

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GÓIAS
INSTITUTO GOIANO DE PRÉ-HISTÓRIA E ANTROPOLOGIA
MESTRADO PROFISSIONAL EM GESTÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

MARISTANE DE SOUSA ROSA

**O *REGGAE* NA “JAMAICA BRASILEIRA”:
cidadania e política a partir de letras musicais**

Goiânia – GO
Dez./2006

MARISTANE DE SOUSA ROSA

**O *REGGAE* NA “JAMAICA BRASILEIRA”:
cidadania e política a partir de letras musicais**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Gestão do Patrimônio Cultural da Universidade Católica de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dra. Izabel Missagia de Mattos.

Goiânia – GO
Dez./2006

R788r Rosa, Maristane de Sousa.

O reggae na “Jamaica brasileira” : cidadania e política a partir de
letras musicais / Maristane de Sousa Rosa. – 2006.

150 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Goiás,
Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, 2006.

“Orientadora: Profª. Drª. Izabel Missagia de Mattos”.

1. Reggae – identidade e etnicidade - Maranhão. 2.
Afrodescendentes – cidadania – história. 3. Música
jamaicana – reggae – Maranhão. I. Título.

CDU: 781.7(729.2)(812.1)(043.3)
572.028

TERMO DE APROVAÇÃO

MARISTANE DE SOUSA ROSA

**O *REGGAE* NA “JAMAICA BRASILEIRA”:
cidadania e política a partir de letras musicais**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Gestão do Patrimônio Cultural, Universidade Católica de Goiás, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Isabel Missagia de Mattos
Instituto Goiano de Pré-História e Arqueologia, UCG

Prof^ª Dr^ª Marlene Ossami de Moura
Instituto Goiano de Pré-História e Arqueologia, UCG

Prof. Dr. Carlos Benedito Rodrigues da Silva
Departamento de Ciências Sociais, UFMA

Goiânia - GO, 18 de dezembro de 2006.

A

Dona Nazaré e Seu Antonio José (in memoriam),
meus pais, obrigada pela herança afro-indígena;

Marla e Marivaldo, irmãos de sangue e luta;

Ítalo e Ícaro, amores da tia;

Ivair Bertolla, ítalo-brasileiro, agora um “*Black Rosa*”.

*Enquanto o negro brasileiro
não tiver acesso ao conhecimento da história de si próprio,
a escravidão cultural se manterá no país...*

João José Reis

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Católica de Goiás - UCG e a todos que contribuíram para a concretização deste trabalho.

À minha orientadora Izabel Missagia de Mattos, pelo estímulo inicial quanto à escolha do tema, pelo material bibliográfico cedido para leitura, pela cuidadosa leitura pontual e revisão analítica, fatores enriquecedores para esta dissertação.

Aos professores do Curso de Mestrado Profissional em Gestão do Patrimônio Cultural, pela oportunidade de conclusão da pós-graduação.

Aos colegas do Departamento de História e Geografia da UEMA pela gentileza e incentivo constante para realização do Curso de Mestrado.

A UEMA-PPG, pela bolsa de estudo, auxílio financeiro complementa na pesquisa de campo e para a conclusão da dissertação.

A Edileno Reis, em especial, pela importante concessão de seu acervo musical de *reggae roots* e pelos diálogos preciosos sobre o ritmo jamaicano no Maranhão.

A Guiu Jamaica, fonte permanente de contato e informações com o *reggae* maranhense, universo rítmico que nos uniu como irmãos.

Ao amigo Danilo Rabelo do Centro de Estudos Caribe, África, Brasil – CECAB/UFG, também minha imensa gratidão, pela tradução e revisão textual desta dissertação.

Agradeço a todas as pessoas que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

A cidade de São Luís foi seduzida por um ritmo que conquistou a alma de grande parte da população maranhense negra de baixa renda, o reggae. Outrora nomeada de Atenas Brasileira, Cidade dos Azulejos, Ilha do Amor, a capital do Maranhão passou a receber o codinome de 'Jamaica brasileira', em menção à música do Caribe que se proliferou por todos os cantos da ilha. A cultura maranhense - amplamente reconhecida pelo tambor-de-crioula, o bumba-meu-boi, o cacuriá, a Festa do Divino e os terreiros Mina - passou, assim, a ser representada pelo reggae, que veio nas ondas da indústria cultural a partir de meados da década de 1970. Apesar de contestado por alguns defensores da “autenticidade cultural”, o *roots* jamaicano foi adotado por amplos segmentos da população e da juventude negra ludovicense, tornando-se um importante elemento de lazer e identidade étnica. Esta dissertação investiga características místicas, religiosas e políticas que denunciam desigualdades étnicas e sociais, partindo das letras musicais amplamente tocadas e conhecidas na cidade e revelando como a diáspora jeje superou problemas de construção da identidade, ao incorporar o reggae como seu patrimônio cultural. Os resultados colhidos na pesquisa de campo etnográfica indicam o amplo significado social deste patrimônio, materializado nos rituais, nas roupas coloridas com cores panafricanas e nas recorrentes imagens de *lion-man* que passou a configurar cenário propício para reivindicações de cidadania e direitos políticos. O fenômeno estudado fornece visibilidade ao blefe de tradições atribuídas a um restrito grupo social dominante no Maranhão e aos processos de “higienização” vivenciados historicamente pelos africanos e descendentes. Para melhor situar a complexidade social e simbólica na qual o reggae foi concebido e estabelecido como linguagem identitária, este viés interpretativo reapresenta o ritmo jamaicano, buscando no Egito Antigo as raízes estéticas para o uso dos *dreadlocks* e no milenar ritual de passagem do povo Masai a figura emblemática do leão.

PALAVRAS-CHAVE: REGGAE – MARANHÃO – IDENTIDADE E ETNICIDADE AFRODESCENDENTE – HISTÓRIA – CIDADANIA.

ABSTRACT

The city of St. Louis was seduced by a rhythm that captured the soul of a large population of low income black Maranhao, the reggae. Once nominated Brazilian in Athens, City of Tiles, Island of Love, the capital of Maranhão has given the codename of 'Brazilian Jamaica', in reference to music of the Caribbean that are proliferating in every corner of the island. The Culture from Maranhão - widely recognized by the drum-to-Creole, the bumba-meu-boi, the cacuriá, the Feast of the Divine and terreiros Mine - now, therefore, to be represented by reggae, which came in waves of the cultural industry from the mid-1970. Although disputed by some advocates of "cultural authenticity", the Jamaican roots were adopted by large segments of the population and the Ludovicense black youth, becoming an important element of ethnic identity and leisure. This dissertation investigates mystical characteristics, religious and political inequalities that condemn ethnic and social differences, from the lyrics and music played widely known in the city and showing how the Jeje diaspora overcome problems of construction of identity, to incorporate the reggae as its cultural heritage. The results collected in the ethnographic field research indicate the broad social significance of this heritage, embodied in rituals, in Pan-African colors and recurring images of lion-man who has set propitious scenario for claims of citizenship and political rights. The phenomenon studied provides visibility to the bluff of traditions attributed to a restricted social group dominant in Maranhão and processes of "cleaning" historically experienced by Africans and descendants. To better situate the complex social and symbolic in which the party was conceived and established as language identity, this interpretative bias resubmit the Jamaican rhythm, seeking the roots in Ancient Egypt to the aesthetic use of Dreadlocks and the ancient rite of passage from a Masai people emblematic figure of the lion.

KEYWORDS: REGGAE - MARANHÃO - IDENTITY AND ETHNIC AFRICAN DESCENT - HISTORY - CITIZENSHIP.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- Placa de identificação da Casa das Minas na fachada.	29
Figura 2	- Radiola Natty Nayfson, no clube Toca da Praia.	31
Figura 3	- Festa de São Sebastião na Casa das Minas.	35
Figura 4	- Ao centro, <i>Vodunses</i> da Casa das Minas.	36
Figura 5	- À esquerda Jorge Black, Ademar Danilo e Cláudio Adão (presidente do GDAM).	39
Figura 6	- Crianças do bloco GDAM, na Passarela do Samba.	39
Figura 7	- Clubes de <i>reggae</i> em São Luis.	43
Figura 8	- Cenário do programa África-Brasil-Caribe.	44
Figura 9	- Cartaz do filme <i>The Harder They Come</i>	44
Figura 10	- Execução dos tambores no centro histórico de São Luis.	51
Figura 11	- Grupos étnicos de procedência para o Maranhão e Jamaica.	53
Figura 12	- Capa do álbum <i>Rivers of Babylon</i>	69
Figura 13	- Relação religiosa entre Jah, Marcus Garvey e Rasta Fari I na cultura <i>rastafariana</i>	72
Figura 14	- Relação entre música afro-descendente para formação do <i>reggae</i>	74
Figura 15	- Capa do album <i>Equal Rights</i> (1977).	83
Figura 16	- Capa do álbum <i>Are We a Warrior</i>	88
Figura 17	- Sansão e o leão.	101
Figura 18	- Imagem do imperador da Etiópia Haile Selassié I e <i>Lion-man</i> (da esquerda para direita), segundo a cultura <i>reggae</i>	110
Figura 19	- <i>Lion-man</i> Masai.	115
Figura 20	- Ritual de passagem do leão – de Kituli Taki para guerreiros Masai.	116
Figura 21	- Descendentes núbios e etíopes, Tutancamon e Nefertite, com adereços de cabeça.	117
Figura 22	- Ahmose Nefertari, rainha Nubia/Egípcia da 18ª Dinastia, no período de 1550-1525 a. C.	118
Figura 23	- Rei Tanyidamani e o deus-leão Apedemek, período Meroítico 100 a.C. (região atual do Sudão).	119
Figura 24	- Link cultural entre Etiópia e Egito.	120
Figura 26	- Capa do álbum <i>War Inna Babylon</i>	124
Figura 27	- Capa do álbum <i>Proverbial reggae</i>	126
Figura 28	- Capa do álbum <i>Best Dressed Chicken In Town</i>	127
Figura 29	- Capa do álbum <i>Uprising</i>	128
Figura 30	- Capa do álbum <i>Reggae Street</i>	130
Figura 31	- Capa do álbum <i>Mama Africa</i>	130
Figura 32	- Capa do álbum <i>Africa</i>	131
Figura 33	- Capa do álbum <i>Marcus Garvey</i>	132
Figura 34	- Capa do álbum <i>Jerusalem</i>	133
Figura 35	- Capa do álbum <i>Together as One</i>	134
Figura 36	- Capa do álbum <i>Trinity</i>	135

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	8
1 INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	25
UM OLHAR SOBRE A “CAPITAL BRASILEIRA DO <i>REGGAE</i> ”	25
1 NARRATIVAS DE CAMPO.....	25
CAPÍTULO II	
O PARENTESCO CULTURAL DA JAMAICA E MARANHÃO	
2 NAÇÕES DE PROCEDÊNCIA	50
2.1 Grupos Étnicos.....	50
2.2 “Xaymaca” e “Mbará-nhã” – parentescos indígenas.....	63
2.3 Identidade Musical: “ <i>trazemos no coração, toca no corpo todo</i> ”	76
2.4 O hino do <i>reggae</i> no Maranhão: <i>Are we a warrior</i> ou “Melô da Paquera”	81
CAPÍTULO III	
HISTÓRIA CULTURAL DO <i>REGGAE</i>	
3 CIDADANIA E DIREITOS POLÍTICOS	95
3.1 Etnicidade e baixa renda.....	95
3.2 <i>Dreadlocks</i> : um novo objeto da história	99
3.3 Discografia <i>reggae</i> : metodologia de ensino-aprendizagem.....	122
4 CONSIDERAÇÕES GERAIS	140
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	146

*Mais um dia se levanta
Na Jamaica brasileira
Mais uma batalha que desperta
A nação regueira*

*Eles descem dos guetos logo cedo
Se concentram nas praças e ruas do centro
Lavando, vigiando carros, vendendo jornais
Construindo prédios, obras, cuidando de casas e quintais
São menores, maiores brasileiros
São os dreads verdadeiros do Maranhão, hey
Regueiros guerreiros, dreads verdadeiros
Regueiros guerreiros, do Maranhão*

*Mais um dia se levanta
Na Jamaica brasileira
Mais uma batalha que desperta
A nação regueira*

*Ninguém jamais parou pra pensar
Na sua condição de cidadãos com direitos
Lutando em condições desiguais
Lutando contra preconceitos, diferenças sociais
Só que no fim de semana o reggae é a lei
Dançando no Toque, no Pop, no Espaço
Todo regueiro é um rei, hey*

*Regueiros guerreiros
Dreads verdadeiros
Regueiros guerreiros
Do Maranhão.*

(Regueiros Guerreiros - 1995, Tribo de Jah)

1 INTRODUÇÃO

Essa dissertação investiga características místicas, religiosas e políticas que denunciam desigualdades étnicas e sociais, por intermédio da música negra, o *reggae* jamaicano.

O trabalho refere-se preferencialmente às letras musicais levando em conta que as composições e interpretações do *reggae* na Jamaica são rerepresentações da cultura de grupos de procedência *jeje*¹ à sociedade e que, possam ser ferramenta didática aos afrodescendentes de São Luis do século XXI como elemento de resistência histórico-cultural na afirmação de identidade étnica para exigir direitos políticos e de cidadania.

Objetivando principalmente ampliar as narrativas das monografias de graduação e especialização *latu sensu*, respectivamente desenvolvidas no período de 1998 e 1999, enfocando o preconceito racial em sala de aula e a implantação da disciplina História da África, onde o *reggae* torne-se mais um componente de estudo afro no Maranhão quer por sua complexidade social, simbólica e sua linguagem identitária e sócio-educacional.

O exemplo acima é ponto de partida deste estudo analítico e é o desdobramento sobre *performances* afrodescendentes, prosseguido em 2005 com a disciplina *Patrimônio Étnico Brasileiro*, no curso de mestrado em Gestão do Patrimônio Cultural, tendo agora o cenário de políticas afirmativas para a comunidade negra e a conseqüente implantação da lei nº. 10.639/2003 que incluiu no quadro curricular o ensino da história e da cultura africana, entendendo também o *reggae* como elemento afirmativo de desconstrução de mitos da modernidade como a “Ciência Positivista e Tradicionalista” que por séculos excluíram a historiografia da África.

Em todas as regiões nacionais se observa a “olho nu” elementos de africanidade que foram (re)territorializados, (re)significados e (re)lidos. O mesmo aconteceu com o *reggae*, que surgiu na Jamaica, chegou a São Luis e, contemporaneamente, está na África, de onde veio embrionariamente, permitindo considerar que o ciclo do *reggae* se completa com seu retorno às “origens” gerando artistas de renome internacional como Alpha Blondy da Costa do Marfim e Lucky Dube da cidade de Ermelo, África do Sul.

Por isso mesmo constata-se que a diáspora africana em muito contribuiu para a formação das manifestações artísticas no Brasil, especialmente no Maranhão, constituindo

¹ Grupo étnico heterogêneo vindo da África durante a travessia transatlântica em meados do século XVII, de tronco lingüístico comum, composto por Minas, Ardras, Fanti, Ashanti, Nagôs, Ioruba e Akan.

aqui, uma das mais importantes sociedades pluriétnicas do mundo e um dos maiores berços culturais transatlântico. Os povos da Costa da Mina trouxeram instrumentos musicais, coreografias rítmicas, técnicas de escultura e de entalhe em madeira, a metalurgia, conhecimento arquitetônico para a construção das igrejas e dos casarões de pedra e cal na cidade de São Luis.

Nesse contexto de significados, o gosto artístico da população ludovicense revelado tradicionalmente nas danças e nos tambores, adotou o ritmo jamaicano para dançar, ouvir e festejar. A música afrodescendente, porém, não se fixou por um simples passe de mágica, nem tampouco fora de propósito num cenário social infestado de desigualdades econômicas em que reina uma política oligárquica e, ainda “coronelistas”. Ao contrário, o fenômeno estudado forneceu visibilidade ao blefe de tradições conferidas a um restrito grupo social dominante no Maranhão e aos processos de “higienização” cultural, vivenciados historicamente pelos africanos e seus descendentes. Ao contragosto das políticas de eugenia contra negros e pobres, essa “limpeza” não vingou.

Vejamos o caso do Brasil em que a idéia de pureza cultural esteve intimamente associada à pureza racial, interpretação que surgiu em meados do século XIX, quando o país recebeu vários viajantes estrangeiros que qualificaram como uma nação de degenerados por causa das raças mistas. Thomas Buckle (1821-1862) acrescentou o determinismo climático, e a composição da vegetação, na sua condenação do homem brasileiro à decadência. Portanto, nesse período foram estabelecidas as correlações rígidas mais influentes entre patrimônio genético, aptidões intelectuais e inclinações morais. Assim como Buckle, L. Agassiz e o conde Arthur de Gobineau também estiveram aqui e foram responsáveis por relatar as infelizes implicações das teorias raciais européias quando aplicadas à conjuntura local. De modo que a representação alijada de “raça” foi um modelo disseminado para determinar uma idéia de atraso cultural no Brasil e nas Américas, em função da composição populacional afrodescendente.

Por isso a etnografia do ritmo jamaicano se constitui uma importante ferramenta para desconstruir estereótipos e preconceitos sociais, culturais e educacionais estabelecidos por séculos.

Tomando como referência cita-se o *Rastafarianismo*² que associado às tradições milenares africanas do “Egito, Núbia e Etiópia”, em que o ritmo da diáspora fez emergir sentimentos de orgulho negro quando elegeu fatos históricos e da Bíblia para serem recontados sob a luz de ideais panafricanistas fortemente difundidos nos Estados Unidos e Caribe.

As idéias de orgulho negro a partir da década de 1930 aqui são aproveitadas como viés teórico para recontar a história do Egito antigo. Seja tomando por base a inspiração da cultura africana para os princípios norteadores do monoteísmo judaico, dada a educação faraônica de Moisés citada no livro do Êxodo³, ou, partindo de fontes encontradas em *web sites*⁴ para contextualizar os *dreadlocks*⁵ e boinas dos *rastas* e regueiros jamaicanos como símbolos étnicos “incorporados” de adereços estéticos utilizados na cabeça pela realeza egípcia (Nefertiti e Tutankamon) para guardar “imensas tranças”.

A inspiração bíblica utilizada pelo movimento *Rastafari* aponta também na direção histórica de associar o Egito com as tradições Masai que se consideram. De maneira a caracterizar não somente o visual *dreadlocks*, mas também a simbologia de força e poder incorporados ao homem pela simbologia do leão que o reggae jamaicano utiliza como expressão maior em camisetas, estampas, vídeos e na bandeira da Etiópia.

De modo que no capítulo três veremos as incursões teóricas pela literatura bíblica nos mostram elementos da cultura judaica e cristã, presentes nos hábitos africanos, como a educação de Moisés dentro da cultura faraônica ou a mitologia de Sansão mencionada no livro do Êxodo, esta última assemelhando-se à tradição Masai.

A releitura da Bíblia proposta pelo movimento *Rastafari* consistiu numa revisão às importantes referências ao homem negro, subtraídas ou adulteradas pelo mundo Ocidental. Dentre elas estão aquelas que mencionam que os primeiros israelitas, os profetas e até mesmo Cristo teriam usado “tranças”, motivação à qual os *rastas* adotaram o não uso da navalha nos cabelos de forma que as tranças pudessem crescer livremente.

² Filosofia religiosa afrocaribenha surgida em meados dos anos 1930, que proclama Jah como Deus Supremo e Hailé Selassié I, imperador da Etiópia, como sua reencarnação na terra, incluindo ainda o jamaicano Marcus Garvey como profeta que inspirou a visão do orgulho negro.

³ A referência diz: “Com esperança de salvar o seu filho da morte, uma mulher hebraica colocou o seu menino dentro de um cesto, na margem do rio Nilo. A filha do faraó descobriu o menino e decidiu cuidar dele. Mais tarde, adotou-o por filho e pôs-lhe o nome de Moisés.” (livro do Êxodo 2:10).

⁴ Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Antigo_Egito> e <<http://br.geocities.com/hpegito/fotos.htm>>. Acesso em: 16/07/2006.

⁵ Visual do cabelo enrolado em forma de pavio, recoberto com argila em tom ocre ou cera de abelha, formando grossas tranças.

Nesse confronto de narrativas segue a dissertação, prevendo descrever a construção simbólica do visual *dreadlocks* e sua associação com força física a partir das narrativas encontradas nos costumes africanos. Partindo da suposição aos guerreiros somalis no livro *O Eterno Verão do Reggae*, e, da mitologia judaica sobre Sansão, esta pesquisa estudou o grupo étnico Masai, estes por adotarem os *dreadlocks* e, principalmente, pelo milenar ritual de passagem de batalha com leões, somente a força corporal, sem o uso de armas.

Além disso, a pesquisa se ocupa em dar visibilidade às milenares tradições africanas, percebendo nas entrelinhas dos textos cotidianos de revistas populares elementos para minimizar preconceitos e estereótipos atribuídos aos negros africanos e seus descendentes. Por isso mesmo diz-se que as organizações militantes negras somadas à musicalidade jamaicana reivindicaram oportunamente da cultura ocidentalizada, aspectos pioneiros do legado patrimonial negro da África à humanidade.

