Bob Marley**. v. 27, n. ¾. *Caribbean Studies Extended Boundaries: 13th Conference on WestIndian Literature*. 1994, p. 224-241.

ALMEIDA, Silvio. **O que é o racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANJOS, José Carlos Gomes dos. Conclusão. IN: ANJOS, José Carlos Gomes dos; SILVA, Sergio Baptista da. **São Miguel e Rincão dos Martinianos**: ancestralidade negra e direitos territoriais. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2004.

ANJOS, Jose Carlos Gomes dos. **No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Fundação Cultural Palmares, 2006.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. n. 11. Brasília: Revista Brasileira de Ciência Política, 2013, pp. 89-117.

BASTOS, Rafael José de Menezes. **Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte.** Rio de Janeiro: MANA, p. 293-316, 2007.

BELANCIANO, Vitor. “**Há amor e arte no Bairro da Jamaica: Olha-se para as periferias como se fossem zonas de exceção, validando-se assim que é algo que deve ser cercado para melhor ser domado, e pelo caminho apaga-se que são também lugares de afectos e produção cultural**”. Lisboa: Jornal Público / Portugal. Ver: <https://www.publico.pt/2019/01/27/opiniaio/opiniaio/ha-amor-arte-bairro-jamaica-1859439>. Acesso 27 de janeiro de 2019.

BLOCH, Ernest. O Princípio Esperança. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. Vol.I.

_____. O Princípio Esperança. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. Vol.II.

_____. O Princípio Esperança. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. Vol.III.

BOAS, Franz. **Arte Primitiva.** Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

BRADLEY, Lloyd. **Bass Culture – When Reggae Was King.** Madrid: Machado Grupo de Distribución, 2014 (e-book).

BRATHWAITE, Edward Kamau. **The Development of Creole Society in Jamaica, 1770–1820.** Oxford, 1971.

BUCK-MORSS, Susan. **Hegel e Haiti.** São Paulo: NOVOS ESTUDOS 90, 2011.

CÂMARA, Antônio da Silva. A contribuição da dialética para o estudo da arte. In: **Incontornável Marx.** Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2007.

CÂMARA, Antônio da Silva; SILVA, Bruno Evangelista. A subjetividade/objetividade na arte. In: CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira (Orgs). **Cinema documentário brasileiro em perspectiva.** Salvador: Edufba, 2013.

Campbell, Mavis C. **The Maroons of Jamaica, 1655-1796: Uma história de resistência, colaboração e traição.** Granby, Mass: Bergin& Garvey, 1988.

CAMPOS, Luís Melo. A música e os músicos como problema sociológico. Coimbra: Revista Crítica de Ciências Sociais, 2007.

CARDOSO. Marcos Antonio(Org). **A magia do reggae.** São Paulo: Martin Claret, 1997.

CARVALHO, José Jorge de. **Estéticas da opacidade e da transparência. Mito, música e ritual no culto xangô e na tradição erudita ocidental.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

_____. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento.** Brasília, 2004.

_____. **Transformações da sensibilidade musical contemporânea.** Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, ano 5, n. 11, p. 53-91, 1999.

CAVINI, Maristella Pinheiro. **História da Música Ocidental uma breve trajetória desde a Pré-História até o século XVII.** v.1, São Carlos: UFSCar, 2011.

CÉSAIRE, Aimé. **DISCURSO SOBRE O COLONIALISMO.** Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

CORRÊA, Antenor Ferreira. **O SENTIDO DA ANÁLISE MUSICAL.** Revista Opus 12 – 2006.

COSTA, Sérgio. **DESPROVINCIALIZANDO A SOCIOLOGIA: A contribuição pós-colonial.** RBCS Vol. 21 nº. 60, fevereiro/2006.

COSTA, Anderson de Jesus. O conteúdo emancipatório nas músicas de Bob Marley. Dissertação (mestrado) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Federal da Bahia. Salvador, 2014.