Neste cenário associativista, bem se aplica o diálogo reflexivo da antropologia com a história, realizado por autores como J. Lorand Motory, Peter Burke e Eric Hobsbawm, incluindo também Nina Rodrigues - resguardando-se as devidas proporções dos ditames de seu racismo científico - para contextualizar as narrativas de africanização dos cenários culturais no Brasil e Caribe. Neste processo de dinâmica organizacional se inseriram, por exemplo, as festas carnavalescas, reizados, cultos *jeje* e *nagô*, como processos de resistência do negro africano que atravessou o Atlântico e, vindo com seu idioma, seus costumes e tradições, re-significou a alimentação, o vestuário, danças e, mais ainda, estruturou sua língua ao português, ao francês ou ao inglês, mesclando-lhes vocábulos e sotaques.

Referenciando os fatores lingüísticos assim a pesquisa também deu conta, não por acaso, que o *reggae* cantado em “inglês jamaicano” é ouvido em São Luis “como se fosse” o idioma local da Jamaica, feito exemplificado pela construção dos melôs.⁶ As músicas foram apelidadas, cabendo a cada melodia responder pelo nome ressonante, pelo sotaque que o ouvido capta e torna mais evidente em que “Melo do Cachaceiro” na verdade é o refrão “Jah, Jah, say”. Por sua vez, “Melô de Poliana” é *Think twice* de *Donna Marie*, um “apelido”

⁶ Título dado às músicas *reggae* pela sonoridade produzida em inglês ou *patois* jamaicano, que por vezes também homenageiam a preferência do regueiro mais considerado, chegando o novo nome a outros espaços de dança fora de São Luis.

adotado segundo a preferência dos regueiros ou regueiras, e “Melô de Pinto” é uma homenagem a radiola⁷ Itamaraty.

Assim, os regueiros maranhenses apreciam a “melodia” e desconhecem o teor das canções no inglês jamaicano que falam dos fundamentos filosóficos do movimento *Rastafari*, dos elementos simbólicos como o cabelo, a figura do leão, as cores panafricanas. Do mesmo modo as expressões *Jah*, *Marcus Garvey*, *Hailé Selassié*, *Ras Tafari I* lhes soam mais estranhas ainda. Assim, as letras musicais jamaicanas das décadas de 1970, 1980 e 1990, amplamente tocadas na cidade de São Luis, foram direcionadas como subsídio histórico e didático para re-contar à sociedade do Maranhão a História e Cultura Africanas pelo *reggae*, também pensado como elemento sócio-educativo para consolidar cidadania.

Embora reconhecendo a população ludovicense com baixas taxas de escolaridade e dificuldades para utilizar o português da gramática normativa, mesmo assim essa pesquisa não descartou os sinais de “parentesco afrocultural” entre jamaicanos e maranhenses que de certa forma, também pelas melôs, superaram barreiras impostas pelo idioma dantes colonial.

A Jamaica que na década de 1960 produziu música *reggae* mesclada com *patois*⁸ também se mostrou incompreensível ao padrão lingüístico da sociedade e da indústria musical de sotaque anglo, significando dizer que as melodias contendo fortes denúncias das desigualdades sócio-étnicas contra a população negra não encontraram versão britânica. Por outro lado, na cidade de São Luis elas foram re-significadas pela emoção, em que o gosto independeu da tradução e transcrição literal das cifras melódicas. Por isso realiza-se em capítulo específico a análise desse fenômeno, ou seja, como a melodia produz sentimentos de prazer no corpo e na “alma” dos afroludovicenses, conforme relatos colhidos no campo de pesquisa, em que sentimentos de êxtase são almejados pela audição do ritmo jamaicano e não outro, mesmo desconhecendo seu conteúdo literário.

Mesmo posicionando São Luis como uma capital multicultural e transcultural que convive com intensa presença turística de italianos, franceses, americanos, alemães, dinamarqueses, holandeses, que possuem fluência na língua inglesa, ainda ouve-se *reggae*

⁷ Ressignificação dada aos *sound-systems*, ou seja, particularmente no Maranhão assim são chamados os grandes paredões feitos de madeira compensada pintados nas cores da bandeira etíope, com potentes amplificações de som.

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

*roots*⁹ da década de 1970 por vezes sem noção do teor completo da letra. De modo que o reconhecimento textual desses visitantes, conforme depoimentos ouvidos, em nada os remetem ao teor de “emoção” para ouvir e dançar música *black* como os sentidos e incorporados pelos afro-regueiros freqüentadores das festas de radiola.

Assim, pensando na política colonial de São Luis e o preconceito racial estendido aos negros descendentes, os “legítimos” sentimentos desenvolvidos pelo regueiros em relação à melodia jamaicana foram pensados como elemento para construção da consciência política e reivindicação de cidadania a partir da divulgação dos conteúdos musicais do *reggae* das décadas de 1970 a 1990, carregados de mensagens religiosas, sociais, políticas e históricas. Também as letras foram pensadas como ferramenta didática a ser revertida para consolidar identidade étnica aos afromaranhenses. Vejamos a seguir três exemplos.

No *Roots Bar* há a exibição de clipes musicais com cantores jamaicanos em grande telão durante os bailes, por vezes exibindo a tradução para o português. O programa África-Brasil-Caribe e o GDAM (Grupo de Dança Afro Malungos), ONG que utilizou crianças e jovens de baixa renda para realizar coreografia no carnaval ao som do *reggae*, em proporções distintas, são iniciativas de tais “pedagogias” para os conteúdos do *reggae* como meio de efetivação da historiografia africana e da diáspora à sociedade maranhense.

Assim, os conteúdos vocabulares em inglês jamaicano aqui são posicionados como narrativas etnográficas, percebendo no movimento político-religioso de negros descendentes na Jamaica, “reminiscências históricas” das milenares tradições da África por meio de danças, gestos, gostos e atitudes musicais.

Em virtude das razões acima descritas, a abordagem histórico-antropológica da Escola Inglesa, parece adequada e sugestiva para as interpretações aqui propostas, por tratar do re-encontro de populações em um contexto de mudança social.

Trata-se de uma abordagem inaugurada por Aby Warburg, uma das figuras mais originais e influentes da história-cultural no estilo alemão, que contribuiu para a construção da ciência cultural evitando tradições acadêmicas fronteiriças e, delimitadas temporalmente.

Warburg havia morrido quando Hitler chegou ao poder, em 1933, e, estudiosos alemães associados ao seu Instituto se refugiaram no exterior, transferindo-o para Londres nas figuras de Saxl e Wind. Assim, na Grã-Bretanha da década de 1930 estava se escrevendo uma

⁹ As mudanças melódicas a partir de meados da década de 1990 nomearam o ritmo jamaicano atual de *Dancehall* ou batida eletrônica, então *reggae roots* ou somente *roots* representa o ritmo de raiz, aquele originado no início dos anos de 1960, época do disco de vinil.

história intelectual e cultural. Entre as contribuições mais importantes dadas a essa tradição está o livro de Basil Willey, *The Seventeenth-Century Background* (1934), “estudos sobre o pensamento da época”, escrito por um professor de inglês e apresentado como “panorama” para a literatura; o de E.M.W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture* (1943), outra contribuição da Faculdade de Inglês de Cambridge; e o livro de G.M. Young, *Victorian England* (1936). Tais propostas dizem que os efeitos desses escritos literários, contribuíram para a ascensão história cultural, assim como para a história da arte, da sociologia, e de certos estilos de filosofia, na Grã-Bretanha.

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

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

Outro exemplo é a *História social do jazz*, publicado em 1959, escrito por “Francis Newton”, um dos pseudônimos de Eric Hobsbawm. Como seria de se esperar de um famoso historiador econômico e social, o autor discutia não apenas a música, mas também seu público, abordando o *jazz* como negócio e forma de protesto político e social.

Nesse sentido concordando com as características atribuídas ao *jazz* também a música *reggae* sugere pela melodia viés de contestação por direitos e justiça social. As emoções são realmente gritos tenazes contra a opressão e a favor da resistência, funcionando como elemento de fortalecimento da auto-estima de grupos dominados economicamente. E, tomando de empréstimo, os estudos de Eric Hobsbawm sobre o *jazz* dizem que o *reggae* é instrumento de protesto e rebelião ao trazer em seu bojo *performances* especiais de reivindicação por cidadania, justiça social e política. Por isso mesmo as letras musicais somadas à biografia de seus intérpretes e compositores possibilitam etnografar e/ou historiografar todos os capítulos constitutivos dessa dissertação, como suporte indispensável

para compreensão da sociedade escravista e pós-escravista em que índios e negros foram vitimados pelo espólio cultural e econômico (mercantil e capitalista).

Nesse viés teórico constituem objetos de pesquisa música, sonhos, comida, emoções, viagem, memória, gesto e humor. O presente estudo se beneficia justamente dessa narrativa dirigindo o foco para os esquemas ou as fórmulas culturais e perceptivas de forma que os gestos expressam emoções particulares e também reificações do passado pela memória. Exemplo é a dança do regueiro de São Luís em que suas contrações musculares, seu modo de deslizar os pés no salão ou a maneira pela qual dançam aos pares, representam coreografias elaboradas a partir do laborar cotidiano seja pela pesca, da lavoura, das atividades domésticas, do agora vivido ou de “outros” tempos passados.

O educador brasileiro Paulo Freire marxista, mas de influência culturalista cabe nesse contexto com sua perspectiva de educação como ação cultural para a libertação. Desta feita, assim como ele via a educação, a música também pode ser considerada como prática política libertária, uma vez que “não podemos aceitar a concepção mecânica de consciência que a vê como algo vazio a ser preenchido, um dos fundamentos implícitos na visão ‘bancária’ criticada, é que não podemos aceitar, também, que a ação libertadora se sirva das mesmas armas da dominação, isto é, da propaganda dos *slogans*, dos ‘depósitos’.” (FREIRE, 2002, p. 67).

Ante o exposto, o sentido científico buscado é a dialogicidade com que São Luís respondeu às performances jamaicanas. Pois de acordo com Paulo Freire também a música revelou-se não apenas como elemento depositário, de cenário e indivíduos apolíticos, desconexos da realidade, ao contrário, mostrou-se como militância.

Desse modo o *reggae* foi compreendido como lazer militante na Jamaica, pelo fato de reificar pelo *Rastafarianismo* uma religiosidade de matriz africana.

O preconceito da sociedade maranhense contra a religiosidade Mina e as possessões pelas entidades *voduns*, de certa forma foram amenizados pelo ritmo contemporâneo da guitarra, do baixo e da bateria, estes diferenciados estrategicamente, mas não indiferentes à percussão dos tambores e aos batuques religiosos afro. Assim o trabalho de campo superou as expectativas quando encontrou elementos de culto afro, “disfarçados” nas festas de radiola, apontando para a resistência “camuflada” à discriminação sócio-religiosa, pois a juventude negra e de baixa renda na cidade de São Luis, encontrou uma opção de lazer ritual, no compasso do *reggae*.

Ainda pelas idéias de engajamento militante, analisou-se que a consolidação da melodia *roots* no Maranhão independeu de seu maior expoente musical, Bob Marley, como pensam os turistas, considerando a infinidade de nomes de cantores adeptos do Rastafarianismo jamaicano, contemporâneos e anteriores a Robert Nesta Marley, que são venerados pela massa regueira e desconhecidos da mídia de massa.

É preciso lembrar que mesmo com a mundialização e a massificação midiática a violência colonial não conseguiu neutralizar a cultura formada na diáspora, pois suas histórias foram cristalizadas pela memória perceptiva e revolucionária. Assim a música afrodescendente foi enraizada no concreto, nos territórios, nos gestos, nas imagens, ligando-se temporalmente ao continente africano.

Os marcos teóricos utilizados nessa pesquisa não apontam na direção de associar o ritmo *reggae* com tradições da cultura religiosa e de grupos étnicos *jeje* das Américas e do Caribe. A intersecção de diálogos já apresentados, no entanto indicam o uso do termo baseando-se nas nações de procedência comerciadas na Costa do Ouro nas proximidades do Castelo de São Jorge da Mina, que foram também para a Jamaica, e no culto religioso de adoração aos *voduns* encontrados na região dos Estados Unidos (New Orleans, Louisiana francesa e arredores) e Cuba, donde os jamaicanos da década de 1960 receberam informação melódica para a construção do *mento*, *ska* e *rock-steady*, chegando à composição do *reggae* compreendido aqui como de descendência *jeje*, ou seja, na diáspora embrionariamente se iniciou com o idioma religioso “ewe, gen, aja e fon” nos *burru drums*, *nyahbinghi* e *kumina*, chegando à música de raiz jamaicana anglo, mesclada com *creole* ou *patois*.

Também se registra o termo *jeje* no *reggae* pela revelação das releituras bíblicas do *Rastafarianismo* englobando conceitos de etnicidade e nação na diáspora quando reivindicaram para a cultura religiosa africana do Egito antigo e Etiópia, subtraídas “ilicitamente” pela cultura eurocêntrica.

E, retomando a pesquisa monográfica já citada (1998) que utilizou como suporte teórico o livro didático, a mídia televisiva e as revistas semanais vendidas em bancas de jornal, como focos irradiadores de etnocentrismo contra a historiografia africana.

Os ashante são “*jeje*”, desses advindo a ancestral população jamaicana. De tal modo que pela vertente cultural do *reggae* no século XX denunciaram os “mitos” tradicionais da Europa colonial, imperial e pós-imperialista.

A etnografia das performances da Jamaica, o texto das músicas e a construção simbólica do visual regueiro, revelando depoimentos contra os padrões intelectuais da modernidade como Renascimento e Iluminismo, até então apresentados como estruturas “puramente” eurocêntricas, nunca na versão de que coibiram os padrões ancestrais africanos, que forjaram a inferioridade étnico-racial ou que omitiram a identidade étnica dos egípcios e seus feitos como herança negra.

Reconhecendo a importância desses questionamentos, selecionou-se como proposta central para as narrativas da dissertação os textos musicais e imagens didáticas amplamente divulgadas pela mídia visual, como recurso metodológico aos questionamentos elencados até agora, principalmente pela abordagem da música *reggae* grafada e cantada em língua anglofônica com *performances* e sotaques afrodescendentes.

Nesse sentido a indicação social para o uso do *reggae* a partir de letras musicais nesta pesquisa pretende representar a superação da interpretação musical onomatopaica pelas bandas e cantores de São Luis, acrescentando-se ao fato a ausência de arquivos com a versão das letras escritas em língua inglesa e sua respectiva tradução para o português, ainda percebendo que as melodias são guardadas sigilosamente por colecionadores e DJ's para garantir o ineditismo nas festas.

Considerando ainda que os “magnatas do *reggae*”, os donos de gravadoras e de radiolas do Maranhão, pelo baixo custo financeiro em meados dos anos 2000 começaram a investir nessa versão onomatopaica contratando artistas locais para gravar CD's e comandar o lazer da juventude de baixa renda, corroborando estratégias de lucro em detrimento da consciência sócio-política dos afroludovicenses.

Entretanto, a pesquisa previu a reversão dessa estratégia realizada pelos empresários do cenário regueiro de São Luis que evitam a “posse” do original por terceiros. Por outro lado pretendendo que os ouvintes insiram o CD no aparelho de som e o leitor eletrônico de discos reconheça não apenas “*track*”,¹⁰ mas o nome do intérprete, da letra, e, conseqüentemente, o sentido social e político.

A escolha do foco investigativo a partir das letras musicais resultou no momento nevrálgico, em contrapartida encontrou-se vasto campo bibliográfico dando conta do arcabouço teórico pretendido para os capítulos previstos nesta dissertação.

¹⁰ Tradução do inglês que significa pista, caminho. A palavra é apresentada nos discos para substituir o nome do artista e o título da música, de modo que o computador ou o aparelho de tocar CD's lê a palavra track 1, track 2, track 3 e assim sucessivamente.

Os resultados apresentados também se apóiam em outros autores, cujas concepções contribuíram sobremaneira para desvelar o universo investigado, pois agregam alguns vetores teórico-conceituais fundamentais para o trabalho, quais sejam: patrimônio cultural, identidade, memória, etnicidade, diáspora e memória.

Dessa maneira os enfoques pensados como mais atualizados e pontuais para os capítulos, respectivamente, foram trazidos por autores que apresentaram uma multiplicidade de alternativas assegurando contemporaneidade às manifestações culturais e aos laços identitários de grupos distintos e plurais, como: Antonio Augusto Arantes (2002) que aborda patrimônio cultural de maneira substantiva e *light*, tratando inclusão social e as nevralgias que envolvem o termo de maneira divertida e contemporânea; Tiago de Oliveira Pinto (2001) pela etnomusicologia nos fala das *performances* musicais para além da sonoridade, além do mesmo obra contribuir para a construção de imagens ao longo da dissertação; Clóvis Moura (1988) que caracteriza identidade negra por ocasião do centenário da abolição da escravatura no Brasil; Lilia Schwarcz (1999) que conceitua a racialização da ciência; Manuela Carneiro Cunha (1986) conceituando etnicidade; J. Lorand Matory (1998) que historiciza a diáspora *jeje* e a travessia transatlântica; Eric Hobsbawm (1990) narrando o blefe das “tradições” eurocêntricas; Paulo Thompson (1981), Alistair Thompson (1981), Pierre Nora (1981), Ecléa Bosi (1994) e Pierre Bourdieu (2001) discutindo a oralidade como história.

Tendo em vista tais elementos, o presente trabalho estruturou-se em três capítulos intersectados, compreendidos além da introdução e considerações gerais.

Dessa forma, no primeiro capítulo aborda-se a diáspora como genitora do sincretismo. Melhor esclarecendo, é a fase de romper paradigmas para o encontro com as narrativas da dialética sincrética.

Haja vista que o Brasil produziu uma multiforme faceta híbrida com a qual se enriqueceu historicamente e culturalmente, onde emergiram encontros plurais e etnoculturais. Na verdade esse universo favoreceu ao máximo o fenômeno das filosofias de origem africana como o *rastafarianismo* ou movimentos negros messiânicos e o *panafricanismo*. O culto afro-brasileiro antes perseguido passou a ser assumido sem a maquiagem católica, o mesmo vale para o *reggae roots* quando das batidas policiais e fugas bruscas dos regueiros dos salões de festa, tornou-se aceitável na capital das elites oligárquicas, em São Luís do Maranhão

No segundo capítulo transita-se pelas composições de caráter político que denunciam desigualdades étnicas e sociais, em que as músicas clássicas interpretadas por

IJahman, Burning Spear, Peter Tosh, Max Romeo, The Gladiators, Mighty Diamonds, articulam textos musicais diaspóricos, contexto no qual o Maranhão produziu uma multiforme faceta com a qual se enriqueceu historicamente, fazendo emergir encontros plurais e etnoculturais.

As composições de Fauzi Baydum e Lucky Dube também prevêem o *reggae* como música urbana de protesto, que pelos textos políticos sugerem reivindicação de cidadania aos afroludovicenses.

O segundo capítulo utiliza composições musicais para investigar a interlocução com cidadania e política projetadas nas letras do ritmo de raiz ouvido rotineiramente em São Luis, como elemento de dialogicidade da Jamaica com o Maranhão.

Os textos musicais foram imaginados como relatos das experiências das sociedades da diáspora para narrar seu passado pluridisciplinar, experiência tão intrínseca ao objeto pesquisado, o *reggae*.

Deste modo, o foco foi centrado nas letras musicais, ouvidas e coletadas no campo. Neste sentido, verificando posteriormente como elas evocam o passado na África, tomando mitos fundadores da “Santíssima Trindade Negra” - Jah, Ras Tafari I e Marcus Garvey, evocação de alteridade encarnada pelos guardiões de memória que constitui um registro narrativo de história inconsciente.

É preciso lembrar que mesmo com a mundialização e a massificação midiática, pode-se dizer que a violência colonial não conseguiu apagar os grupos étnicos negros diaspóricos, pois suas histórias foram cristalizadas pela memória perceptiva e revolucionária. Assim a música afro-descendente foi enraizada no concreto, nos territórios, nos gestos, nas imagens, ligando-se temporalmente ao continente africano por meio do cotidiano afro-religioso.

É por isso que os lugares da memória não são espontâneos, criam-se sim arquivos como “bastiões sobre os quais se escora” (NORA, 1981, p. 13). Portanto, história é memória, e vice-versa, quando o intangível se apóia nos traços exteriores e nas referências tangíveis de uma existência que se supõe existir por detrás deste estoque material, onde agora as identidades revitalizam a própria historiografia de si mesmo.

No terceiro capítulo analisa-se a configuração de signos regueiros como fatores identitários que partiram da África e foram (re)significados na Jamaica. Outro elemento de

discussão é o visual *dreadlocks*, as boinas, chapéus, torços, adotados pela diáspora negra nas Américas e Caribe.

Diante de tal universo, surgiram incursões para reler o *reggae* nesse cenário de representações imagéticas egípcias, popularmente acessíveis, por meio de revistas e *web sites*.

Uma das dificuldades relacionais para este caso seria o da apreensão dos espaços sociais atuais de forma mumificada, como no longínquo passado. Por isso, ao registrar características de culturas similares pretende-se discorrer somente sobre o que é estruturalmente equivalente em espaços sociais por vezes abstratos dos negros que ficaram na África e dos demais que vieram para as Américas. Assim, o mundo cultural dos egípcios antigos bem como os rituais do povo Masai são relacionados à utilização do cabelo como elemento sagrado e de poder pelos adeptos do *Rastafarianismo*.

Finalmente às considerações gerais reservou-se a oportunidade de pontuar algumas discussões realizadas ao longo da dissertação.

*Que ilha bela que linda tela conheci
Todo molejo todo xamego coisa de negro
Que mora ali
Se é salsa ou rumba balança a bunda meu boi
Deus te conserve regado a reggae
Oi, oi, oi, oi
Que a gente segue regado a reggae
Oi, oi, oi, oi
Quero juçara que é fruta rara
Lambusa a cara e lembra você
E a catuaba pela calçada
Na madrugada até o amanhecer
Na lua cheia minha sereia
Ponta da areia dança feliz
E brilham sobrados da minha linda
São Luis*

(Carilhos Veloz – Ilha Bela)

CAPITULO I

UM OLHAR SOBRE A “CAPITAL BRASILEIRA DO *REGGAE*”

1 NARRATIVAS DE CAMPO

Pela canção de Carlinhos Veloz, a ilha de São Luis possui “... *Todo molejo, todo xamego, coisa de negro que mora ali / Se é salsa ou rumba, balança a bunda meu boi / Deus te conserve regado a reggae...*”

Dos versos musicais são retirados aspectos históricos para falar de cultura e identidade negra na capital do Maranhão e dos movimentos messiânicos negros, panafricanistas e do *Rastafarianismo* além do amparo dado pela inovadora discografia jamaicana dos anos de 1980. Lilia K. Moritz Schwarcz nos diz que grande parte dessas etnografias foi produzida, desde então, nos seguintes dezessete anos representando 18,1% das publicações nos catálogos de trabalho da Anpocs (Associação Nacional de Pesquisa em Ciências Sociais).

Conforme Danilo Rabelo (2006):

As primeiras incursões acadêmicas tendiam a inscrever o movimento rastafari na categoria dos movimentos milenaristas, dentre esses pesquisadores se encontram George E. Simpson (1955, 1956 e 1966), Leonard Barrett (1986, 1997) e Klaus de Albuquerque (1986). Contudo, existem diferenças entre Simpson, Barrett e Albuquerque. Até 1956, Simpson, considerava o rastafarianismo como uma variante dos cultos revivalistas e depois como um movimento milenarista. Segundo Albuquerque, o movimento rastafari pode ser visto como milenarista, entretanto, de origem urbana ao contrário da maioria desses movimentos. Por fim, Barrett considera o movimento como milenarista com raízes na ideologia do Etiopianismo surgida entre os escravos.

Ainda de acordo com Schwarcz:

ao conceito de etnicidade, uma série de trabalhos retomou a história, os usos e releituras das festas religiosas de origem africana, reatualizadas no contexto americano: da capoeira ao candomblé, sem deixar passar o carnaval carioca e – hoje – baiano. Além desses objetos, destacam se também estudos sobre os usos do futebol e das personagens negras nas novelas e teatros, bem como análises sobre novos movimentos, como o *reggae* e o *rastafari*. (SCHWARCKZ, 1993, p. 297).

Também em conformidade diz Livio Sansone:

Embora a África frequentemente celebrada como a principal fonte de inspiração cultural, embora os contatos efetivos com os países africanos estejam em alta e, nas duas décadas, também o movimento rastafari,

originário da Jamaica, tenha se tornado importante fonte de inspiração, grande parte dos símbolos, ideais e artefatos fundamentais dessa cultura provém dos Estados Unidos (a parafernália de nacionalismos negros, os produtos de beleza, os modelos usados nos cabeleireiros negros e o lema ‘black is beautiful’). Fora dos Estados Unidos, orientar-se em função dos míticos ‘super blacks’ se torna para os negros um modo de se diferenciar dos brancos locais e, ao mesmo tempo, de reivindicar sua participação na ‘modernidade’ e nos rituais de consumo de massa. (SANSONE, 1995, p.70).

Tomando como referência as abordagens culturais de meados de 1980 que atingiram as tradições africanas e de seus descendentes, percebe-se envolvimento mais coerente dado às narrativas conceituais sobre identidade e etnicidade. Por outro lado, tais enfoques não deslindam o movimento reggae como processo de re-africanização, de incorporações e reificações históricas do Continente Africano, mas simplesmente como cópia da “parafernália” negra norte-americana. De modo que tais narrativas sobre movimentos *black* foram utilizadas demonstrando-se circunstanciais para tratar o objeto com enfoque diferenciado destas etnografias já realizadas.

O marco teórico de amparo a este trabalho centrou-se na pesquisa de Carlos Benedito Rodrigues da Silva (1995, 2001) que tratou das transformações no cenário cultural maranhense pelos ritmos que lá chegaram pela dinâmica dos sistemas midiáticos, enfocando o universo de realização de festas ocorridas sob o ritmo jamaicano em São Luis do Maranhão, chamada de “Jamaica Brasileira”.¹¹

Justamente nesse estágio as contribuições ora apresentadas impulsionaram novos vieses para estudar o fenômeno *reggae* na cidade de São Luis compreendendo que sua instalação e adoção do ritmo na capital do Maranhão, o modo de ouvir e dançar não é encontrado em nenhum outro Estado do Brasil. Esse é o caso da música *Are We a Warrior* (Nós Somos Guerreiros), interpretada e composta por IJahman em álbum gravado no ano de 1979 pela gravadora *Island*.

A dificuldade de aquisição textual do sucesso musical *Are We a Warrior* eleito na cidade de São Luis como o “Hino do *Reggae* no Maranhão”, exemplifica o longo caminho a ser percorrido pela pedagogia inclusiva, em que esse e outros enredos literários de conteúdos sociais, religiosos e políticos, construídos pela cultura na Jamaica são inacessíveis ao público regueiro de baixa renda. Portanto, descreve-se o processo de aquisição da letra, dado o destaque e a importância de seu conteúdo nesse estudo.

¹¹ Codinome que os Dj’s atribuíram à capital do Maranhão numa referência ao reggae da Jamaica, dada a grande projeção do ritmo entre a população local.

Inicialmente, vasculhou-se a discografia do ídolo jamaicano em *sites*, especificamente na página de busca *google* digitando o título “reggae lyric – Ijahman”, deste passo em diante percorrendo todos os números na opção do ícone pesquisar (de 1 a 10), em que sucessivas tentativas mostraram apenas outros sucessos do artista exceto o “hino do *reggae*”, de modo que na *web* esgotaram-se todas as possibilidades.

Findadas as alternativas on-line o segundo passo adotado consistiu em procurar uma escola de inglês renomada. Optar pela coordenadora pedagógica do referido curso de idiomas pareceu uma escolha didática apropriada para realização do trabalho, de forma que a ela foi repassado o CD com indicações da faixa e da composição à qual se pretendia obter o texto escrito, circunstância que ficou acordado o prazo de cinco dias para entrega da tradução. Passando já três dias do limite estipulado, recorreu-se a estratégia de sucessivos telefonemas para recuperar o disco e o texto que houvesse sido transcrito. E, finalmente indo à escola e recebendo a canção parcialmente traduzida, eis o depoimento colhido da professora:

Mas porque o reggae? Porque essa música? Olha, não consegui traduzir toda a música. Tentei falar com alguns amigos que gostam de reggae e não obtive retorno. O problema é que eu não gosto de reggae, a letra é muito bonita, “Nós somos guerreiros”, mas eu não gosto. Se fosse outra música que eu gostasse ficaria mais fácil, mas realmente eu não gosto. Tem trechos que ele fala que eu não compreendi. Nossa, mais o cantor é muito feio! (Imperatriz, out. 2006).

O fato é que por indicação de pesquisador envolvido com o cenário regueiro nova tentativa foi iniciada. Por telefone foi agendado dia e horário com uma jovem do meio artístico para buscar a resposta sobre a tradução da música, nesta altura não mais causando espanto o fato de não encontrá-la no local combinado, de maneira que do professor que ali se encontrava veio outra resposta negativa.

Sem o êxito esperado e já entrando em desespero, mais uma tentativa com outro professor de inglês, onde a esse foi apresentada a canção fragmentada, de forma que ficou estabelecido o prazo de dois dias para receber a transcrição. Depois de muito insistir para reaver o CD e o texto entregue com digitação incompleta, enfim o material foi devolvido com as mesmas lacunas sem preenchimento, exceto algumas correções realizadas na versão que já lhe havia sido entregue, desse professor colhendo ainda o seguinte relato:

Olha o texto que você me entregou estava cheio de erros, eu corrigi a versão em inglês e português, mas não consegui entender os mesmos trechos sem preenchimento. Se você tivesse me falado no começo que era reggae, inglês jamaicano, eu tinha despachado, eles falam muito complicado, não é inglês britânico. Olha, eu sou professor de inglês há mais de vinte anos! Uma vez

uma aluna minha trouxe um reggae pra eu traduzir, eu logo despachei. Se fosse outra música seria mais fácil. (São Luis, nov. 2006).

Ainda como última investida procurou-se no Bairro da Areinha um apresentador de programa de *reggae* com fluência em língua inglesa para completar os trechos, o mesmo por duas vezes marcando e remarcando a entrega, momento esse em que definitivamente terminou a busca por ajuda profissional.

De posse do trabalho inacabado e com a certeza de fracassar em novas investidas, optou-se por ouvir o hit repetidamente interrompendo o trabalho somente para breves descansos do corpo e do ouvido. A voz do artista captada pela audição por dezenas de vezes foi tornando-se mais nítida esclarecendo as brechas deixadas pelos tradutores já descritos, de forma que o passo seguinte foi também realizar nova revisão na tradução em português, adaptando o contexto de vida do cantor, sua vivência e militância como *rasta*.

Assim a presente pesquisa atribui ao inglês jamaicano potencial vocabular inesgotável frente à estrutura lingüística anglo já tão midiaticizada e globalizada.

Ao entrevistar Guiu Jamaica, Saci, Sapó, Thed Wilson, Francisco, por eles a analisou-se que os negros ludovicenses re-significaram as *performances* jamaicanas, tanto que em meados do início dos anos de 1970 o nome reggae ainda nem era conhecido, chamavam-no de “discoteca”, algo vibrante, gostoso, bom de dançar. Pelos depoimentos disseram que o nome dos artistas se dava conforme a sonoridade sendo lingüísticamente “aportuguesado”, onde *Dr. Alimentado* era chamado de “Dr. Alimentado”, *The Gladiators*, “Os Gladiadores”.

Apesar das dificuldades de lidar com a abertura de diferentes possibilidades de argumentação teórico-históricas o trabalho de pesquisa revelou-se muito prazeroso. Primeiro pela intensa participação no cotidiano festivo “regueiro” e, em segundo, pelos relatos de experiências de vida, demonstrando que os empecilhos são sempre bons motivos para ouvir e dançar a música *reggae*.

O contato oficial com o cenário regueiro de São Luis do Maranhão aconteceu no mês de julho de 2005 quando durante dois dias nas dependências do Multi Center Sebrae a cidade realizou o *III Maranhão Reggae Roots Festival*.

No período que antecedeu ao show a ocasião se mostrou propícia para inquirir visitas ao centro histórico, aos monumentos tombados, ao circuito de preservação patrimonial incluindo o terreiro mais famoso do Estado, a Casa das Minas, este tombado pela Unesco

(União das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) como referência patrimonial para a humanidade.



Figura 1 – Placa de identificação da Casa das Minas na fachada.¹²

Nesse ínterim, durante à tarde, por aproximadamente três horas realizou-se um primeiro diálogo com a sacerdotisa chefe da casa Dona Deni. Ela atenciosamente respondeu as perguntas e explicou aspectos do funcionamento da “Casa”. D. Deni descreveu minuciosamente a rotina diária, os afazeres domésticos das iniciantes e das mais velhas. Ela também narrou sua própria história de vida até chegar aos fatos que lhe levaram à liderança das atividades religiosas do culto afro. Além disso, D. Deni teceu críticas à Prefeitura Municipal por deixar o terreiro à própria sorte sem providenciar recursos financeiros para manutenção da estrutura, da limpeza, considerando que por ser um “patrimônio mundial da humanidade” deveria receber ajuda efetiva dos governos.

Retomando a idéia de encontro inicial vale registrar a impressão do salão principal caracterizado pelo famoso chão de terra batida, chamado assim por estabelecer contato direto com as entidades do panteão afro, constando ainda no mesmo espaço um mural com o calendário de todas as festividades programadas para o decorrer do ano. O teto se encontrava adornado com flores de papel laminado em cores vermelha e branca como uma espécie de forro. Havia também vários quadros afixados nas paredes um deles com a figura da sacerdotisa já falecida, Mãe Andressa e, ao fundo da imagem, na mesma foto, os três

¹² Fonte: pesquisa de campo, 2006.

tambores ritualísticos do culto Mina. Outros porta-retratos com as antigas *vodunes*¹³ gerontocratas e suas iniciantes e também pinturas emolduradas com santos católicos como São Sebastião, Santo Antonio e São João completavam a decoração.

Retomando o diálogo com Dona Deni, ela indagou:

Quer dizer que você é de Imperatriz? Pois bem vou lhe pedir um favor, lá tem um senhor por nome de Pedro Mina – Seu Pedrinho -, mas já tem um tempinho que ele não aparece por aqui, então eu gostaria de saber notícias dele. Vou lhe dar o endereço: Rua Ceará, bairro Nova Imperatriz. Olha, nunca mais soube dele, Seu Pedrinho Mina, ele sempre vinha aqui e de uns tempos pra cá, nunca mais. Lá ele tinha uma casa Mina, por isso sempre vinha aqui. (São Luis, jul. 2005).

De posse da incumbência de buscar e trazer notícias sobre os Minas de Imperatriz essa foi a missão, mas por outro lado foi a forma justa para selar laços de reciprocidade a partir das informações ali recebidas.

Saindo da “Casa” e retomando o cenário do *III Maranhão Reggae Roots Festival*, o evento reuniu cerca de trinta bandas de *reggae* entre artistas do Brasil, da Jamaica e Guiana Francesa, sendo promovido pelo Sistema Mirante um sólido grupo de comunicação pertencente à “família Sarney”.

A cidade foi tomada por um imenso grupo de turistas brasileiros das regiões Norte, Nordeste, Centro-Oeste e Sul, tendo sua transmissão *on-line* também para outros países. No entanto pôde-se contatar que grande parte da “massa regueira”¹⁴ não compareceu a esta mobilização da mídia, pela peculiaridade que existe na capital de se tocar o ritmo em grandes radiolas, ou seja, grandes estruturas acústicas, e, além disso, o valor cobrado pelo ingresso destoava do perfil sócio-econômico dos freqüentadores dos clubes de *reggae* da periferia.

O público presente extremamente heterogêneo representava o antagonismo das classes sociais tão distintas e definidas na cidade de São Luis. De um lado alguns regueiros que de fato freqüentam as radiolas mais conhecidas como Naty Nayfson, Estrela do Som e

¹³ Palavra plural e feminina derivada de *vodu* (culto religioso de origem daomeana) e *voduns* como são chamadas “entidades” cultuadas. De modo que assim designam-se as sacerdotisas que presidem o culto, após cumprirem uma série de “obrigações” religiosas e passarem por todos os estágios do ritual de iniciação *jeje*. A Casa das Minas destaca-se pela gerontocracia, sendo chefiada exclusivamente por mulheres que cuidam da rotina doméstica e dos afazeres sócio-religiosos.

¹⁴ O contexto analisado demonstrou que os clubes de *reggae* do “povão” são freqüentados pelos moradores da periferia de São Luis receberam tal adjetivação baseada no número de pessoas e pela lotação dos salões que executam música pelas radiolas, admitindo aqui apenas o conceito sociológico de multidão e descartando para o termo uma associação com fatores ideológicos de manipulação ou alienação.

Itamaraty, do outro os turistas curiosos de ver esse movimento de mais de três décadas do ritmo jamaicano agora tão propagado em rede nacional.



Figura 2 – Radiola Natty Nayfson, no clube Toca da Praia.¹⁵

Ao focalizar o *reggae* como elemento cultural e de lazer, destacou-se que ele veio representar o constante movimento da cultura negra em São Luis, pois mesmo utilizando símbolos *black* internacionais, não deixou de manter franco diálogo com a secular tradição afro-maranhense *jeje* de culto aos *voduns*.

Outra definição a ser destacada quando da especificidade da cultura negra do Maranhão, em certa medida, é o seu grau de independência em relação à cultura urbana ocidental do Brasil e de demais países americanos e europeus, quando da adoção do ritmo de raiz que se formou na diáspora. Diferente do que aconteceu na Bahia com o *axé* e o *rock* nos EUA e mundo afora, que nasceram de matrizes negras e foram apropriados pela indústria cultural e que na atualidade elegeram ídolos não-negros, como Elvis Presley, *The Beatles*, *The Rolling Stones*, Daniela Mercury, Ivete Sangalo, Cláudia Leite, o mesmo não se pode dizer do *reggae*, em São Luís. Nesta última cidade, o *reggae* está presente por quase três décadas e continua pontuando seu nascimento e seus ídolos como sendo eminentemente negros.

Para Sansone, “a internacionalização da cultura negra, naturalmente, também é produto da ação dos próprios negros. Importantes canais de comunicação internacional entre negros de diferentes países existem há muito tempo. Eles se tornaram possíveis graças aos

¹⁵ Fonte: pesquisa de campo, 2006.

laços (pós)coloniais e às conseqüentes linguagens, religiões e esportes comuns.” (SANSONE, 1995, p. 69-70).

Portanto, um bom exemplo aqui é que disse um turista italiano de passagem pela capital do Estado, vejamos: “pra mim tudo que vem depois de Bob Marley é tudo parecido. Mas aqui eles são tão orgulhosos do reggae que parece deles. É verdade que aqui as pessoas são muito orgulhosas do *reggae*.” (São Luis, abr. 2006).

Diante dos acontecimentos o campo de trabalho foi estruturado na sociedade ludovicense no primeiro semestre de 2006, com a fixação de residência na cidade de São Luis para conviver cotidianamente com as diversas manifestações artístico-culturais, de forma que a observação participante tornou-se a tônica para investigar o objeto.

A metodologia de campo baseou-se em observação participante com uso de entrevistas abertas, contato direto, pessoal, com o universo investigado, de forma que viver durante seis meses possibilitou compreender as manifestações sócio-culturais da capital maranhense como coerentes às interpretações pretendidas.

Também foi usada a discografia pela riqueza imagética e o cenário histórico das décadas de 1970, 80 e 90, retratadas pelas capas dos álbuns de vinil que embalaram profundamente os salões de dança e os regueiros da “Jamaica Brasileira”, considerando que elas nos remeteram ao fenômeno *black power*,¹⁶ os movimentos negros messiânicos, o *Rastafarianismo* e o panafricanismo.

Além da pesquisa envolvendo os brincantes e a discografia do movimento *reggae*, optou-se também pela visita a Instituições Públicas para coletas de dados pertinentes à produção acadêmica e conjuntural sobre o fenômeno de lazer maranhense.

O Projeto ALIMA (Atlas Lingüístico do Maranhão), da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), possui como linha de pesquisa o universo lingüístico dos regueiros de São Luis e o departamento de letras arquiva monografias já escritas sobre o tema, compreendendo apenas abordagens léxicas.

A Secretaria Municipal de Turismo desenvolveu o mapeamento acerca dos aspectos conjunturais do reggae maranhense, além de cadastramento dos segmentos envolvidos com o movimento, direta ou indiretamente. Percebe-se que o governo local diante

¹⁶ Slogan criado em 1964 para identificar ativistas negros como os Panteras Negras, Martin Luther King, Rosa Parks, Malcom X, que pleiteavam direitos civis e políticos como forma de melhorar a vida da comunidade negra norte-americana.

do fenômeno na capital quis aglutinar em torno de si donos de bares e de radiolas, colecionadores, dançarinos, apresentadores de programas de TV e rádio, cantores e bandas locais, Dj's e pesquisadores para responder às demandas do turismo resultante da fama internacional da “Jamaica Brasileira”.

Sem dúvida as análises situacionais aqui descritas são adequadas como investigação hermenêutica para a análise do cenário regueiro no Maranhão, percebendo as conexões dialéticas com a Jamaica e África em sentido plurívoco e cuidando para não refletir somente uma personalidade e escolhas próprias, como previu Anthony Seeger em seu trabalho de campo com os índios Suyá de Mato Grosso. Seeger diz que o trabalho de campo é de certo modo, indiossincrático, porque:

Havia duas razões primordiais para que eu desejasse ir para o Brasil central, sendo uma pessoal e a outra teórica. Eu achava o Brasil central um lugar fascinante, desde minhas aulas de Geografia no quinto ano primário. Os animais estranhos, o número abundante de insetos e as pequenas sociedades me fascinavam. Pessoalmente, prefiro pequenos grupos de pessoas e não me sinto à vontade em grandes aglomerações, sendo capaz de passar muitos meses numa área remota, mais contente do que se tivesse de pesquisar a assistência dos jogos de futebol, por exemplo. Há um elemento de escolha pessoal em todos os trabalhos de campo. (SEEGGER, 1980, p. 26).

Por tal motivo essa pesquisa revelou felizes coincidências, uma delas foi o envolvimento com o tema “africanidades” desde os primeiros trabalhos da faculdade de História, outra foi pela possibilidade de ouvir rotineiramente música *reggae* já eleitas como repertório pessoal.

Mas, mesmo pelo gosto musical pessoal, amparada teoricamente na experiência etnográfica de outras pesquisas, o contato já no campo de trabalho pareceu inicialmente difícil, por ter que freqüentar as festas de *reggae*. Os comentários sobre essas festas diziam da violência e de brigas nos salões das radiolas, que grupos rivais se encontravam para trocar tiros, socos e pontapés, que a polícia rondava o local por medida de segurança, que os freqüentadores eram perigosos e delinqüentes. Por um mês, faltou coragem para “encarar” o cenário regueiro.