COSTA, Anderson de Jesus. Fundamentos de uma sociologia da música. In: CÂMARA, Antônio da Silva; SILVA, Bruno Evangelista; LESSA, Rodrigo Oliveira. (Orgs.) **Ensaio de Sociologia da Arte.** Salvador: Edufba, 2018, p. 185-204.

DAVIS, Stephen; SIMON, Peter. **Reggae: música e cultura da Jamaica.** Coimbra: Centelha, 1983.

Denis Howard. **diasporas in the new world**”. IN: Diáspora, vol. 1, n. 3, 1991. pp. 261-284.

DORIGNY, Marcel; GAINOT, Bernard. **Atlas das escravidões: da Antiguidade até nossos dias.** Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

DOS ANJOS, José Carlos. Conclusão. In: **No território da Linha Cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira.** Porto Alegre: UFRGS, 2006, p. 113-121.

ELIAS, Norbert. **Os ESTABELECIDOS E OS OUTSIDERS: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

Estética: Analítica do belo e da Arte e do Gênio. Seleção de textos Marilena Chauí; tradução de Paulo Quintela. – São Paulo: Abril Cultural, 1980. – (Coleção Os Pensadores).

Evaristo, Maria da Conceição. Entrevista concedida ao Nexo, no dia 26 de maio de 2017. Ver:

<https://www.nexojournal.com.br/entrevista/2017/05/26/Concei%C3%A7%C3%A3oEvaristo%E2%80%98minha-escrita-%C3%A9-contaminada-pela-condi%C3%A7%C3%A3o-de-mulher-negra%E2%80%99>. Acesso em 18 de janeiro de 2019.

FALCÓN, Maria Bárbara Vieira. **O reggae de cachoeira: produção musical em um Porto Atlântico**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Pele negra mascaradas brancas**. Salvador: Edufba, 2008.

FARINELLI, Marcel A. **A ritmo de descolonización. Música e independencia en Jamaica**. IN: at: <https://www.researchgate.net/publication/314516497>. Acesso em: 10 de julho de 2019, as 15:55.

FREITAS, Artur. **A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito**. v.7, n. 11. Uberlândia: ArtCultura, 2005, p. 197-211.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **MMPB: uma análise ideológica**. Aparte, n.º 2, 1968.

GEERTZ, Clifford. **The Science of Culture**. New York: Strauss and Cudahy, 1949.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Ed. 1, São Paulo: Editora 34, 2001.

GIOVANNETTI, Jorge L. **Sonidos de Condena: sociabilidad, historia y política em la música reggae Jamaicana**. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2001.

GOMEZ, Castro; Santiago & MENDIETA, Eduardo (orgs). **“Manifiesto inaugural”**. Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

GREENE, Jack. **Reformulando a identidade inglesa na América britânica colonial: adaptação cultural e experiência provincial na construção de identidades corporativas**. Revista ForumAlmanackbraziliense n°04 novembro 2006.

GRUPO LATINOAMERICANO DE ESTUDIOS SUBALTERNOS (1998). **"Manifiesto inaugural"**, em CASTRO-GÓMEZ, Santiago & MENDIETA, Eduardo (orgs). Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate. México: Miguel Ángel Porrúa.

GUERREIRO, Goli. **Terceira Diáspora: culturas negras no mundo atlântico**. Salvador: Editora Corrupio, 2010.

HALL, Gwendolyn Midlo. **África e africanos na diáspora africana: os usos de bancos de dados relacionais**. Topoi, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 318-331.

HALL, Gwendolyn Midlo. **Escravidão e etnias africanas nas américas: restaurando elos**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart 1996b [1980]: Cultural studies: Two paradigms. In STOREY, John (org.), **What is Cultural Studies? A Reader**, London: Arnold, 31-48.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética: o belo na arte**. 2.Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. **Estética**. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.

_____. **Estética: pintura e música**. Lisboa: Guimarães Editores. 1962.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **História Social do Jazz**. ed. 13. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2016.