Nesse período circulando durante o dia pelo centro histórico da cidade, algumas amizades se consolidaram com perspectiva de encontrar a companhia ideal para as festividades do *reggae* na cidade de São Luis.

Assim, residindo no campo e afugentada pelo medo das festas de radiola, cumpriu-se a incumbência de levar as notícias vindas de Imperatriz à Dona Deni dando conta

sobre o desaparecimento do “Seu Pedrinho”, compreendendo aqui o diminutivo do nome como proximidade etária entre os dois que ela, octogenária, estabeleceu. De forma que em janeiro de 2006 foi realizada uma segunda visita à Casa das Minas para dizer dos dois anos de falecimento do senhor Pedro, ressaltando ainda a opinião dos informantes consultados em Imperatriz, dizendo que após a morte do religioso os freqüentadores do terreiro tinham se espalhado pelas cidades do interior do Estado. Surpresa com as notícias, mas agradecida pelo favor prestado ela estendeu o convite para novas visitas e, especificamente, para a celebração das festividades de São Sebastião naquele mês.

Não por acaso fui levada à Casa das Minas no dia 19 de janeiro para a festa de São Sebastião. Ali pela primeira vez presenciei o culto de matriz *jeje* prestando atenção à riqueza de detalhes para não fugir aos olhos. Os detalhes englobavam o altar católico, as ladainhas em latim, os hinos religiosos cristãos, a banda musical, o chão de terra batida, a dança das vodunes, a incorporação das “entidades”, os cantos religiosos em idioma ritualístico *fon*¹⁷, o toque dos três tambores de percussão.

¹⁷ Designação dada ao tronco lingüístico comum aos cultos religiosos africanos, caribenhos e brasileiros, de maneira particular referindo-se à língua falada durante festa cerimonial de saudação aos voduns. Na verdade é o idioma de saudação às “entidades” ou orixás (termo mais popular no Brasil), aqui exemplificando pela Casa Fanti-Ashanti e Casa das Minas no Maranhão e Benin na África, antigo reino Ardra, próximo a Abomey, capital do Daomé.



Figura 3 – Festa de São Sebastião na Casa das Minas. Foto: Márcio Vasconcelos, 2006.

O ambiente para cerimonial das ladainhas ressaltava dois quadros com fotografias de procedência africana, um mostrando a fachada do palácio real e o outro com a linhagem descendente de *Na Agotimé* ou Maria Jesuína, fundadora da Casa das Minas. Estas fotos já apareceram no documentário “Atlântico Negro – na rota dos orixás” evidenciando que celebravam o parentesco étnico e religioso de africanos e maranhenses, registros que deram conta da irmandade do Benin na África com a Casa das Minas e da Casa Fanti-Ashanti no Maranhão.

No caso maranhense, a construção da Casa-das-Minas, fundada no século XIX pela Rainha Agontimé, mãe do Rei Ghezo, referencia a cosmovisão daomeana do mundo, uma nítida força político-social, da união de escravos contra o estatuto da escravidão que opressivamente os afligia. É inegável que a reunião em torno do culto aos voduns (entidades do reino africano de Dahomé – atual Benin) criou o sentido de unidade de pensamento necessariamente inspirado para a dinamização organizacional contra as motivações ideológicas da sociedade ludovicense.



Figura 4 – Ao centro, *Voduneses* da Casa das Minas. Foto: Márcio Vasconcelos, 2006.

Diante dos fatos a “ocasional” presença no tambor-de-mina direcionaram para incursões teóricas sobre a cultura *jeje* e ao recorte de conceber o reggae como ressignificação destas tradições religiosas afrodescendentes, dantes impensadas ao objeto.

Portanto,

o objeto de pesquisa sobre o qual se trabalha no campo é quase sempre o resultado da atividade singular num momento específico da trajetória pessoal e teórica de quem pesquisa, condições que muitas vezes estão vinculadas à experiência individual em que os dados coletados não estão completamente dissociados da nossa história de vida. (SEEGER, 1980, p. 25).

De fato as próprias experiências de vida mesclaram-se à experiência de campo, mas que nem por isso anularam as dificuldades em recortar o viés de abordagem naquele cenário repleto de manifestações artísticas e culturais. Surgiram então três problemas para solucionar: primeiro enfrentar as festas de *reggae*; segundo coletar e peneirar tantos dados e, terceiro, aprender a infindável lista de nomes dos cantores e músicas jamais vistas e o significado de cada uma delas.

Por ocasião das férias escolares no mês de janeiro e pela proximidade do carnaval no mês de fevereiro a cidade de São Luis fervilhava de turistas e as festividades estavam por toda parte.

Os passeios diários pela cidade continuaram e as conversas informais renderam preciosas informações sobre os eventos locais, dando conta do primeiro bloco de *reggae* que se preparava para desfilar nas festividades carnavalescas, no circuito compreendido da Praça Deodoro até o bairro Madre Deus.

As primeiras incursões após a visita à Casa das Minas tomaram o curso do Parque do Bom Menino ao local em que o Bloco GDAM realizava seus ensaios pré-carnavalescos. O contato inicial foi amistoso e receptivo, pois o presidente da Ong, Cláudio Adão, soube que se tratava de pesquisa sobre o ritmo da Jamaica e disse: “aqui vai tocar ‘*reggae* das antiga’, nós convidamos todos os ‘regueiros das antiga’¹⁸, só vai tocar *reggae roots*.” Noutro momento antecedente à apresentação carnavalesca, houve reunião com os jovens dançarinos e com alguns pais ali presentes, que Adão referendou a observação e participação da pesquisa no evento, acrescentando: “Pessoal vocês estão vendo alguém diferente entre nós? Pois é, ela é de Imperatriz, ela é professora e veio ensaiar conosco e pesquisar sobre o *reggae*; olha vamos chegar no horário marcado no dia da concentração, vamos fazer bonito no desfile, caprichar nossa apresentação.” (São Luis, fev. 2006).

O corpo de baile composto por crianças e adolescentes ensaiava duas vezes por semana, durante a noite, coreografias sincronizadas para o desfile ao som dos *hits* de *Eric*

¹⁸ Assim são chamados os dançarinos, os colecionadores, Dj’s ou simplesmente todos os regueiros que desde a década de 1970 são apreciadores do ritmo *reggae*.

Donaldson (Peace and Love – Paz e Amor) e *The Starlights (Queen of Sheba*¹⁹ – À rainha de Sabá).

A presença nos ensaios se seguiu constante com direito ao treino dos passos de dança junto com o corpo de baile, de forma que o ambiente regueiro foi se mostrando familiar e distante da imagem de violência e confusões pregadas pelos moradores que se mostraram indiferentes e preconceituosos à melodia.

O curso dos fatos apontava para o desfile no corredor da folia e na passarela do samba, mas ainda se seguiram prévias de apresentações pelo bairro Madre Deus e nos clubes de *reggae* mais tradicionais da cidade como *Roots Bar* e *Kingston 77*, além de apresentações programadas no bairro Praia Grande, ocasião em que a Rede Globo filmou as performances do bloco GDAM para divulgação nacional, despertando a atenção dos moradores locais e turistas.

Nesse ínterim ainda fervilhava a convicção de reconhecer os sucessos musicais mais executados e a compreensão dos ouvintes acerca do texto musical. Assim previu-se que as cópias das cifras musicais apareceriam facilmente durante o evento e que seriam anotadas e completadas em momento oportuno, ou seja, por ocasião da realização das entrevistas com os regueiros e com as bandas já identificadas.

No dia 25 de fevereiro a partir das dezoito horas aconteceu na sede do bloco a concentração para o desfile. Aos poucos começaram a chegar os tão esperados “regueiros das antiga”, aqueles que desde a década de 1970 acompanharam as festas nos clubes específicos de *reggae* da capital entre eles Jorge Black, Tarcisio Seleckta, Pelé, Paulão, Saci, Guiu Jamaica, Thed Wilson, Ademar Danilo, juntando-se a eles os pais das crianças e tantos outros. As “pedras”²⁰ começaram a tocar no trio elétrico ao passo que os Dj’s exibiam suas seqüências e seus estilos musicais, para surpresa, todas indecifráveis para ambas as partes, aos pesquisados e à pesquisadora.

¹⁹ Menção que o movimento Rastafari faz à Rainha de Sabá esposa do Rei Salomão, baseando-se em narrativas bíblicas encontradas no livro dos Reis: “Pela sua parte, o rei Salomão deu à Rainha de Sabá o que ela desejou e pediu, sem contar os presentes que ele mesmo lhe fez com real agrado.” (I Reis 10:13).

²⁰ Palavra específica do vocabulário regueiro para substantivar as músicas de *reggae* mais apreciadas e mais executadas nos salões de festa.



Figura 5 – À esquerda Jorge Black, Ademar Danilo e Cláudio Adão (presidente do GDAM).²¹



Figura 6 – Crianças do bloco GDAM, na Passarela do Samba.²²

Nesse contexto surgiu Guiu Jamaica, o primeiro entrevistado, dado seu figurino característico, gingado muito bem articulado que, aqui destaco um expressivo depoimento: “À primeira vista lá no dia da concentração, fiquei olhando para aquela ali, assim, assim: quem é aquela ali querendo ser regueira?” (São Luis, fev. 2006).

A frase fez lembrar Gilberto Cardoso Alves Velho em “Observando o familiar”:

O que sempre vemos e encontramos pode ser familiar mas não é necessariamente conhecido e o que não vemos e encontramos pode ser exótico mas, até certo ponto, conhecido. No entanto estamos sempre pressupondo familiaridades e exotismos como fonte de conhecimento ou desconhecimento, respectivamente. (VELHO, 1978, p. 126).

²¹ Fonte: pesquisa de campo, 2006.

²² Idem.

Assim a constatação de não ter ‘legitimidade’ como regueira possibilitou melhores condições de objetividade do trabalho, evitando envolvimento que pudessem deformar os julgamentos e conclusões posteriores.

Nos encontros comemorativos que se seguiram após o carnaval, neste cenário de mais de três décadas de *reggae* no Maranhão, seguindo algumas indicações foram selecionados os ‘regueiros das antigas’, estes pensados como informantes mais expressivos para deslindar fatores identitários da cultura *jeje*.

É importante lembrar que o foco da pesquisa (pelo menos inicial) previu contatos com regueiros, colecionadores, dançarinos, cantores, bandas musicais, DJ’s, cantores jamaicanos presentes na cidade, integrantes de instituições do movimento negro, mas que *in loci* redefiniu-se para os dançarinos mais antigos, pela possibilidade de melhor visualizar o objeto (*reggae*) e suas circunstanciais características.

As entrevistas e observações realizadas contemplaram as diversas imagens sobre o Outro (regueiro), suas histórias, as relações entre si e seus movimentos temporais nas festas. Outro processo investigativo foi observar e participar das diversas festas organizadas pelas principais ‘radiolas’, shows com bandas jamaicanas e da própria cidade, isso como forma de identificar a frequência das diferentes classes sociais e interpretar o comportamento dos atores sociais nestes diversos eventos, atentando também para as diversas narrativas produzidas.

Outra referência para análise e coleta de dados foram os jornais locais e o calendário de shows da cidade. Por ocasião da segunda vinda da banda jamaicana *The Gladiators*, muito expressiva para os regueiros ludovicenses, citamos:

O líder da banda *The Gladiators* veio a São Luis no ano de 1995 para a realização de show no Clubão da Cohab. (*O Estado do Maranhão*, São Luis, maio. 2006).

Quando *Albert Griffith* veio aqui pela primeira vez, foi uma loucura. Ele desfilou pelas ruas da cidade em carro de bombeiro e foi seguido por uma multidão de bicicleta, e ele mesmo confessou ‘nunca vi coisa igual, estou me sentindo como um chefe de Estado. (São Luis, abr. 2006).

O show da banda *Gladiators*²³ aconteceu em contexto diferente daquele encontrado pelo vocalista fundador quando veio à cidade pela primeira vez, realizando no Trapiche, clube de classe média, revelando a diferença social dos frequentadores, quando o *reggae* acontece fora dos bairros populares e sem a presença das radiolas da ‘massa regueira’.

²³ Nome sem o prefixo ‘The’ dada a ausência do líder vocal *Alberth Griffith*, atualmente substituído pelo filho *All Griffith*.

Mas, de qualquer forma apareceram alguns figurinos com as cores panafricanas, caso do Francisco, morador do bairro Alemanha.

Vejamos:

Eu sou do *reggae* desde 1970, aí ouvi a música e gostei, não sei o porquê, acho que pela batida. Aqui hoje nesse show quase não têm regueiro, o ingresso tá muito caro, aqui tem aqueles que querem ser regueiros, mas os de radiola não tão aqui não. (São Luis, maio. 2006).

Outro evento, agora de caráter mais popular e com grande presença de jovens negros e de baixa renda, aconteceu no Clube Lítero. Lá foi o lançamento do CD do artista maranhense Toty, anteriormente conhecido por ‘Peter Toty’ numa menção ao jamaicano Peter Tosh. Graças ao entrosamento com Ademar Danilo pude ir ao camarim e conhecer o jamaicano Sly Fox e Simon Brow, este último da Guiana Inglesa, mas ambos com residência fixada em São Luis, além dos cantores locais Dube Brow e Mr. Kleber.

Observa-se que os nomes são frequentemente acrescidos de grafia que remetem aos intérpretes militantes panfricanistas e rastafaris dos anos de 1970, 80 e 90, tais como: Dennis Brow, Peter Tosh, Lucky Dube ou Mr. (abreviação de Mister – Senhor), assim chamados os DJ’s na Jamaica.

Nesse cenário do Clube Lítero é recorrente a distinção sócio-étnica feita por Guiu Jamaica quando faz menção ao ‘*reggae* branco’ e ‘*reggae* de negro’.

Esse espaço era de elite. Aqui, antigamente só freqüentava bacana, os brancos, isso na década de 1970. Agora neguinho pode entrar aqui, mas antes não era assim não. Olha aqui não têm regueiro das antiga, aqui é *reggae* bate-lata, eletrônico, eles pegam um ‘clássico’ e põe uma batida eletrônica, tem uns que nem sabem dançar, olha ali são ‘robôzinhos’. (São Luis, mar. 2006).

Percebendo nesse depoimento uma crítica à juventude que, não ouve aquele *reggae* ‘original’ dos discos de vinil e, que também não dançam como ‘verdadeiros’ regueiros.

Em período subsequente, como combinação de análise dos segmentos populares, também se observou os guardadores e lavadores de carro nas ruas de Santaninha, do Egito, dos Afogados e outras do centro histórico, para perceber as rotinas de trabalho como lazer quando vinculam seus afazeres às performances jamaicanas.

Também foram realizadas visitas ao Roots Bar, Senzala, Bar do Porto e Cia. Paulista, no chamado Projeto Reviver, compreendendo o centro histórico tombado como

patrimônio cultural da humanidade, onde se realizam eventos de reggae nos dias de quarta, quinta e sexta-feira, além de outros clubes como Choperia Night Day, Casino Maranhense e Toca da Praia. Ressaltando que setores periféricos como Vila Palmeira, Bairro de Fátima, Bairro da Liberdade, São Cristóvão, também abrigam clubes e radiolas de *reggae*, realizando o lazer e diversão da população de baixa renda e, também, negra.





Figura 7 – Clubes de *reggae* em São Luis.²⁴

Ainda observando *performances* de bandas e cantores de *reggae* como Djambê, Filhos de Jah e Kazamata, da cantora Célia Sampaio, Jose de Jah, a primeira DJ mulher, e animadores de radiola.

E, por fim, mapeou-se a mídia local identificando três programas de televisão e seis de rádio FM, locais e diários, todos servindo como suporte para verificar o cenário musical e o papel da indústria midiática e de turismo-cultural na cidade. Particularmente cita-se o programa “África, Brasil, Caribe” apresentado de segunda a domingo, esse preferencialmente escolhido por exibir clipes de *reggae roots* da Jamaica, facilitando assim o reconhecimento do vasto elenco de cantores e das músicas.

²⁴ Fonte: Pesquisa de Campo, 2006.



Figura 8 – Cenário do programa África-Brasil-Caribe.²⁵

O programa África-Brasil-Caribe exibiu em canal aberto de televisão o filme *The Harder They Come* (1972), estrelado por *Jimmy Cliff*, como ator principal e interpretando o *rudeboy* Ivan. O filme mostra narrativas da sociedade negra e pobre da Jamaica dos anos 1970, mas que muito se assemelharam ao cotidiano dos regueiros ludovicenses, vistos em bairros periféricos pela cidade de São Luis.



Figura 9 – Cartaz do filme *The Harder They Come*.

O filme de Perry Henzell foi traduzido por “Balada Sangrenta”. A música no Brasil foi regravada pelas bandas Titãs e Cidade Negra com o título “Querem Meu Sangue”.

²⁵ Fonte: Pesquisa de Campo, 2006.

Well, they tell me of a pie up in the sky
 Waiting for me when I die
 But between the day you're born and when you die

You know, they never seem to hear even your cry
 So as sure as the sun will shine
 I'm gonna get my share now what is mine
 And then the harder they come
 The harder they fall
 One and all
 The harder they come
 The harder they fall
 One and all

And the oppressors are trying to track me down
 They're trying to drive me underground
 And they think that they have got the battle won
 I say, forgive them Lord, they know not what they've done

And I keep on fighting for the things I want
 Though I know that when you're dead you can't
 But I'd rather be a free man in my grave
 Than living as a puppet or a slave^{26,27}

De forma que observar os programas de mídia e o conviver socialmente no campo de pesquisa enredaram elementos constitutivos do parentesco regueiro entre o Caribe, Maranhão e África. É notório o *reggae* como parte ludovicense, não só como alegórico, mas como símbolo cultural identitário negro que ganhou conotação nacional e internacional.

O valor alegórico que é um recurso dominante do patrimônio, mas nesse cenário analiso a utilização pelos regueiros como noção indicativa do potencial simbólico e funcional do bem cultural, sempre passível de ser vivificado e transformado por eles diante das novas

²⁶ Tradução do original: Ora, eles me dizem de um prêmio no céu/Esperando por mim quando eu morrer/Mas entre o dia em que se nasce e quando se morre/você sabe, eles nunca parecem ouvir, mesmo que você grite/Tão certo como o sol brilhará/Vou conseguir a parte do que é meu/E quanto mais duro vierem/mais duro cairão/Todos eles/E os opressores estão tentando me encontrar/Eles estão tentando me forçar a me esconder/E eles pensam que eles já venceram a batalha/Eu digo, perdoai-os Senhor, eles não sabem o que fazem/E eu continuo na luta pelas coisas que desejo/Ainda que eu saiba que quando se está morto você não pode/Mas eu prefiro ser um homem livre na sepultura/Que viver como uma mascote ou um escravo. (tradução: Danilo Rabelo).

²⁷ Versão dos Titãs e Cidade Negra: *Querem meu sangue* (Jimmy Cliff): Dizem que guardam um bom lugar pra mim no céu/logo que eu for pro bebeléu/A minha vida só eu sei como guiar/Pois ninguém vai me ouvir se eu chorar/Mas enquanto o sol puder arder/Não vou querer meus olhos escurecer/Pois se eles querem meu sangue/Verão o meu sangue só no fim/E se eles querem meu corpo/Só se eu estiver morto, só assim./Meus inimigos tentam sempre me ver mal/Mas minha força é como o fogo do Sol/Pois quando pensam que eu já estou vencido/É que meu ódio não conhece perigo/Mas enquanto o sol quiser brilharEu vou querer a minha chance de olhar/Pois se eles querem.../Eu vou lutar pra ter as coisas que eu desejo/Não sei do medo, amor pra mim não tem preço/Serei mais livre quando não for mais que osso/Do que vivendo com a corda no pescoço/Enquanto o sol no céu ainda estiver/Só vou fechar meus olhos quando quiser/Pois se eles querem...

necessidades sociais; alegoria monitorada pelo simbólico por agregar a incorporação de rituais e a construção imagética que re-inventa tradições e identidades.

Mas, as políticas públicas optam por favorecer em maior ou menor grau, o caráter sagrado dos bens patrimoniais, fiscalizando sua convivência com as tendências de mercado e as transformações sociais, onde bem se enquadra o exemplo da Câmara de Vereadores de São Luis que instituiu o Dia Municipal do Regueiro, através da lei nº 4.102.

Não tinha essas radiolas, tinha estes projetores grande, a gente botava num pé de árvore lá no alto, e quando a polícia chegava, teve troca de tiros, eu pulei de uma altura dessas assim (3 metros) do Espaço Aberto, esse Ademar Danilo levou um tapa, foi dizer pro Capitão, Tenente, um policial forte assim: - Rapaz vocês não podem fazer assim. Agora não, teve um festival lá na Vila Palmeira aí estão tudo de paz e amor com a gente, tão demagogo que eram, prefeito, deputado; 14 mil votos pra Pinto, sobrou 7 mil e tantos pra Ferreirinha, só o movimento reggae. (Sapo, São Luis, fev. 2006).

Nesse processo arbitrário, assim aconteceu com o *reggae*, que durante três décadas (1970, 1980 e 1990) foi adjetivado como ritmo de periferia social. No entanto, agora, os órgãos oficiais (Secretaria de Municipal Cultura, Câmara Municipal) pretendem emoldurá-lo nos padrões do “modismo” e a indústria turístico-cultural quer premiá-lo com o *status* de tradição. Desta feita, constatei o patrimônio, também, como comércio que está atento aos lucros fabricados pelos produtos da cultura. Para Françoise Choay, que refletiu sobre o processo de industrialização cultural e do patrimônio histórico material, permitindo aqui utilização superposta ao seu pensamento de que não só os monumentos históricos estão sujeitos a situações conflituosas, mas o patrimônio imaterial também está sujeito ao espírito e às tendências dominantes, que se apóiam na indústria patrimonial e na evolução da economia urbana. (CHOAY, 2003, p. 213).

Por isso, aqui reforçamos como a classe afro-descendentes de baixa renda em São Luís (re)construiu sua vivência histórica pelo *reggae*, usando dos bens intelectuais para expressar a interpretação da natureza e seu habitat. Somando-se ainda as boinas, adereços coloridos, *performances*, tudo como leitura dos *dreadlocks* e compreensão de africanidade.

Realmente, o que fornece subsídios para esse conquista histórico-cultural é “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.” (LE GOFF, 1992, p. 477).

As estratégias discursivas de Pierre Bourdieu auxiliam nesse sentido, em que a percepção dos símbolos do *reggae*, como as cores panafricanas, o visual *dreadlocks*, as coreografias de dança e a identidade etno-linguística, são configurados dialeticamente,

Não só a construção pré-construída deste mundo, mas também os esquemas cognitivos que estão na origem da construção desta imagem [...] quer dizer, a adequação das estruturas sociais e das estruturas mentais, das estruturas objetivas do mundo e das estruturas cognitivas por meio das quais ele é apreendido -, não fazem mais que reconduzir as interrogações mais tradicionais da filosofia mais tradicional sobre a realidade da realidade. (BOURDIEU, 2001 p. 43-4).

Conforme Bourdieu, o trabalho de campo também reconhece interrogações sociais e mentais que foram encontradas em São Luis e juntadas a fatores teóricos percebidos na pesquisa de Carlos Benedito Rodrigues da Silva (2001) quando analisou a possível vinculação dos tambores *nyabbinghy*²⁸ com percussão afro-maranhense do tambor de crioula, uma possibilidade para justificar o fenômeno do *reggae* em São Luis.

Foi com o parentesco da percussão dos três tambores do culto afrojamaicano e o culto tambor-de-mina que esta pesquisa se preocupou, ou seja, em traçar outro caminho, não dissonante, na perspectiva de acrescentar aos dados já etnografados: que o sentimento “**reggae pegou tanto na ilha do Amor**” pelo vínculo de identidade *jeje* dos Fanti-Ashanti como resistência da cultura negra no Maranhão do século XX.

Assim que o ritmo *reggae roots* encontrou propício território, nesse óbvio ambiente de desigualdade de riqueza entre ricos e pobres, entre negros e não-negros, nessa população segregada ao redor do centro histórico revitalizado do “Projeto Reviver”, que oferece aos turistas visitantes um *fast-food* étnico (ARANTES, 2002, p. 86) de requalificação da zona patrimonial, diante da pobreza fortemente instalada em área de diversão.

Partindo do pressuposto de que processos de mudança e realinhamentos históricos sobre grupos étnicos africanos têm ocorrido em torno do planeta os quais são especialmente significativos para a presente análise, recorreu-se à recente literatura sobre grupos da diáspora. Conforme Massino Canevacci:

Excessiva pluralidade – que caracteriza imediatamente até um olhar distraído sobre os muitos tomos de uma extraordinária metáfora: a diáspora. [...] uma diáspora contra a esterelidade de uma condição imóvel, contra a miséria de uma identidade estável e segura, que nos acompanha a vida toda como um seguro de vida ou impressão digital. Diáspora como escolha, como necessidade de trânsito, de transposição de fronteira, as inúmeras fronteiras

²⁸ Ritual religioso afrocaribenho caracterizado pelo ritmo percussivo de três tambores: da base, do fundo e marcador.

pelas quais somos cercados, fronteiras interiores e exteriores. Diáspora como desejo de automodificação nos próprios e alheios espaços psicogeográficos. (CANEVACCI, 1996, p. 7).

E mais, segundo J. Lorand Matory,

Nos permite colocar em questão o padrão teórico de representação da cultura africana nas Américas, que fala de memória coletiva [grifo nosso] na ausência de agency, ou intencionalmente estratégica, dos diversos atores. [...] A África que vive nas Américas é uma mobilização estratégica de um repertório cultural circum-atlântico de quinhentos anos. Em suma, muito do que é chamado de ‘memória’ cultural ou coletiva na diáspora africana, e em toda nação, ocorre em contextos de poder, negociação e recriação. (MATORY, 1998, p. 66).

Com isso, as observações realizadas mostraram a importância das trajetórias históricas dos africanos e afrodescendentes de maneira a (des)vendar os processos de construção da semelhança, da alteridade e das estratégias de luta pelos direitos políticos e de cidadania dos herdeiros da cultura *jeje* na contemporaneidade.

O sentimento de africanidade é o que move a maioria dos negros jamaicanos e acabou criando a identidade de nação lá e cá. É desta maneira que os jamaicanos desafiam seu passado colonial e que os maranhenses devem encontrar nas raízes do *reggae roots* a tradução da herança cultural trazida da África pela diáspora.

Em suma, a constatação do preconceito étnico-social e suas formas de ação na sociedade maranhense, observados durante a pesquisa, foi propósito desta problematização e análise, indicando assim a “dialogicidade sócio-histórica como fenômeno para a práxis humana.” (FREIRE, 2002, p. 77).

A experiência do mundo social ocidentalizado desvinculando o continente africano é empecilho ao conhecimento como instrumento alternativo de reflexão. No entanto, a prática científica nos remete à conversão do pensamento, a revolução do olhar, a ruptura com o pré-construído na ordem social.

Cheguei, cheguei, cheguei com a minha turma cheguei
Cheguei, cheguei, cheguei com a minha turma cheguei
Quem ainda num ouviu tambor de crioula do Maranhão
Afinado a fogo, tocado a murro, dançado a coice e chão
Crioula, crioula, crioula, crioula
Ahê ê, tambor da ilha rufou
Ahê ê, a cachaça já baixou
Ahê ê, tiridom repipocô
Ahê ê, a fungada derribou
Ô vira, vira os óio do rabo da saia dela
Caboclo tá inspirado e eu canto, eu canto pra ela
Requebra pro peneirado, ô lerê rosa amarela
Ô vira boca cheia de dentes todo lugar
Ouvido medo não come, restado pode rinchar
Coreiro de mão inchada, ô lerê já vai parar
Ô dá licença minha gente, eu vou me embora
Eu vou me embora, já está chegando a hora
Eu vou me embora, mas um dia volto aqui
Se Deus quiser, Jesus e Nossa Senhora
Se Deus quiser, Jesus e dona da casa
Se Deus quiser, Jesus me dê cachaça
Se Deus quiser, Jesus e cabocla Jurema
Se Deus quiser, Jesus e dona da casa
Maranhão sou eu, dança de Gonçalves Dias...

(Jurema - álbum Tecnomacumba - 2006, Rita Ribeiro)

CAPÍTULO II

O PARENTESCO CULTURAL DA JAMAICA E MARANHÃO

2 NAÇÕES DE PROCEDÊNCIA

2.1 Grupos Étnicos

Neste capítulo pretende-se aprofundar dados historiográficos para celebrar a ligação do Reino Ardra (século XVII) na África, com o Maranhão e o Caribe.

Vejamos a atmosfera sócio-étnica na Jamaica e Maranhão em muito se assemelham, estabelecendo alguma comparação para explicar. A “Terra das Primaveras” (Jamaica) abriga grandes bolsões de miséria, de maioria negra, nos bairros “de lata” - como chamam as moradias feitas de restos de zinco e telhas de amianto-, assim também é a conjuntura da “Terra das Palmeiras”²⁹ com suas favelas e palafitas construídas sob os alagadiços mangues no entorno urbano. Também, o som dos tambores tocados lá e cá, obedecendo à definição histórico-temporal, primeiro pelos quilombolas refugiados nas montanhas jamaicanas chamados de *maroons*, em seguida a presença do tambor-de-mina tocado entre grupos negros rurais e urbanos no Maranhão, nos dão a proporção dos atores que compõem os bens culturais.

Mesmo guardando as devidas proporções, justapõe-se a religião mina em São Luís com a prática religiosa *kumina* dos jamaicanos, a partir de três tambores comuns a ambos: o primeiro como mais grave, representando o som do baixo; o segundo, o repetidor, fazendo o som mais agudo e; o terceiro, de couro mais esticado, para marcar o ritmo. Admitimos esse exemplo como explícita irmandade rítmica.

²⁹ Menção referendada pelo poema “Canção do Exílio” (1847), homenageando o poeta maranhense Gonçalves Dias.



Figura 10 – Execução dos tambores no centro histórico de São Luís.³⁰

Vejam, a palavra *jeje* vem do termo *aja*, que designa a atual língua do povo *mina* do Togo Oriental e do sudoeste do Benin onde floresceram dinastias governantes de Allada, Porto-Novo, Abomey. Durante o século XVII e começo do XVIII, o reino de Allada dominava o comércio com os europeus nesta região. O oeste achava-se o renomado castelo de São Jorge da Mina, o qual desempenhou um papel importante no comércio da África com a Europa. Nesse período, traficantes de escravos e viajantes europeus identificaram vários povos adoradores dos *voduns* e chamaram-nos coletivamente de “Ardra / Arder / Ardres” (do nome do reino de “Allada”) e “Minas” (do nome do Castelo de São Jorge da Mina). Em seguida encontram-se populações no Haiti chamadas de “Rada” e em Cuba de “Arara”. No Brasil e na Louisiana francesa foram denominados “Minas”.

Na verdade, essa revisão do termo *jeje* quer representar a conexão de nações diaspóricas, Caribe e Maranhão, quando ambas manifestam laços muitos fortes com a língua *fon* utilizada pelos cultuadores dos *voduns*. Estas entidades presentes no culto *mina* utilizam música de percussão marcada por três tambores, provocando sonoridade similar à encontrada no culto *rasta*, em que o *reggae roots* encontrou processo dialógico, para representar a música como prática de libertação. Por esse motivo, a teoria freiriana apresenta elementos conceituais

³⁰ Foto: pesquisa de campo, 2006.

de educação libertadora para superação da “cultura do silêncio”, compreendendo que a libertação dos homens é autêntica quando passa pela humanização e não pelo processo depositário.

Pois como Paulo Freire previu “a educação como práxis, que implica a ação e a reflexão dos homens sobre o mundo para transformá-lo” (FREIRE, 2002, p. 67), também a musicalidade *reggae* opõe-se ao caráter bancário refletido pela sociedade opressora.

Assim, a investigação de campo permitiu a caracterização da cultura diaspórica que se formou na América, ultrapassando as barreiras territoriais, o som dos tambores *Kumina* e Tambor-de-Mina, dão-se as mãos Jamaica e São Luis.

Nesse ínterim, apresenta-se na hinterlândia da Costa do Ouro, o processo de consolidação política, que culminou no final do século XVII com o surgimento do grande Estado de Asante, donde provieram grandes grupos étnicos para a Cuba, Haiti, Jamaica e Maranhão.

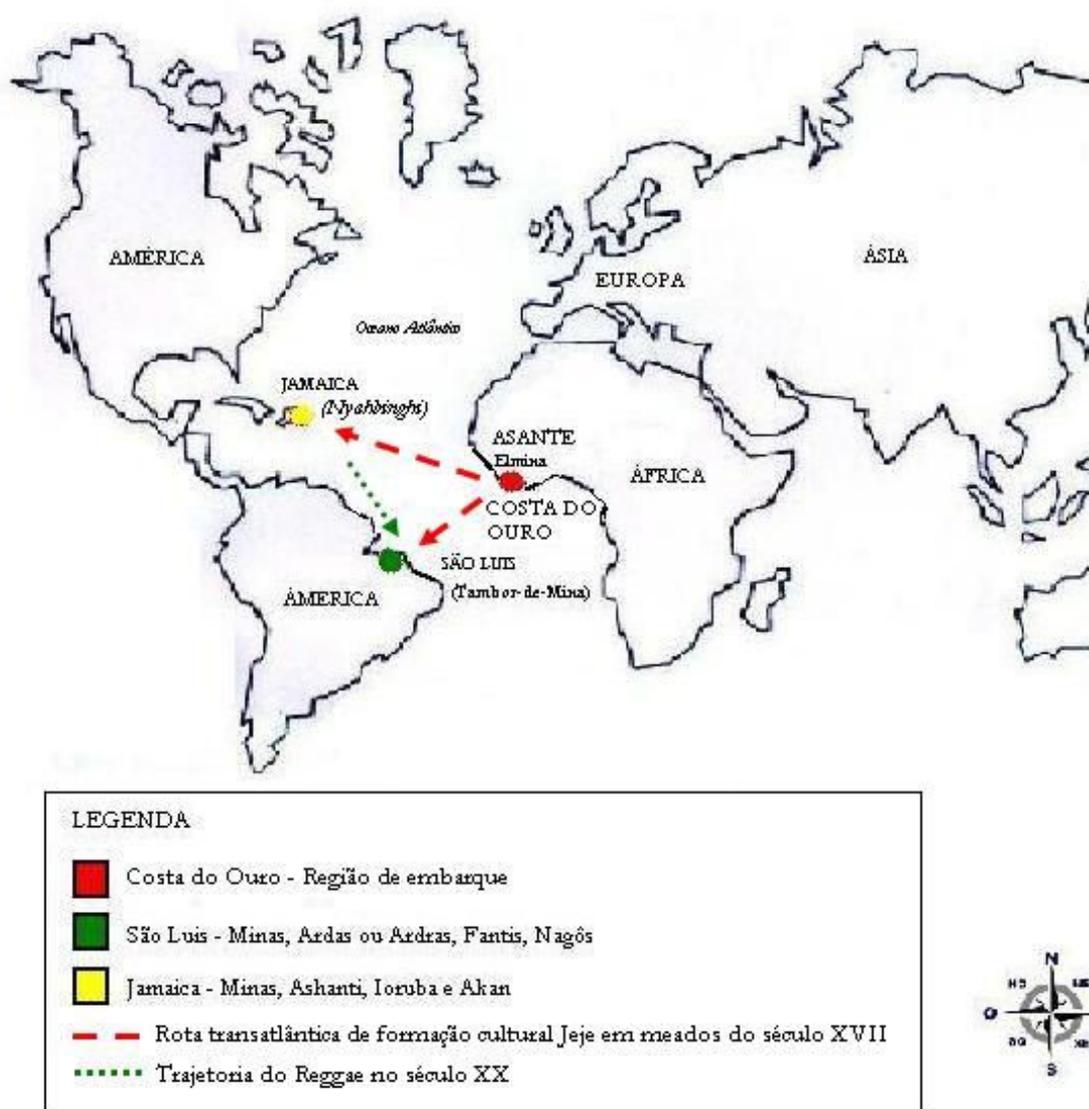


Figura 11 – Grupos étnicos de procedência para o Maranhão e Jamaica.³¹

No Segundo Reinado, a sociedade maranhense cheia de preconceitos adotou como título para enobrecimento das gerações subseqüentes o de “Atenas no Brasil” (MEIRELES, 1980, p. 290), mantendo uma “rígida divisão de classes e rivalizando a sua classe dominante em educação e bom gosto com a colônia inglesa, ali estabelecida, e considerada esnobe e racista.” (ANDRADE, 1984, p. 6).

Em tal dinâmica organizacional inseriram-se, por exemplo, as festas carnavalescas, os reizados, as cantorias, os cultos *jeje* e *nagô* como mais um processo de resistência do negro africano que atravessou o Atlântico e, vindo com seu idioma, seus costumes e tradições, (re)significou a alimentação, o vestuário, as danças e, mais ainda,

³¹ Adaptado de: OLIVER, Roland. **A experiência africana**: da pré-história aos dias atuais. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 145.

estruturou sua língua ao português, ao francês ou ao inglês, mesclando-lhes vocábulos ou sotaques.

Pela política colonial escravista, pelo decorrente preconceito racial estendido aos negros descendentes, pensou-se como “legítimos” os sentimentos desenvolvidos por regueiros de São Luis em relação à melodia jamaicana, esta mesclada com grupos étnicos de procedência que vieram da África e que foram comuns à Jamaica e Maranhão.

Dessa forma os territórios, os espaços, aparentemente dissociados pela geografia ou por fatores lingüísticos, mas “legitimados” pela leitura social, se aproximam por mecanismos de cognação em que os lugares da memória não são espontâneos, mas composição de arquivos do passado sob os quais ela se escora.

Refletindo, parece simples a construção seletiva e criativa que esses indivíduos realizaram a respeito da história de onde e do que foram em sua nação ancestral, ao contrário foi um grande empenho institucionalizado para reconstruir identidade étnica transoceânica, ou seja, nacionalidade fora da África. É interessante enfatizar o intenso trabalho cultural necessário para manter reunidos os grupos étnicos africanos que sobreviveram aqui no Novo Mundo, buscando afinidades reais, imaginadas ou potencializadas pelo inconsciente cultural que fizeram reunir similitudes jamaicanas e maranhenses.

Por isso de acordo com Paul Thompson,

Compomos nossas reminiscências para dar sentido à nossa vida passada e presente. Composição é um termo adequadamente ambíguo para descrever o processo de ‘construção de reminiscências’. De certa forma, nós as compomos ou construímos utilizando as linguagens e os significados conhecidos de nossa cultura. (THOMPSON, 1981, p. 56).

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

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

Para a Jamaica vieram “escravos da África Ocidental, a maior parte formada por integrantes dos povos ashanti, ioruba e akan, todos da tribo dos coromanti.” (ALBUQUERQUE, 1999, p. 15).

Os estudos de Bryan Edwards, Leslie, Lewis, Long e Martha Beckwith deram uma visão sobre os *stocks* negros entrados na Jamaica comprovando suas sobrevivências religiosas, provérbios, festas populares, música e dança. A cultura negra dominante veio dos *Coramantis* (*Coramantyns*, *Kromantis*) da Costa do Ouro. (RAMOS, 1979, p. 131).

Comentou o professor Herkovits sobre um rito funerário visto na Jamaica:

esta cerimônia pode ser encontrada em qualquer zona costeira da África Ocidental; o “santo tutelar” assemelhado ao *Tohwiyo* daomeano ou ao fundados do *kra-washing group* Ashanti, isto é, pessoas que descendem da linha paterna e são unidas por vínculos de natureza espiritual. *Accompong* não é mais do que o *Nyankompong*, e *Assarci* o *Assase*, dos povos Ashantis, também encontrados entre os *Bush Negrões* do Surinam. (RAMOS, 1979, p. 132).

Também elementos culturais entre os *Maroons* ou *Marrons*, escravos revoltosos da Jamaica foram reconhecidos como cultura material similar, equivalentes às da Costa do Ouro, assim como encontraram significações comuns no culto de espíritos dos rios e das florestas. A palavra *kromanti* derivou do reinado de *Coramantyne* da África Ocidental, para os *Marrons* também exprimindo uma linguagem secreta ou canções de “enfeitiçar”.

Na Costa do Ouro (Estado de Asante) se estabeleceu o forte Elmina, ou da *Mina*, onde estavam os membros da mesma confraria de comerciantes portugueses no controle da rota que levava para o norte na direção da Costa dos Escravos (Estado do Daomé), seguindo na direção leste do Benin abrindo competição com os carregadores locais e com os canoieiros no transporte de escravos e de tecidos, em troca do ouro da floresta de Akan.

E ainda, “Os escravos Akan (no Brasil conhecidos como fante-achanti) são comerciados na Costa do Ouro nas proximidades do Castelo da Mina e em Cape Coast, por ingleses e holandeses, e vão, em sua maioria, para as colônias inglesas, onde têm boa aceitação.” (SOARES, 2000, p. 119). Também segundo Pierre Kipré “os Minas são (Fanti, Ashanti) de grupo lingüístico *ewe*, provenientes da Costa do Ouro, donde foi berço de povoação dos povos Akan, dos séculos XII ao XVI.” (KIPRÉ, 1985, p. 346-347).

A contribuição de “Oyo e do Daomé para o comércio Atlântico de escravos atingiu seu apogeu por volta de 1680 a 1730, quando cerca de 20 mil cativos eram vendidos

anualmente nas praias situadas entre Badagry e Whydah, que receberam o nome sinistro de Costa dos Escravos.” (OLIVER, 1994, p. 142-145).

Ou seja, “da Costa do Ouro e da Costa dos Escravos vieram povoações *jeje* que na diáspora construíram culturas no Maranhão e Jamaica: pelos *Daomeanos* (grupo *Gêge: Ewe, Fon* ou *Efan*, e grupos menores); pelos *Fanti-Ashanti*, da Costa do Ouro (grupos *Mina* propriamente ditos: *Fanti e Ashanti*).” (RAMOS, 1979, p. 186).

Em 1896 Nina Rodrigues em viagem ao Maranhão, visitou negros africanos na capital São Luis e que ali eram conhecidos geralmente por negros minas (nagôs, fantis e outros). “Eram duas velhas, uma jeje, hemiplégica e presa a uma rede de que não mais se levantava, e a outra, uma nagô de Abeokutá, ainda forte e capaz de fazer longas caminhadas, residindo ambas em pequenas casinhas nas proximidades de São Pantaleão.” (RODRIGUES, 1982, p. 107).