HOWARD, Denis. **Copyright and the MusicBusiness in Jamaica - Protection for Whom?** Brasília: Revista Brasileira do Caribe, Vol. IX, nº18. Jan-Jun 2009, p. 503-527

IFEKWE, B. Steiner. Rastafarianism in Jamaicaasapan-african protest movement. 1. V. Nigeria: Journal of the Historical Society of Nigeria, 2008. Acesso: <http://www.jstor.org/stable/41857150>, 23.03.2018, 8 horas.

JAMES. C. L. R. Los jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture y la Revolución de Haití. Espanha: Fondo de Cultura Económica, 2003.

KANT, Immanuel. 3. **Estética: Analítica do belo e da Arte e do Gênio**. Seleção de textos Marilena Chauí; tradução de Paulo Quintela. – São Paulo: Abril Cultural, 1980. – (Coleção Os Pensadores).

KELLEY, Robin D. G. Prefácio. In: ROBINSON, Cedric J. **Black marxism: the making of the Black radical tradition**. de 1983.

KI-ZERBO, Boubou Hama e J. O lugar da História nas sociedades africanas. **In: História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. São Carlos: UFSCar, 2010, p. 23-35.

LACROIX, Jean-Yves. **A Utopia**: um convite à filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LEITE, Letieres. **Rumpilezzinholaboratorio musical de jovens**: relatos de uma experiência. Salvador: LeL Produção Artística, 2017.

LEITE, Letieles. **Rumpilezzinho laboratório musical de jovens**: relatos de uma experiência. Salvador: Instituto Rumpilezz, 2017.

LUHNING, A. E. ; ROSA, Laila. . Música e Cultura no Brasil: da invisibilidade e. In: Paulo Cesar Alves. (Org.). Cultura: múltiplas leituras. 1ed. São Paulo/ Salvador: EDUSC/ EDUFBA, 2010, v. 1, p. 319-348.. In: Alves, Paulo César. (Org.). Cultura: múltiplas leituras. 1aed.São Paulo: EDUSC, 2010, p. 319-348.

LUKACS, Georg. La música. In._____: **Estética 1**: Cuestiones liminares de lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1982. v. 4, cap. 14 p. 7-32.

_____. **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1968.

LUNA, Ive Novaes. **O percurso da música ocidental e sua aproximação com a encenação**.Salvador: Repertório, 2013.

MANNING, Patrick. **The African Diaspora: A History Through Culture**.Nova York: Columbia University Press, 2009. 394 p.

MARLEY, Rita. **No Woman no cry**: minha vida com Bob Marley. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

MARX, Karl. Divisão do Trabalho e Manufatura. In MARX, Karl. **O Capital**. v.1, Coleções Os Economistas. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MASOURI, John. Steppin' razor: the life of Peter Tosh. Inglaterra: Unabridged, 2013. (e-book).

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. 3. ed. Portugal: Antígona, 2014.

_____. **NECROPOLITICA**: biopoder soberania estado de exceção política da morte. n. 32, Rio de Janeiro: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, 2016.

_____. **O tempo que se move**. São Paulo: Cadernos de Campo, n. 24, p. 369-397, 2015.

MIGNOLO, Walter. **DESOBEDIENCIA EPISTÉMICA**: retórica de la modernidade, lógica de la colonidad, y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Edicionesdel Signo, 2010 (Coleção Razão Política).

MOREIRA, Talitha Couto. **Música, Materialidade e Relações de Gênero: Categorias Transbordantes**. Belo Horizonte: Dissertação Programa de Pós-graduação de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

MORENO, Amparo. “El arquétipo viril protagonista de la história.” In: **Ejercicios de lectura n androcêntrica**. Cuadernos Inacabados. Barcelona: La Sal, 1987. Pp. 17-43.

MOTA, Fabricio dos Santos. **GUERREIR@S DO TERCEIRO MUNDO: identidades negras na música reggae da Bahia (anos 80/90)**. Dissertação (mestrado) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Federal da Bahia. Salvador, 2008.

MOTE, Fabrício dos Santos. **Entrevista com a banda IFÁ no programa Instrumental Sesc Brasil**, 2018.

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

NEDER, A. **O estudo cultural da música popular brasileira...** Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.181-195.