Com tal descrição, reafirma-se a procedência africana de minas no Maranhão, “pois na multidão dos africanos importados pelos negreiros a opinião pública conferia-lhes o primeiro lugar pela força, beleza, qualidades morais, *amor à liberdade* [grifo meu]. Foram os minas que mais freqüentemente lutaram para reivindicar os seus direitos e formaram, no interior do Brasil, as repúblicas de negros fugidos mais prósperas e defendidas com o maior valor; [...] tão bravos, que aonde não podem chegar com o braço, chegam com o nome.” (RODRIGUES, 1982, p. 21; 35).

Em termos analíticos, situa-se a comunidade da Casa das Minas como elemento constitutivo e de integração profunda no contexto sócio-cultural e político-econômico brasileiro. Pois mesmo reunindo elementos de continuação na base familiar da tradição religiosa real de Zomadonu, marcada, por um lado, pela importância da iniciação, o segredo ascético dos grandes responsáveis, a gerontocracia feminina, a complexidade dos ritos e, mesmo as sujeições rituais decorrentes da sua origem *fon*, ela não exclui a integração da comunidade no meio em que vive. (UNESCO, 1986, p. 34).

A cidade congrega tambor-de-mina, tambor-de-crioula, cacuriá, lili, festas de boi de matraca, orquestra e zabumba, chegando ao *reggae*, numa possível simbiose da religiosidade festiva, ou sacralização de festividades, onde as formas de trabalho também se tornam rituais de lazer, rituais musicais de liberdade, como substantivado anteriormente.

Com efeito, para Nina Rodrigues (1982, p. 180):

As festas carnavalescas da Bahia se reduzem ultimamente quase que a clubes africanos organizados por alguns africanos, negros crioulos e mestiços. Nos últimos anos os clubes mais ricos e importantes têm sido: A Embaixada Africana e os Pândegos da África. Mas, além de pequenos clubes como A Chegada Africana, os Filhos de África, etc., são incontáveis os grupos africanos anônimos e os máscaras negras isolados. Na constituição destes clubes se revelam aqueles dois sentimentos distintos. Nuns, como a Embaixada Africana, a idéia dominante dos negros mais inteligentes ou melhor adaptados, é a celebração de uma sobrevivência, de uma tradição. Os personagens e o motivo são tomados aos povos cultos da África, egípcios, abissínios, etc. Nos outros, se da parte dos diretores, há por vezes a intenção de reviver tradições, o seu sucesso popular está em constituírem eles verdadeiras festas populares africanas.

No carnaval baiano, já citado, encontrou-se destaque para a presença comunicativa dos sudaneses, iorubanos, ewes e minas. Frisando para os da Costa do Ouro, as tradições e festas que marcaram o cotidiano daquela e de outras populações brasileiras como o Maranhão.

Neste sentido Clóvis Moura nos diz como os negros pontilharam movimentos globalizados para manter sua dinâmica metodológica, e escreve:

Da Colônia até nossos dias, podemos encontrar grupos negros com diversos objetivos. [...] simplesmente religiosos ou de lazer, mas que funcionavam como mecanismos de distensão psicológica contra a rigidez do regime de trabalho a que estavam submetidos. Os batuques, muito comuns, por isso mesmo, serviam como ponto de convergência dos grupos que reelaboravam os seus valores culturais e tribais e durante a sua função restabeleciam a hierarquia antiga, fragmentada com e pelo cativo.

Durante a escravidão podemos constatar os seguintes tipos de *grupos específicos* negros principais: a) de lazer; b) religiosos; c) sociais; d) econômicos; e) de resistência armada (militares); f) musicais; g) culturais; h) inter cruzados. (MOURA, 1988, p. 112-113).

É nesse contexto sucintamente delineado o caso sobre as festas e *cantos* nas terras colonizadas. Assim, dialogo com Peter Burke que encontrou semelhanças e re-apropriação da cultura africana com o carnaval europeu, ainda que nas Américas tenha passado por reformulações da dança e do domínio dos respectivos brincantes, considerando que a unidade não ignora em momento algum “a variação e os diferentes significados do evento para diferentes grupos sociais. O carnaval pode ser um momento de união emocional ou *communitas*³² e mesmo uma trégua na luta de classes. Apesar disso, não tem necessariamente o mesmo significado para todos os participantes – rapazes da classe trabalhadora com necessidade de ‘desabafo’, mulheres da classe média de meia-idade que querem se juntar ao

³² Termo provocativo para designar comunidades imaginadas, ou momento comunitário de transe, onde classes socialmente opostas se coadunam.

‘povo’, turistas que vêm a festa como um símbolo do Brasil, e assim por diante.” (BURKE, 2000, p. 216).

Já o Brasil do século XIX presenciava este processo de re-africanização, pois assim como na África ocidental, intimamente relacionada às Américas, donde desta região vieram a maioria dos escravos, aqui também a dança muitas vezes se associou intimamente às práticas religiosas, sintetizando a tradução de tradições importantes que possivelmente já teriam se iniciado na própria África. Portanto apoiando as representações coletivas da cultura como fonte histórica consciente de re-construção do passado, destacando a mitificação da memória cultural por vezes representada de forma inconsciente.

Explicitando melhor os aspectos elásticos da memória, ora consciente ou inconsciente, Ecléa Bosi, utilizando a *burning question* de Bergson, nos diz:

Antes de ser atualizada pela consciência, toda lembrança “vive” em estado latente, potencial. Esse estado, porque está abaixo da consciência atual (“abaixo, metaforicamente), é qualificado de “inconsciente”. O mal da psicologia clássica, racionalista, é o de não reconhecer a existência de tudo o que está fora da consciência presente, imediata e ativa. No entanto, o papel da consciência, quando solicitada a deliberar, é sobretudo o de colher e escolher, dentro do processo psíquico, justamente o que não é a consciência atual, trazendo-o à sua luz. (BOSI, 1994, p 51-2).

No Maranhão, ainda referenciando o inconsciente, as batidas percussivas dos tambores são elementos constitutivos na composição do ritual tambor-de-mina, aqui elencado como uma possível identificação do “culto” ao *reggae* em São Luís com a prática religiosa e cultural do *rastafarianismo*.

A melodia dos *rastafari* conhecida como *burru drum*, encontrou inspiração na evidente musicalidade do oeste e centro da África. Assim também a batida *nyahbinghi* com tradição de ritmos basais caracterizou-se por três tambores: da base, do fundo e do marcador. Portanto, ambas as batidas denotam historicamente a intercalação de vários tambores, fator este reconhecido também nas práticas afro-religiosas de culto mina.

Mesmo com as devidas ressalvas, evidenciadas pelo toque do líder e marcador, o compasso da música *nyahbinghi* extraiu-se do passado africano. Essa batida com mensagens de panafricanismo, que Marcus Garvey disse fervorosamente, incorporou-se ao *reggae* jamaicano e se fez ecoar nos “altares-radiolas” da capital maranhense, com canções de libertação tão propícias nestes dois cenários de pertença pós-colonial.

A análise aqui constitui em dizer do problema fundamental de unidade e variedade, não apenas na história cultural, mas na própria cultura. É necessária a proposta de uma história “polifônica” que traduza a complexidade dos encontros, interações culturais ao incorporar “várias línguas e pontos de vista, incluindo vitoriosos e vencidos, homens e mulheres, os de dentro e os de fora, de contemporâneos e historiadores.” (BURKE, 2000, p. 260-267).

Neste enfoque de re teorizar a diáspora africana, também J. Lorand Matory buscou produções recentes e altamente provocativas, para reconsiderar conceitos de “nação” e “transnacionalismo”, tão pertinentes para o contexto regueiro da Jamaica e Maranhão. Ele primeiramente seguiu a publicação do livro *Imagined Communities*, de Benedict Anderson (1991 [1983]) e depois tratou das noções de “transnacionalismo” e “globalização”, articulados por Appadurai (1990), Gupta, Clifford (1997), Hannertz (1996), Glick Shiller, Basch, Blanc-Szanton (1992) e outros.

Trata-se de dizer que tais análises passaram a construir o conceito de nação com base em trocas sociais, surgiu uma nova definição de espaço territorial, agora construído em torno de uma experiência compartilhada.

Assim, existem vários relatos sobre comunidades culturais, econômicas, políticas e sociais que transcendem, transbordam as fronteiras de múltiplas nações. Benedict Anderson (1991[1983]), em seu livro *Imagined Communities*, define *nação* como território onde se compartilham experiências construídas apesar de grandes distâncias geográficas e sociais que separam os diversos cidadãos, mas primando pela análise de ineditismo pós-colonial.

No caso não é insano supor que a dispersão suscitada pela travessia do Atlântico, durante o rapto (saída abrupta) dos africanos, re-significou as condições, assim como aliou-se contemporaneamente para o desenvolvimento de nação territorial, pois este movimento de pessoas e idéias pode ser explicado não só com base nos últimos quinhentos anos, tampouco de fatos históricos da década de 1940 ou 1960.

Do século XV ao XIX, segundo estimativas modestas, pelo menos 10 milhões de africanos foram embarcados à força para as Américas (Philip D. Curtin). Esta foi a maior imigração transoceânica na história da humanidade até aquela época. Foi com certeza mais ampla do que a imigração dos europeus para as Américas que ocorreu no mesmo período. Ainda hoje, muitos descendentes daqueles africanos raptados se reconhecem como integrantes de “nações” diaspóricas, termo comum no Continente Americano e Ilhas Caribenhas.

Mesmo o tradicional Nina Rodrigues acreditou na sobrevivência dos grupos étnicos trazidos para o Novo Mundo. De fato, esse forçado agrupamento aos povos de distintas categorias políticas, lingüísticas e culturais, fez subsistir afinidades reais construídas neste cenário potencial para identidades que vieram da África. Desse modo, apoiado por Roger Bastide, o musicólogo Gerhard Kubik chama essas nações, ou categorias étnicas de *trademarks* ou *marcas registradas*.

Neste ínterim, Clóvis Moura também compreende esta dinâmica organizacional e diz:

Quando nos referimos a *grupos específicos*, estamos encarando a mesma realidade em outro nível de abordagem e em outra fase de desenvolvimento ideológico. Procuramos, com este termo, designar, do ponto de vista interno do grupo, os padrões de comportamento que são criados a partir do momento em que os seus membros se sentem considerados e avaliados através da sua *marca* pela sociedade. Em outras palavras: o *grupo diferenciado* tem as suas diferenças aquilatadas pelos valores da sociedade de classes, enquanto o mesmo grupo passa a ser *específico* na medida em que ele próprio sente esta diferença e, a partir daí, procura criar mecanismos de defesa capazes de conservá-lo *específico*, ou mecanismo de integração na sociedade. (MOURA, 1988, p. 116-117).

Nessa abrangência cabe apresentar rivalidades para o uso do termo “nação” que por séculos designou como sendo um povo distinto, ou seja, indivíduos ligados por ascendência e pela unicidade da língua. No entanto, aqui se quer dizer do diálogo colonizador das Américas com a Europa, bem como também do diálogo havido com as nações transatlânticas e supraterritoriais geradas pela colonização africana desses continentes. E, para Matory (1999), “tais unidades supraterritoriais prefiguram não o fim, mas o começo da nação territorial. De fato, o diálogo com a nação diaspórica forma a base da nação territorial americana, africana e européia.”

Nestas circunstâncias o *reggae* da Jamaica e do Maranhão encontrou suas matrizes no batuque dos três tambores, comuns ao culto dos *burru drums* ou *nyahbinghi* e ao culto mina, transformados pelas camadas de baixa renda e de afro-descendentes em alternativa de lazer-religioso ou religioso-lazer.

Pelo trabalho de Nunes Pereira, os *gêges* são povos daomeanos, de mística *ewes*, cuja sobrevivência no Brasil foi evidenciada na “Casa das Minas”, em São Luis do Maranhão, por “um culto bem complexo e organizado, com nome do *voduns*, práticas religiosas e rituais, indumentária, cânticos, etc., que documentam antigas sobrevivências daomeanas, ao lado de yorubas, naquele ponto do país.” (RAMOS, 1979, p. 205).

Portanto, a cultura *Fanti-Ashanti* deixou vestígios no Maranhão pelos negros comumente denominados de *Minas*, nome provindo do *Forte de El Mina*, ou da Mina, grande empório português para o mercado de escravos na costa ocidental africana.

De acordo com J. Lorand Matory,

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

O diálogo entre o Maranhão e Jamaica por séculos interrompidos entre os grupos étnicos Fanti, Ashanti, Akan ou Minas, vindos da África, foi retomado simbolicamente após a travessia transatlântica em meados da década de 1970 por meio da discografia jamaicana, interagindo culturas que o passado escravista separou.

As informações coletadas em Carlos Albuquerque “O eterno verão do *reggae*”, pela tese de doutorado de Carlos Benedito Rodrigues da Silva e em Nina Rodrigues *Os africanos no Brasil*, concordaram com a procedência ocidental dos africanos escravizados que vieram para as Américas e Caribe. Desse modo, para o Maranhão e Jamaica vieram grupos étnicos comuns como Minas, Fanti, Ashanti, evidências encontradas em São Luis pelo filme documentário “Atlântico Negro – na rota dos orixás” (BARBIERI, 1998) e na formação vocabular da “Casa Fanti-Ashanti” fundada por Pai Euclides no ano de 1954.

Uma curiosidade é que segundo historiadores, povos Ashanti foram levados para a Jamaica e um dos terreiros de religião afro-brasileira de São Luís é a Casa de Fanti-Ashanti. Infelizmente não pude encontrar documentos comprobatórios dessa relação. A informação que obtive de um estudioso foi que o próprio pai de santo teria inventado o nome para a casa. (SILVA, 2001, p. 13).

Diferentemente do pesquisador esse estudo evidencia a dialogicidade Fanti-Ashanti, se ocupando em estabelecer fatores que ultrapassam barreiras fronteiriças, de espaço, de idioma. Uma vez mais se diz da memória latente e em potencial, permitindo avaliar que os lugares não devem ser julgados somente como espontâneos, ao acaso, mas que sejam arquivos criados e a serem utilizados no momento em que são solicitados.

As festas dos negros das Américas e das Antilhas tornaram-se equivalentes às da África, adicionando ou integrando a si lembranças e sentimentos de “usança africana”. Assim a música afro-jamaicana foi enraizada no concreto, nos territórios, nos gestos, nas imagens, ligando-se temporalmente ao continente africano por meio do cotidiano sócio-religioso.

Os marcos teóricos utilizados não apontaram na direção de associar o ritmo *reggae* com tradições da cultura religiosa *jeje* das Américas e do Caribe. Mas de fato houve a intersecção de diálogos com as nações de procedência comerciadas na Costa do Ouro nas proximidades do Castelo de São Jorge da Mina que foram para a Jamaica, no culto religioso de adoração aos deuses *vodun* encontrados na região dos Estados Unidos (New Orleans, Louisiana francesa e arredores) e Cuba, donde os jamaicanos da década de 1960 receberam informação melódica para a construção do mento, *ska* e *rock-steady*, chegando à composição do *reggae*, compreendendo para o termo *jeje* a descendência cultural da diáspora, os falantes de idioma religioso “ewe, gen, aja e fon”, que a “música de raiz” jamaicana (re)significou em língua *negro inglesa*. (ALBUQUERQUE, 1997, p. 17; MATORY, 1992, p. 62; RODRIGUES, 1982, p. 36; SOARES, 2000, p. 119-120).

Nesse sentido Jullie Cavnac chamou as narrativas musicais de “uma abordagem capaz de englobar as dimensões literárias e histórico-sociais. Assim, a partir de investigações que envolvem o exercício de rememoração, identificamos a presença de narrativas multiformes.” (CAVIGNAC, 2004, p. 226).

As contribuições ora apresentadas impulsionaram novos vieses para estudar o fenômeno *reggae* em São Luis compreendendo que a adoção do ritmo na capital do Maranhão, o modo de dançar, de “celebrar”, não foi encontrado noutra Estado do Brasil.

Por isso, processos de mudança e realinhamentos históricos sobre grupos étnicos africanos têm ocorrido em torno do planeta, sendo especialmente significativa uma recente literatura sobre grupos da diáspora, pois o termo:

nos permite colocar em questão o padrão teórico de representação da cultura africana nas Américas, que fala de *memória coletiva* [grifo nosso] na ausência de *agency*, ou intencionalmente estratégica, dos diversos atores. [...] A África que vive nas Américas é uma mobilização estratégica de um repertório cultural circum-Atlântico de quinhentos anos. Em suma, muito do que é chamado de ‘memória’ cultural ou coletiva na diáspora africana, e em toda nação, ocorre em contextos de poder, negociação e recriação. (MATORY, 1998, p. 66).

É desta maneira que os jamaicanos desafiam seu passado colonial e maranhenses devem encontrar nas raízes do *reggae roots* a tradução da herança cultural trazida da África pela diáspora.

A experiência do mundo social ocidentalizado desvinculando o continente negro impede que o conhecimento se torne instrumento alternativo de reflexão. A prática científica,

no entanto, remete à conversão do pensamento, a revolução do olhar, a ruptura com o pré-construído na ordem social.

Nesse contexto será possível pensar a diáspora, em que o Maranhão produziu multiforme faceta com a qual se enriqueceu histórica e culturalmente, a qual emergiu encontros plurais e etnoculturais.

3.2 “Xaymaca” e “Mbará-nhã” – parentescos indígenas

Em 1494 Cristovão Colombo chegou à Jamaica, onde lá encontrou aproximadamente 100 mil índios Arawak, então uma das ilhas mais povoadas das Antilhas. Assim, nesse contato inicial de culturas os nativos recepcionaram com música, tambores e flautas, a chegada dos espanhóis.

Chamada de Xaymaca - “Terra das Primaveras” ou “Terra da Madeira”-, pelos Arawak, primeiros habitantes da ilha, cultivadores de milho, batata-doce, ervas e da madeira com a qual produziam suas flechas e cachimbos em forma de estilingue, esculpidos tubularmente de forma que pudessem inspirar fumaça pelas duas narinas ao mesmo tempo.

A sociedade Arawak não suportou o confinamento em sua própria terra, o forçado trabalho escravo e, muitos se suicidaram, outros morreram em batalhas ou foram assassinados de forma truculenta pelos colonizadores, ou mesmo, não resistiram à contaminação por doenças trazidas pelo homem europeu. Em meados de 1512, com pouco mais de um século de colonização, os espanhóis conseguiram dizimar quase todas as tribos indígenas.

O nome pelo qual chamavam a ilha sobreviveu como significativa representação da memória cultural, pois apesar de Cristóvão Colombo ter batizado o lugar com o nome de Santiago, o que acabou prevalecendo foi o nome dado pelos Arawak àquela “Terra das Fontes”, lugar pontado de rios e cascatas.

No século XVII, os ingleses tomaram a Jamaica dos espanhóis após cinco anos de batalha, sendo definitivamente cedida a partir de 1670, após a assinatura do Tratado de Madri. Como a extração do ouro já havia sido concluída, estabeleceram como nova atividade econômica o cultivo da cana-de-açúcar, espécie trazida de Barbados. Nesse período inicial de feitoria e de grandes lucros, utilizaram escravos de várias procedências africanas.

Entre os milhares de escravos embarcados para o Novo Mundo, sendo boa parte vinda da Angola, estavam também os da África Ocidental como os Ibos da baixa Nigéria, os

Cromantis, os Hausa e povos Mandingo da Costa do Marfim e do Ouro, assim como povos das nações Nôko, Yorubá, Akan, Sôbo e Nagô. (DAVIS & SIMON, 1983, p. 15).

Nesse cenário histórico pode-se referenciar Burning Spear (Winston Rodney), nome artístico adotado em homenagem ao primeiro presidente do Quênia Jomo Kenyatta ou “Flecha Flamejante”, este último lutou pela independência do seu país contra os ingleses. Portanto, aqui cabe o trabalho musical de militância *rasta* do jamaicano, que no ano de 1980 compôs “Columbus”, para o álbum Hail H.I.M., explicitando forte indignação com a ocupação colonial da Jamaica.

De tudo isto, a composição preconiza a idéia de justiça quando historiografa a vida social e cultural de índios e negros, opondo-se a presença do colonizador europeu. Por isso é aurática, pela possibilidade melódica de cifrar o patrimônio cultural afro-indígena na América caribenha, composições ainda tocadas na atual São Luis, sendo ainda representação do *reggae roots* da década de 1980.

Eis o repertório tocado na “Ilha do Amor”, guardando as ressalvas, aqui chamado de “ludo-jamaicano”:

I an' I all I know
 I an' I all I say
 I an' I reconsider
 I an' I see upfully that:

Cristopher Columbus is a damn blasted liar
 Cristopher Columbus is a damn blasted liar, yes Jah

He say 'im that he's the first one
 Who discover Jamaica, I an' I say that:
 What about the Awarak indians ?
 And the few black man who were down here before him ?
 The indians could'n hang on a long long
 Here comes black man an'oman an' children
 A ina Jam Dung run ya
 Whole heap a mix up, mix up
 Whole heap a ben up, ben up
 Ha fi straighten out

Cristopher Columbus is a damn blasted liar
 Cristopher Columbus is a damn blasted liar, yes Jah

What a long stay from home
 I an' I longing to go home
 Within a red, green an' gold robe
 Come on, twelve tribe of Israel
 Come on, twelve tribe of Israel
 A outa Jam Dung land ya

A whole heap a mix up, mix up
 A whole heap a ben up, ben up
 Come on, twelve tribe of Israel
 Come on, twelve tribe of Israel
 A outa Jam Dung land ya, yes Jah

Cristopher Columbus is a damn blasted liar
 Cristopher Columbus is a damn blasted liar, yes Jah
 He's a liar, yes Jah
 He's a liar, yes Jah
 Columbus he's a liar, yes Jah³³

Os espanhóis haviam soltado todos os escravos após a luta contra os ingleses, fato que originou a formação dos *maroons* (nome vindo do espanhol *cimarrón*, significando selvagem) que foram habitar as colinas de Cockpits, para onde começaram a rumar os escravos fugitivos. Assim, surgiram várias incursões inglesas destinadas ao ataque nas montanhas, fazendo-os “quilombolas” resistirem por mais de oitenta anos.