NGOU-MVE, Nicolás. Historia de la población negra en México: necesidad de un enfoque triangular. In: GUTIÉRREZ, Maria Elisa Velázquez e DURÓ, Ethel Correa (eds.). **Poblaciones y culturas de origen africana en México**. México, 2005. p. 39-64, p. 51

OLIVER, Sacks. **Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PACHECO, Gabriela; BRANCO, Juliana. **Jamaica, terra que amamos: não só de Bob Marley se constrói uma nação**. 2008.

PINHO, Osmundo Santos de Araújo. **“O Mundo Negro”**: sócio-anthropologia da reafricanização em Salvador. Campinas: Tese de Doutorado publicada no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UNICAMP, 2003.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira e do ritmo tropical**., São Paulo: REVISTA USP, n.77, p. 98-111, março/maio 2008.

_____. Som e música. **Questões de uma Antropologia Sonora**. v. 44, n.11. São Paulo: REVISTA DE ANTROPOLOGIA/ USP, 2001.

Portugal: Jovem angolano detido no Bairro da Jamaica denuncia violência policial”, postada no **Jornal Deutsche Welle**. In: <https://www.dw.com/pt-002/portugal-jovem-angolano-detido-no-bairro-da-jamaica-denuncia-viol%C3%Aancia-policial/a-47175615>. Acesso: 26 de janeiro de 2019.

PRICE, Richard. **O Milagre da Crioulização:** Retrospectiva. Salvador: Estudos Afro-Asiáticos, Ano 25, no 3, 2003, pp. 383-419.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade e Modernidade-Racionalidade. In: BONILLA, Heraclio. **Os conquistados:** 1492 e a população indígena das Américas. São Paulo: Editora Hucttec, 2006.

RAMOS, Arthur. **O Folclore Negro do Brasil.** 2a ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do estudante do Brasil, 1954.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: EXO experimental, 2005.

REILY, Suzel Ana. “Manifestações populares: o aproveitamento à reapropriação.” In: **Do folclore à Cultura Popular.** Encontro de pesquisadores nas Ciências Sociais. Anais. REILY, Suzel Ana Reily; DOULA, Sheila M. (orgs.). São Paulo: USP, 1990. pp. 1-31.

REILY, Suzel Ana. **Manifestações populares:** Do 'aproveitamento a reapropriação'. In Suzel A. Reily e Sheila M. Doula, orgs. Do Folclore à Cultura Popular. São Paulo: USP, 1990, p.1-31.

REIS, João José. **Escravidão no Brasil:** um convite à reflexão e ao debate. Salvador: Afro-Ásia, 2012, 289-301.

REIS, João José e SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito:** a resistência negra no Brasil escravista. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RIBEIRO, Djamila. **O empoderamento necessário.** RIBEIRO, Djamila. Portal Geledés. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-empoderamento-necessario>.

ROBINSON, Cedric J. **Black marxism:** the making of the Black radical tradition. de 1983.

ROSA, Laila. **As Juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE):** músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na Jurema Sagrada. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia – Escola de Música – UFBA/EMUS. 2009

SACKS, Oliver. **Alucinações musicais:** relatos sobre a música e o cérebro. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANSONE, Livio; TELES, Jocélio. **Ritmos em trânsito:**Sócio-Antropologia da Música Baiana. São Paulo, Salvador: Dynamis Editorial, Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A., 1997.

SANTIAGO, Silviano. Fazendo perguntas com o martelo. In: VASCONCELLOS, G. **Música popular:** de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Brasília: Ministério da Cultura, 2015.

SANTOS, Marcos Rubens da Silva. **Perfil e DreadLocks: Delineando a identidade do Regueiro Soteropolitano**. Monografia para conclusão do Bacharelado em Ciências Sociais. Salvador: UFBA/FFCH, 2001.

SARTRE, Jean Paul. Prefácio. In: FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SCHURMANN, Ernest. **A música como linguagem: uma abordagem histórica**. Brasília: Brasiliense, 1989.

SCHWARTZ, Stuart. **Entrevista: A história social atlântica de Stuart Schwartz**. Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 306-324, jan./jun. 2014 | www.revistatopoi.org.

SCHWARZ, Roberto. **Remarques sur la culture et la politique au Brésil - 1964/1969**. Les Temps Modernes 288, 1970.

SCOTT, David. "That event, this memory: notes on the Anthropology of African, 1991.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa Nicolau Sevcenko; coordenação Laura de Mello e Souza, Lilia Moritz Schwarcz**. — São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Carlos Benedito da. **Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor**. São Luís: EDUFMA, 1995.

SMITH, Richard Chase. **Deliverance from chaos for a song: a social and religious interpretation of the ritual performance of amuesha music**. Tese de doutorado em antropologia, EUA: Cornell University, Ithaca, 1977.

SOUZA, Rodolfo Nogueira Coelho. **Abstração e representação na música eletroacústica**. Paraná: Revista Vórtex, 2013. In: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/369>. Acesso: 23 de março de 2018, as 16:53.

SPIVAK, GayatriChakraVorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TOSH, Peter. Entrevista Fundação Peter Tosh. Disponível em: <http://petertosh.com/history/>. Acesso em 11 de janeiro de 2019.

TOSH, Peter. Entrevista Fundação Peter Tosh ao jornal o Globo (1983). Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/peter-tosh-lenda-do-reggae-do-rastafari-que-lutou-contra-apartheid-21793298#ixzz5dqrGeAQO>. Acesso em 15 de dezembro de 2018.

TOSH, Peter. Entrevista Fundação Peter Tosh ao jornal o Globo (2017). Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/peter-tosh-lenda-do-reggae-do-rastafari-que-lutou-contra-apartheid-21793298>. Acesso em 21 de janeiro de 2019.

Thompson, Alvin O. **Flight to Freedom: African Runaways and Maroons in the América.**Kingston: University of the West Indies Press, 2006.

TYLOR, Edward B. **Primitive Culture: Researches into the Development of Mithology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom.** v. 1. Londres: Jonh Murray, 1903.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WHITE, Timothy. **Queimando tudo: A biografia completa de Bob Marley.**

WILLIAMS, Eric. **Capitalismo e escravidão.** Rio de Janeiro: Editora Americana, 1975.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história da música.** 2. Ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

Vídeos e Filmes:

Who shot the sheriff?: a Bob Marley story. Direção de Kief Davidson.

The harder they come dirigido por Henzel (1972),

MÚSICAS:

CLIFF, Jimmy. **All For Love.** 1994. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xk5KRqTAUg8>. Acesso em: 11 de janeiro de 2019.

MARLEY, Bob. **Soul Rebel.** 1970. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=okFznac7Lts>. Acesso em: 9 de janeiro de 2019.

MARLEY, Bob. **Revolution / Revelation.** 1974. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WbOX6oqq_3o. Acesso em: 11 de janeiro de 2019.

MARLEY, Bob. **Revolution / Revelation.** 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tg97JiBn1kE>. Acesso em: 11 de janeiro de 2019.

MARLEY, Bob. **Redemption Song.** 1979. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kOFu6b3w6c0&list=RDkOFu6b3w6c0&start_radio=1. Acesso em 23 de janeiro 2019.

MARLEY, Bob. **Survival.** 1979. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=lbXTSgKdDmE>. Acesso: 25 de janeiro 2019.

MARLEY, Bob. **Ride Natty Ride.** 1978. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=LdR5_bqS8ok. Acesso em 31 de janeiro de 2019.

TOSH, Peter. **Equal Rights.** 1977. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=iqeOTg2a-l8>. Acesso em 29 de janeiro de 2019.

TOSH, Peter. **Apartheid.** 1977. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=1jOvXC2BAoY>. Acesso em 27 de janeiro de 2019.

TOSH, Peter. **Downpresser Man.** 1977. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Wu59WhIN8rk>. Acesso em 28 de janeiro de 2019.

TOSH, Peter. **African.** 1977. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=95UyWWUdY6k>. Acesso em 01 de fevereiro de 2019.