Portanto, com a adoção de táticas de guerrilha e mais o difícil acesso ao território dos refugiados, o governo inglês assinou um acordo de paz em 1739 com o líder dos Cromantis, Cujo, concedendo autonomia à região. Contudo o tratado firmado previa que os escravizados fugitivos fossem eliminados ou presos e entregues às milícias inglesas, acordo previsto por saberem que os *maroons* mantinham sentimento de superioridade em relação aos negros que continuavam em cativeiro.

Neste aspecto, percebo que a postura musical jamaicana contemporânea é uma historiografia do passado de negros africanos, que encontra re-significação no *reggae roots*, pois têm caráter sócio-cultural quando denuncia a expropriação das terras dizendo: “E os índios Arawak? E os homens negros que estavam aqui antes dele? / Os índios já moravam ali por muito tempo, e vem também o homem negro, mulheres e crianças / Assim foi o funcionamento dessa grande mistura na Jamaica/ misturam-se todos”.

³³ Título: *Cristóvão Colombo. (Columbus)*

Tudo que eu sei /Tudo que eu digo / Que re-considera / Eu vejo tudo isso:/Cristóvão Colombo é um maldito mentiroso / Cristóvão Colombo é um amaldiçoado mentiroso, sim Deus./Dizem que foi o primeiro/ que descobriu a Jamaica, mas eu digo assim:/ E os índios Arawak? /E os homens negros que estavam aqui antes dele? /Os índios já moravam ali por muito tempo, e vem também o homem negro, mulheres e crianças / Assim foi o funcionamento dessa grande mistura na Jamaica/ misturam-se todos./Cristóvão Colombo é um maldito mentiroso / Cristóvão Colombo é um amaldiçoado mentiroso, sim Jeovah./Que estrada longa do repouso / Eu tenho um desejo de ir para casa vestido de vermelho, verde e ouro / Aproximam-se as doze tribos de Israel, se aproximam as doze tribos / Uma saída da terra Jamaica, do atolamento/ Assim foi o funcionamento dessa grande mistura na Jamaica, misturam-se todos / sim Jeovah./Cristóvão Colombo é um maldito mentiroso / Cristóvão Colombo é um amaldiçoado que explodiu dum raio, sim Deus.
 Ele é um maldito, sim Jeovah /Colombo é um amaldiçoado, sim Jeovah.

Portanto, pelo aniquilamento indígena e pelos duzentos e cinquenta anos de escravidão negra na Jamaica, *Burning Spear* canta que “Cristóvão Colombo é um maldito mentiroso / Cristóvão Colombo é um amaldiçoado mentiroso”; todos, espanhóis mais ingleses colonizadores, arrancaram de suas terras nações indígenas e africanas colocando-as em precárias condições de existência, “sim Deus”.

Em meio às adversidades articularam-se posturas de resistência contra o escravismo, pipocaram conflitos e rebeliões. Com isso, sobreviveram as bases religiosas dessas nações, destacando-se as danças *jonkanoo*, os cultos *myal*, *kumina* e *pocomania*, representando “pequenas loucuras” praticadas por meio da dança, da percussão e do canto que constituíam estratégias para se chegar ao transe, às possessões e incorporações de entidades, principalmente nas cidades de Kingston e Montego Bay.

A atmosfera de análise destaca outro importante fator para referenciar o cenário musical da atualidade. Pois, o fato é que durante a escravidão africana na “Terra das Primaveras” predominou a composição de orquestras de negros, usadas como instrumento de animação para as festas de ricos fazendeiros por ocasião de casamentos, das férias, fim das colheitas e bailes de gala.

A abolição da escravidão no ano de 1838 deixou nos afro-descendentes jamaicanos, legado rítmico e cultural bastante significativo. Portanto, suponho que as matrizes musicais africanas, somadas ao possível contato com os descendentes dos nativos Arawak, mais a composição das orquestras, formaram uma significativa base melódica para a construção do *reggae*.

A Jamaica permaneceu economicamente rural ainda em meados das décadas de 1920 e 1930. Mas, culturalmente seu ritmo era o efervescente *calipso* de Trinidad Tobago, a *rumba* em Cuba, desse modo a ilha adotaria o *mento*, composição jamaicana de forte inspiração caribenha, também uma espécie de adaptação das antigas canções *folk* dos marinheiros britânicos, para animar as festas da ainda colônia inglesa.

Em meados dos anos de 1950, a ilha de secular economia rural foi cedendo lugar à industrialização. No mesmo compasso, os moradores negros e de baixa renda jamaicanos começaram a captar com rádios-transmissores, durante a madrugada, ondas sonoras vindas dos Estados Unidos onde tocava o *rhythm and blues*, som produzido pelos negros de Nova Orleans e Miami, som esse que começou a influenciar os ouvidos caribenhos e jamaicanos.

A música importada foi escasseando à medida que os discos de vinil custavam caro e eram de difícil acesso a população de baixa renda. Assim, surgiram os *sound-systems* – automóveis com carroceria, equipados com potentes alto-falantes que realizavam festas ao ar livre -, uma alternativa encontrada para as festas da periferia de Kingston.

Em meados da década de 1960 as grandes bandas haviam perdido espaço para o ritmo vindo da América do Norte, então o *mento* misturou-se ao *rhythm and blues* e, com forte influência dada pelos tambores africanos, originou-se o *ska*. Este de toque instrumental, alegre e agitado, animou os navios turísticos que ancoravam na ilha. Ele floresceu nesses anos, por meio de músicos (por vezes proto-rastas), instrumentistas que influenciados também pelo *jazz* americano, treinados em academias fora do país ou na própria banda do exército, ou ainda autodidatas, fortaleceram esse ritmo formado na Jamaica.

Mais uma vez com o passar do tempo o ritmo foi re-significado, a batida do *ska* recebeu alterações passando a introduzir vocalistas nas bandas. Nascia, portanto, um outro som, o *rock steady*, uma espécie de desaceleração do ritmo. O momento de efervescência política pedia consciência musical, assim surgiram letras de cunho explicitamente sócio-político, mostrando a realidade de fome e miséria jamaicana, falando da periferia e de seus “bairros de lata” - paredes de zinco e telhas de amianto -, do desemprego e do preconceito policial contra a população pobre e negra das favelas. A todos esses fatores, somaram-se os acontecimentos conjunturais da África e da América do Norte, idéias que fortemente chegaram à Jamaica, pois no continente africano, várias colônias reconquistaram sua independência e, no continente americano floresceram movimentos pelos direitos civis e a luta contra a discriminação racial.

De tudo isto, da dura realidade que enfrentava a juventude de baixa renda de Trench Town, com média de idade que variava de 15 a 18 anos, formou as gangues de rua e foram chamados *rude boys*. Eram jovens formados nos guetos, que descendentes das primeiras famílias que migraram para a zona urbana, nasceram e cresceram cercados de miséria. Os “rudes garotos” também questionavam a autoridade policial e todo o sistema social, dedicando-se a transformar a vida de violência numa carreira para toda a vida, onde boa parte teve uma sobrevida breve.

Com a independência em 1962, o país livrou-se “oficialmente” da dominação inglesa. Na mesma época, em remanescentes comunidades rurais próximas a Kingston fortificava-se o culto chamado *rastafarianismo*, que se baseava na livre re-leitura da bíblia e por isso caracterizou seu discurso na pregação de retorno à África, bem como pela tolerância,

irmandade, orgulho racial e luta contra a opressão. Assim apresenta-se a reificação ao salmo 137 pelos *The Melodians*: “Ye-eah nós choramos, (elas precisam de seu Deus) / Quando nos lembramos de Sião. (ooh, ter o poder).”

Mesmo assim, o ano de 1964 foi um exemplo dos intensos conflitos de violência de rua, fato que os *Wailers* cantaram pedindo calma às turbulências de fúria dos grupos *rudes* organizados. A música *Simmer Down*, no mês de fevereiro do mesmo ano alcançou o primeiro lugar nas paradas jamaicanas.

O ano de 1965, marcado por ânimos de intensa contestação, os *Wailers*, novamente lançam um compacto musical específico com o tema *Rude Boy*, coincidindo um pouco adiante com a visita de Martin Luther King à Jamaica, este último trazendo ao país mais um grito em favor das revoluções sociais.

Os discursos de Luther King coincidiram com o fortalecimento dos *rudes* que adotaram a filosofia *Rastafari*, intitulando-se *Rastamen*, deixando crescer os cabelos e adotando também o lema de luta pacífica.

O surgimento do *rastafarianismo* na Jamaica está vinculado à imagem de Marcus Mosiah Garvey, militante e orador negro, nascido em 1887, descendente dos *maroons*, que profetizava a coroação de um rei africano que promoveria o retorno de todos os negros à “África Mãe”. Assim, de forma messiânica os *rastas* basearam-se nessas idéias de África como “Terra Prometida”, pois em 1927 numa igreja em Kingston, Garvey disse: “Olhem para a África, pois quando um rei negro for coroado, o dia da libertação estará próximo”.

Outra forma de referendar a descoberta das raízes, resgatando o orgulho perdido, estava nos ideais dos pregadores negros que utilizavam a bíblia como fonte. Pois, sendo um dos únicos livros a que tinham acesso, mesmo que tendo sido adulterada ao longo dos anos onde referências mais importantes ao homem negro foram subtraídas, nela viam nitidamente dois pontos territoriais de identidade: o Egito e Etiópia. Portanto, tal reflexão apresenta ressonância na melodia do salmo 137, em que “Às margens dos rios da Babilônia, nós estávamos sentados lá / nós choramos, quando nos lembramos de Sião.”

Por isso, quando em 1930, na África, *Ras Tafari Makonnen*, o chefe de uma tribo guerreira da Etiópia – cuja ascendência supostamente remontava à união do rei Salomão com a rainha Makeda de Sabá foi coroado imperador da Etiópia recebendo o título de “Rei dos Reis”, “Senhor dos Senhores” e “Leão Conquistador da Tribo de Judá”, consolidou-se a interpretação dos primeiros livros bíblicos. O nome *Hailé Selassié*, “O poder da Santíssima

Trindade”, mais tarde adotado, acresceu forças ao livre arbítrio para as leituras do antigo testamento, que ao fato somaram-se às profecias garveyista prevendo o surgimento na África do messias negro, figuração para o fortalecimento da identidade negra em contraposição ao preconceito racial estabelecido nas Américas já descolonizadas.

Com esses acontecimentos noticiados nos jornais, além das consultas bíblicas, os primeiros *rastafarianos* confirmaram a profecia e começaram a seguir os mandamentos de Marcus Garvey, tornando-se adoradores de Salassié. Por esse motivo, a espiritualidade *Rastafari* tornou-se a grande força cultural na Jamaica, dando inspiração à produção musical das origens do *reggae*.

O entrecruzamento de idéias mostrou aos *Rastafari* o mundo ocidental e sua capital Roma como a Babilônia, pois era um mundo de crime e corrupção, que sem inspiração divina produzia a guerra, a fome e a violência. Em outras palavras, considero que a Jamaica, nesse processo de história incorporada, passou a representar a Babilônia como sendo o Governo, a Polícia e a Igreja Católica.

É o exemplo encontrado na música *Rivers of babylon*, do grupo *The Melodians* (1962), tipicamente de inspiração *rasta*, que exportou o sucesso em ritmo de “discoteca” para além das fronteiras jamaicanas. A letra baseou-se nos idéias panafricanistas de livre leitura bíblica e no salmo 137, demonstrando a visão apocalíptica dos seguidores de *Hailé Selassié*.

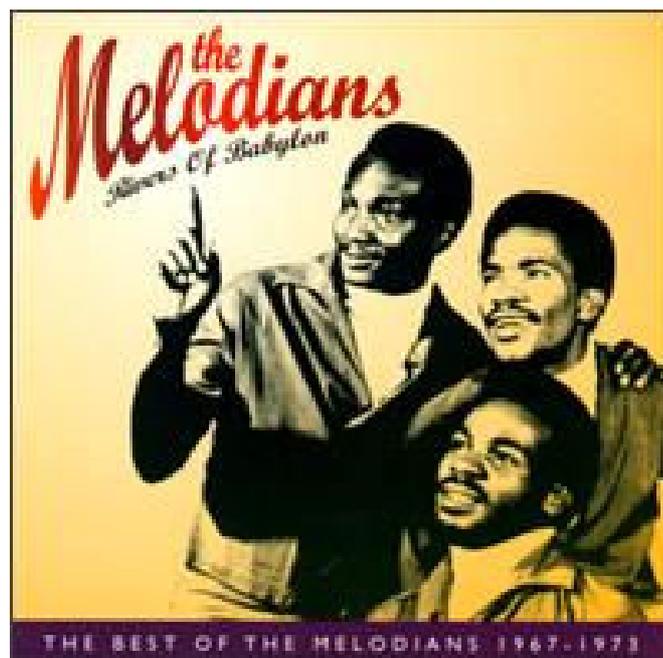


Figura 12 - Capa do álbum *Rivers of Babylon*.

Eis a composição:

By The Rivers Of Babylon
 There We Sat Down
 Yeah Yeah We Wept
 When We Remember Zion
 By The Rivers Of Babylon
 There We Sat Down
 When We Remember Zion

When The Wicked Carried Us Away Captivity
 Requiring Us A Song
 Now How Shall We Sing The Lord Song
 In A Strange Land

When The Wicked Carried Us Away Captivity
 Requiring Us A Song
 Now How Shall We Sing The Lord Song
 In A Strange Land

Yeah Yeah Yeah Yeah
 Let The Words Of Our Mouths
 And The Medication Of Our Hearts
 Be Accepted In Thy Side Here Tonight
 Let The Words Of Our Mouths
 And The Medication Of Our Hearts
 Be Accepted In Thy Side Here Tonight

By The Rivers Of Bayblon
 There We Sat Down
 Yeah Yeah We Wept
 When We Remember Zion

By The Rivers Of Babylon - Dark Tears Of Babylon
 There We Sat Down - You Got To Sing The Song
 Yeah Yeah We Wept - Sing The Song Now
 When We Remember Zion - Yeah Yeah Yeah Yeah

By The Rivers Of Babylon - Dark Bits Of Babylon
 There We Sat Down - You Here The People Cry
 Yeah Yeah We Wept
 When We Remember Zion - Got The Power Of Love
 By the rivers of Babylon,
 Where we sat down,
 And there we wept
 When we remembered Zion

Oh, the wicked
 Carried us away in captivity,
 Required from us a song,
 How can we sing
 King Alpha's song
 Inna strange land?

So, let the words
 Of our mouth and the meditation
 Of our heart

Be acceptable in Thy sight
Oh, Fari I!³⁴

Foi assim que quem venerava *Hailé Selassié* adotou o nome de *Rastafari* ou *Rastamen*. Alguns *rastas* preferiram serem chamados de *Nyamen*, inspirando-se na ordem dos *Nyabinghis*, formada no Congo e na Etiópia em meados dos anos de 1930, cuja finalidade era lutar contra o colonialismo e o domínio branco. O uso dos cabelos compridos com longas tranças, chamadas de *locks* deveriam crescer livremente, baseando-se na leitura livre do Pentateuco, na passagem em que nenhuma lâmina tocará a cabeça do justo, pois os *dread* representavam a forma de receber inspiração de *Jah* onde os primeiros israelitas, os profetas e até mesmo o Messias haviam usado *dreadlocks*. Desta feita, fotos de guerreiros somalis e suas carapinhas em forma de grossos pavios, vistas na Jamaica em meados dos anos de 1930, davam a certeza de que os cabelos daquela forma também respeitavam uma tradição milenar africana.

Ainda sobre as composições místicas do *rastafarianismo*, entrevistei um pesquisador que visitou a Jamaica:

A ligação mesmo é a Etiópia. Lutava contra o imperialismo na África. Morte aos opressores brancos. Vingança aos brancos, morte aos brancos, eu não descobri casos de morte, mas houve muitos confrontos com a sociedade. O negócio é não pentear e nem alisar. O rastafari se expandiu por causa do reggae. Pra ser Rasta hoje em dia, também, não consideram que “lok” (as tranças) seja importante, nem fumar ganja é fundamental, a maioria usa, mas não é fundamental. No começo eu não aceitava esse negócio de Hailé Salassié, qualquer pessoa que é cristão [não aceita]. Até que lendo que os judeus e os romanos ficavam escandalizados que Cristo era a encarnação do Messias. Aí eu passei a aceitar, assim achar uma lógica. As pessoas acham que existem três pessoas encarnadas no século XX: Hailé Salassié é Deus Pai, Marcus Garvey é o Espírito Santo e, o Príncipe Emanuel é Deus Filho. Emanuel é chefe dos Rasta. (Goiânia, dez. 2005).

Haja vista os ideais espiritualistas, o aflorar do orgulho negro que se juntou às concepções panafricanistas de enxergar a África como porto seguro, o lar abandonado, lideranças negras conceberam conceitos religiosos contrariando as tradições judaicas e cristãs.

³⁴ Título: *Rios da Babilônia* (By *The Rivers of Babylon* - adaptado do salmo 137)

Às margens dos rios da Babilônia, nós estávamos sentados lá / nós choramos, quando nos lembramos de Sião. Quando o mau / nos traz de longe em escravidão / querendo de nós uma canção / agora como nós devemos cantar a canção do mestre numa terra estranha./Deixe as palavras de nossas bocas e as meditações de nosso coração / serem aceitáveis às suas vistas aqui hoje à noite./Às margens dos rios da Babilônia, nós estávamos sentados lá / nós choramos, quando nós lembramos do Sião./Às margens dos rios da Babilônia, nós estávamos sentados lá / nós choramos, quando nós lembramos do Sião./Às margens dos rios da Babilônia (escuras lágrimas da Babilônia) /Nós estávamos sentados lá (você tem que cantar uma canção)./Ye-eah nós choramos, (cante uma canção de amor) / Quando nós lembramos do Sião. (yeah yeah yeah yeah yeah)./Às margens dos rios da Babilônia (margens da Babilônia) /Nós estávamos sentados lá (você ouve as pessoas gritando)./Ye-eah nós choramos, (elas precisam de seu Deus) / Quando nós lembramos do Sião. (ooh, ter o poder).

Essas propostas emergiram a formação da “trindade negra”, utilizada para caracterizar o universo *Rastafari*, em que Jah é Emanuel, Pai Filho, chefe supremo dos *Rastas*, aquele que conduz o povo negro; Hailé Salassié ou Ras Tafari I é Deus Pai, nascido na África, como sinal de libertação contra a opressão ocidental e; Marcus Garvey é o Espírito Sagrado, é o profeta visionário jamaicano que previu a redenção dos africanos e descendentes, por meio da presença incorporada do Deus Filho. No caso, também a cultura regueira incorporou elementos da tradição afro-religiosa para as performances musicais, compreendendo a onipresença desses três elementos nas letras e nos eventos festivos do *reggae roots*.

Assim sendo, o *reggae* é visto como uma conceituação de pós-modernidade quando rompeu com a cultura ocidentalizada na forma das instituições religiosas da igreja, do humanismo renascentista e do iluminismo. Nessa compreensão, dialogando com Stuart Hall (2005, p. 23-24), a cultura *rastafari* contemporânea é uma versão particular dos sujeitos negros pela capacidade adquirida de traçar estágios históricos importantes para sua identidade, concebendo-os como mutantes e “descentrados” do pensamento moderno simplista de contar a estória.

Para ilustrar o enfoque, incluem-se três aspectos convencionados pelo culto *Rastafari*, cantado pelos ídolos e devotos do *reggae* jamaicano:

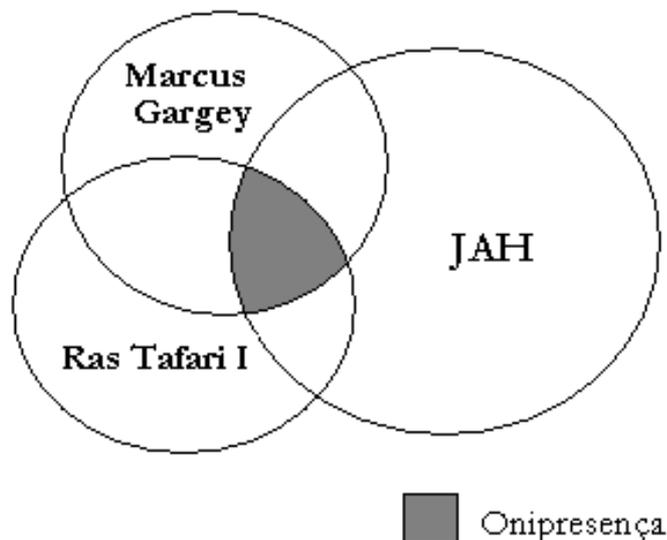


Figura 13 – Relação religiosa entre Jah, Marcus Garvey e Rasta Fari I na cultura *rastafariana*.

Mesmo não sendo uma crença monolítica, os *rastas* acreditam que *Rastafari* é o “Deus Vivo” e que a salvação do homem negro passava pelo retorno à África, pois “Quando o mau / nos traz de longe em escravidão / querendo de nós uma canção / agora como nós

devemos cantar a canção do mestre numa terra estranha”; adotaram também uma dieta vegetariana desprezando carne e produções industriais enlatadas, no entanto fumando grande quantidade de *ganja* (maconha).

Na evolução das releituras da bíblia surgiu também o uso da *cannabis* como erva santa, que de propriedades medicinais deveria ser usada para curar ferimentos e ser tomada em forma de chá para os casos de mal-estar e outras enfermidades; mas, servindo religiosamente para elevar as mentes e facilitar a compreensão do cotidiano. Desta feita, para o *rastafarianismo* a maconha estava além do aspecto polêmico e alucinógeno, possuindo sim aspecto místico, justificativa elencada pela crença de sua presença na tumba do Rei Salomão.

Podemos notar que a existência da erva na Jamaica constitui-se como elemento agregador da cultura negra na diáspora com os primeiros moradores da ilha, os Aruakes, considerando que a palavra tabaco derivou do termo vocabular indígena, para designar os que fumavam variadas ervas por meio de tubos encostados no nariz, no formato de “V”. Portanto, analiso que seu uso chegou com a travessia transatlântica e juntou-se ao uso local, compreendendo um franco diálogo étnico, de negros e índios, numa justaposição identitária a espanhóis e ingleses colonizadores.

A erva cantada em letras de *reggae* e consumida pelos músicos adeptos da cultura *Rastafari* também recebe o nome *sinsemilla*, que no ritual deve ser fumada em círculos, passando de mão em mão caracterizando união, partilha, em que cada tragada representará uma prece e um agradecimento a Jah.

Então evidente é que as interpretações bíblicas constituíram ao *rastafarianismo* a alternativa de nacionalidade para centenas de jamaicanos que viviam nos subempregos e na marginalidade. Sem escolas e sem condições de exercerem sua cidadania, refletindo a identidade cultural de oprimidos, mesclaram símbolos de etnicidade para expressão de suas angústias por meio da adoção do *reggae*.

Nesse aspecto, também Eric Hobsbawm também situa o *jazz* como “uma música de protesto, pois era originalmente a música dos povos e classes oprimidas: mais das últimas do que dos primeiros, talvez, embora as duas categorias não possam ser rigidamente separadas.” (HOBSBAWM, 1990, p. 275).

Analisando a história, não se pode precisar de onde adveio o termo *reggae*. Supõe que se originou das misturas de línguas afro-caribenhas, inglesa, no entanto sem haver uma

conclusão definitiva. Porém, especificamente a palavra *reggae* foi citada no disco *Do the Reggae*, do grupo *Toots and Maytals*, no ano de 1967.

As performances musicais de origem afro-americana influenciaram a cultura sonora do Caribe, chegando à formação do original ritmo de raiz na Jamaica, em meados da década de 1960, como nos mostra a ilustração seguinte:

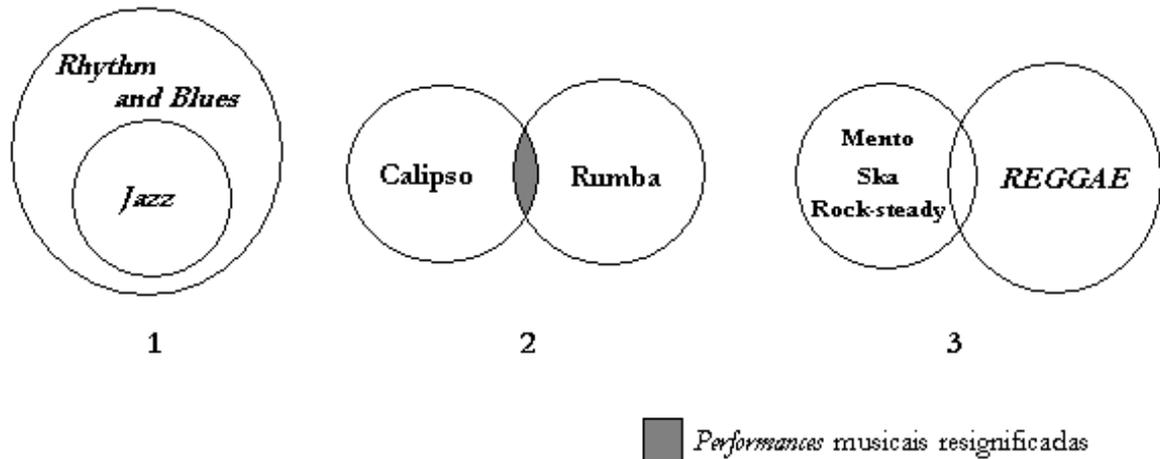


Figura 14 – Relação entre música afro-descendente para formação do *reggae*.

O traçado acima demonstra a trajetória do *reggae*, nome que se consolidou em meio a impasses:

Batismo não identificado era o rock-steady em *slow-motion*. O baixo tornou-se o senhor absoluto da música, e a bateria sua fiel escudeira. A guitarra, como prêmio de consolo por sua condição de simples marcadora de ritmo, ganhou maior variedade de timbres e o acompanhamento luxuoso do teclado. Mas o reggae era ofensivo por obra e graça dos rastas. Com o inchamento de Kingston por causa da migração cada vez maior de moradores do campo (onde o rastafarianismo havia se estabelecido em primeiro lugar), aquela fé se espalhou pelos guetos, onde foram parar todos os pequenos sonhadores que acreditaram na independência do país (do país e na sua própria). O reggae nasceu chorando pelos rude boys. E “África” foi a primeira palavra que ele aprendeu a falar. (ALBUQUERQUE, 1997, p. 56).

A referência acima indica que o ritmo surgiu e manteve-se baseado em atitudes representativas de luta pelo empoderamento negro, na década de 1960, anos de uso ritual do punho direito cerrado e braço erguido como elemento identitário do movimento *black power* americano.

Guardando as devidas proporções da conjuntura jamaicana, já descrita, neste momento gostaria de estabelecer uma relação temporal com o período de colonização das

terras maranhenses, relacionando a estrutura dos fatos com a adoção do *reggae roots* da Jamaica no espaço urbano de São Luis do século XX.

Destaca-se o ano de 1534, representação do momento inicial da ocupação colonial européia, quando da chegada dos portugueses na tentativa frustrada de implantar o sistema de sesmarias no Maranhão, pois não resistindo à implacável força dos Tupinambá e Potiguar, desertaram. No entanto, nova tentativa foi empreendida, agora pelos franceses, que no início do século XVII, sob o comando de La Ravardière ali desembarcaram.

A população indígena Tupinambá, no primeiro momento, ajudou no estabelecimento francês colaborando ativamente na construção do forte *Saint Louis* na ilha, circunstância que corroborou para nomear a atual capital. Desta feita, o tupi representou o legado lingüístico que nomeou o Estado de *Mbará-nhã* (Maranhão), representação sinônima de mar corrente ou o grande caudal que simula o mar correr.

Por esses fatos, a história dos povos Tupi do Maranhão à dos caribenhos Arawak, pode ser associada, uma vez que os nativos das terras brasileiras também sofreram epidemias de doenças, como a varíola, aniquilando o que sobrara das vinte e sete aldeias existentes no tempo de Claude D’Abeville, ou seja, cerca de 12.000 índios numa área de 12 mil km². Portanto, em menos de duas décadas estava dizimada a população Tupinambá da costa. Desta feita, as expedições de caça ao índio, por volta de 1640, já se faziam no alto Amazonas, uma vez que “toda a indiada do Maranhão e baixo Amazonas havia sido gasta, tal a devastação.” (RIBEIRO, 1983, p. 49-50).

É nesse cruzamento histórico de indígenas dizimados lá e cá, mais a implantação de mão-de-obra escrava negra, onde existem fortes indícios de mesmo pertencimento aos Reinos da África-Mãe - Ibos da baixa Nigéria, os Cromantis, os Hausa e povos Mandingo da Costa do Marfim e do Ouro, assim como povos das nações Nôko, Yorubá, Sôbo e Nagô -, que situam o advento do *reggae roots* em meados do início da década de 1970, chegando em forma de discos de vinil na capital ludovicense ou por rádios-transmissores que capturavam música do Caribe à noite, em que suponho encontrar a formação de elos de identidade dos afro-descendentes que atravessaram o Atlântico.

Não por acaso, identidade pode ser entendida a partir da noção de “grupos de relação”, como uma forma de organização social, em populações cujos membros se identificam e são identificados como tal. Nessa perspectiva antropológica, F. Barth (1969) notou uma concepção de identidade mais dinâmica, atenta à sua manipulação e re-

significação. Nesse processo, a cultura e a tradição são entendidas como matéria de exclusão e inclusão, tomadas, não como, diferenças “objetivas”, mas como elementos tornados significantes ou não. A identidade não é, portanto, atemporal e imutável em seus traços culturais (crenças, valores, símbolos, ritos, regras de conduta, língua, vestimentas, culinária) transmitidos pelo grupo. Ela resulta da ação e reação entre esses grupos e os outros num tipo de jogo que não pára de se alterar. (SCHWARCZ, 1999, p. 295).

Portanto, gostaria também de aproveitar nesse momento o lado circunstancial dos anos de 1980, para demonstrar o caráter, não só contrastante, mas político da identidade, sobretudo com a redescoberta da etnicidade a partir de objetos pouco explorados como o movimento *reggae* e o *rastafari*, aqui também objetos de estudo.

3.3 Identidade Musical: “trazemos no coração, toca no corpo todo”

A capital do Estado do Maranhão, de realidade multicultural mesclada por sons percussivos somou para si como elemento identitário o ritmo afro-caribenho *reggae*.

Apesar das evidentes melodias de protesto e contestação, a tradução das composições jamaicanas como recorte de pesquisa apresentaram viés de contradição no cenário regueiro ludovicense, pois a população dos bairros periféricos e negros, freqüentadores dos bailes de radiola desconhecem parte do conteúdo entoado. Tal surpresa confirmou-se no contato com dançarinos, colecionadores, cantores de bandas locais e até informalmente com turistas estrangeiros.

Mas, julgando que analisar a atmosfera aurática do *reggae* deve envolver uma carga de emoções e que é vazio explicá-lo em termos puramente musicais.

Como se observa, o recorte de estudo estabelecido foi análise das composições musicais relacionando as desigualdades cantadas na Jamaica, supondo-as como plenamente entendidas e transpostas aos moldes da sociedade de São Luis. Então: Será possível encontrar no *reggae roots*, inquietações da população pobre e afro-descendente por cidadania e justiça política? A cidade de São Luis, chamada de “Jamaica Brasileira” é um vocábulo poderoso para a “nação” diaspórica?

A presente investigação, que articula identidade musical e étnica, foi construída por meio de diálogo, em um esforço para responder as questões suscitadas ao longo de levantamento bibliográfico e de pesquisa participativa.

Primeiramente, o próprio cenário jamaicano apresenta contradições diante de suas narrativas, pois a indústria musical da Inglaterra, interessada no domínio do novo ritmo do Caribe, tentou em vão reproduzi-lo no cativeiro da indústria fonográfica. O inglês da Jamaica e o engajamento das letras, somados ao visual *dread*, mostrou-se incompreensível aos moldes britânicos e aos padrões ocidentais. Assim, entendendo a melodia como apropriação dos negros e seus descendentes, com amplo significado de empoderamento nos espaços pós-coloniais, reunindo em torno de si religião e militância política panafricanista.

Mesmo assim, se percebe a importância da indústria da moda, da televisão, do vídeo e da música, quando distribui mundo afora imagens estereotipadas ou não, influenciando a auto-imagem negra fora dos territórios de origem. Efeito correspondente acontece em São Luis, pois o material regueiro (CD's e DVD's) é (re)apropriado e distribuído no mercado *on-line* e informal por camelôs e ambulantes; com o advento da globalização de imagens, é um “sindicalismo” mais barato, promocional, para envolver um maior número de militantes.

O Maranhão com marcante presença afro-descendente encontrou em culturas afro-musicais, mecanismos para ações transmissoras transnacionais da simbologia e mensagens associados à negritude.

Partindo do pressuposto de que processos de mudança e realinhamentos históricos sobre grupos étnicos africanos têm ocorrido em torno do planeta, dos quais são especialmente significativos para a presente análise, recorri à construção recente da “literatura sobre nação e transnacionalismo, demonstrando que comunidades diaspóricas, poderosamente imaginadas, desenvolviam-se ao mesmo tempo que a nação territorial.” (MATORY, 1998, p. 66).

É exatamente nesse contexto que a música sul-africana *Together as one*, entoa protestos contra o *apartheid* e a intolerância étnico-racial de segregação do país, numa legítima reincorporação do *reggae* pela África-Mãe. O cantor *Lucky Dube*, lançou esse álbum em meados dos anos de 1980, com forte conotação política e reivindicação de cidadania. Em suma, esta é uma versão do *reggae* contra o biologismo preconizado em meados do século XIX, mas ainda presentes nas sociedades humanas da atualidade:

In my whole life, my whole life
I've got a dream

Too many people hate apartheid
Why do you like it?

Hey you Rasta man

Hey European, Indian man
 We've got to come together as one
 Not forgetting the Japanese

The cats and the dogs
 Hava forgiven each other
 What is wrong with us

All those years fighting each other
 But no solution

Hey you Rasta man
 Hey European, Indian man
 We've got to come together as one³⁵

Convém esclarecer que essa melodia, sobre os “guetos” da África do Sul, foi encontrada nas barracas ambulantes do comércio maranhense, na rua de Santana, centro de São Luis, lembrando as mistificações produzidas pelo conhecimento científico do século XIX, que com argumentações estereotipadas de “raça” supôs a diversidade biológica para legitimar a inferioridade humana, no mundo, no Brasil e no Maranhão.

Além disso, percebe-se ampla crítica às teorias deterministas e aos modelos evolucionistas sociais quando ele diz “Hey você homem Europeu / hey homem Rasta / hey homem Índio / nós somos um só”. A música é “um bom exemplo dessa ‘heterogeneização global’ é o aumento do intercâmbio simbólico entre os negros nos dois lados do Atlântico. Por um lado, isso homogeneiza os estilos e a música dos negros jovens em países diferentes – o reggae e o hip hop são os novos propulsores de um processo que já começara como *jazz* e o *blues*.” (SANSONE, 1995, p. 69).

Assim, poder-se-ia dizer que *Lucke Dube* foi bem entendido pelos regueiros do Maranhão, pelas representações imagéticas recorrentes que falam sobre a discriminação étnica, com cores panafricanas (verde, vermelho e amarelo) e o punho direito fechado lembrando o símbolo *black power* dos panteras negras americanos, visual *dread*, postura *rasta*, e roupas militares utilizadas pela banda, numa nítida transposição à música como revolucionária, dispensando a tradução do inglês. Só para confirmar a idéia, ouvi das pessoas que assistiam ao *clip* na rua comigo dizerem: “essa aí ele cantou quando acabou o *apharteid*”.

³⁵ Título: *Juntos como um. (Together as One)*

Em minha vida inteira, minha vida inteira eu comecei um sonho / Todos os demais povos odeiam o apartheid, porque fizeram isso? / Hey você homem europeu, hey homem Rasta, hey homem Índio, / nós começamos juntos e não há como nos esquecermos dos Orientais. / Os gatos e os cães perdoam, o que está errado conosco? / Todos esses anos de luta, mas ainda nenhuma solução. / Hey você homem Europeu, hey homem Rasta, hey homem Índio, nós somos um só.

Nesse campo semântico podem ser analisadas as idéias de democracia racial existentes em nosso país, pois ainda hoje “os grupos étnicos representados pelo negro e pelo índio ocupam posição subalterna em relação ao grupo étnico dominante representado pelo branco”. (ALMEIDA CRUZ, 1987, p. 75)

Together as one, representa significativa verbalização contra as injúrias do sistema político e condena as determinações biológicas de superioridade étnico-racial. O resultado sonoro é plena consciência e “uma noção muito mais complexa e dialética das determinações múltiplas dos eventos sobre os homens e as sociedades.” (DAMATTA, 1987, p. 38).

A realidade do Maranhão pode ser visualizada no seguinte depoimento:

Os jamaicanos têm consciência das letras políticas, totalmente. Agora na época de Bob Marley acontecia uma coisa interessante é que ele fazia sucesso internacional e a maioria do povo europeu, americano - apesar de que reggae nunca fez muito sucesso entre os americanos, não entendia o que Bob Marley tava falando, eles sabiam que era uma coisa contra o imperialismo que tava sendo falado, mas muitas das mensagens que estavam sendo ditas não eram captadas e isso os Rastafaris achavam o máximo, deles gostarem sem saber o que tavam falando, porque eles são contra a Babilônia que é esse sistema. Eles falam: - Olha, o povo da Babilônia está adorando o que a gente tá dizendo, e a gente tá dizendo contra. *By the rivers of Babylon* é uma música que é contra a Babilônia e o papa (João Paulo II) é um dos representantes máximos da Babilônia e ele adorou a música. A Jamaica tem essa coisa do orgulho negro. Marcus Garvey é um herói. O reggae foi importante nessa coisa, principalmente quando ele fez sucesso fora da Jamaica. (Goiânia, dez. 2005).

Outro destaque reside na característica da sociedade jamaicana apresentar altos índices de analfabetismo, assim como os regueiros ludovicenses de baixa renda e residentes nas palafitas. Portanto, o *reggae* supõe elementos de fortalecimento das tradições orais, interagindo com os DJ's para formar simbiose de interlocução nos salões de dança de periferia.

São Luis também foi alvo da desigualdade do analfabetismo, desemprego, baixos salários e falta de moradia, e encontrou na música caribenha de raízes africanas a sonoridade para aliviar os castigos da dureza social.

Vejamos o depoimento de Antonio Domingos Almeida Santos, peixeiro aposentado, atualmente com 77 anos de idade conhecido pelo apelido de Sapo:

Aí eu comecei no reggae em 1970, aqui nós tínhamos o Clube aqui na Avenida, chamava-se de Carne Seca, de lá fomos lá pra Jorda no Pop Som, começou lá seu Baldez ali, de lá nós passamos pro reggae lá num bar no meu

bairro no Sá Viana, Clube do Balula, quando terminou o Clube de Baluna, nós fomos pro de Pinho, lá na Avenida dos Portugueses, hoje em dia, chamada hoje em dia, terminou o Balula nós fomos pra Vila Palmeira, Casca de Coco, lá do Casca de Coco fomos lá pra Vila Embratel, aí de lá pra cá começou o Espaço Aberto... eu só freqüentava, nós fomos freqüentar o Tok de Amor, na beira da praia... aí Ademar começou a entrar no reggae, Ademar Danilo, nós se encontramos no reggae ele dizendo assim gente eu vou pesquisar esta matéria e saiu pra pesquisar essa matéria até hoje, no reggae. (São Luis, fev. 2006.)

E, ainda segundo o mesmo entrevistado:

Começamos a dançar reggae no quintal, num cercado de palha, no Sá Viana, na Praia do Gaspar, radiolas grandes e pequenas, o reggae é uma maravilha. Eu gosto do reggae roots, eletrônico não, não têm essa pegada. Meu lazer é reggae. Peixeiro, aí eu sou aposentado como peixeiro. Sou viúvo, tenho nove netos, seis filhos. Já fui evangélico, passei dois anos na igreja, não agüentei, às vezes eu tava na igreja aí escutava uma batida de reggae não agüentava. No tempo que nós aprendemos a dançar era calça preta, camisa branca, cinturão preto, boina branca, ninguém sabia as cores, aí fomos criando, criando até descobrir uma origem, até que apareceu a original, as cores originais. Os jamaicanos eles faz muita mímica, muita coreografia, quando ele faz assim (abre os braços) pedindo a Deus, abraça-me. O reggae pra mim é uma cultura autônoma, nossa, trazendo muita paz, respeito, integridade, fibra e cultura, o reggae pra mim sempre foi uma cultura, uma cultura. Nós maranhenses já trazemos esse ritmo no corpo, já nascemos com esse ritmo no corpo, dançamos bumba-boi, dançamos tambor-de-crioula, dançamos tambor-de-mina, batemos tambor-de-mina, tudo isso é cultura, trazemos no coração, toca no corpo todo, o reggae toca no corpo todo. Sou regueiro antigo, desde 1970. O reggae levanta a gente assim, o reggae nasceu para o povo. Ele saiu lá da Jamaica, todo mundo coleciona reggae, alemão, japonês coleciona muito reggae, americano também, é muita gente. É nossa música, o reggae é um lamento, é um bom lamento, é uma beleza de lamento, você podes crê. Eles cantam pra uma criança, eles cantam pra uma pedra, pra uma árvore, pra Jah, eles cantam pra Babilônia. (Sapo, São Luis, mar. 2006).

Nessa atmosfera, a comunicação musical na década de 1970, entre Jamaica e Maranhão, implicou no fortalecimento da nação *jeje*, comum aos dois territórios diaspóricos, que culturalmente reincorporaram pela música percussiva dos tambores do ritmo *nyahbinghi* e pelo tambor-de-mina, elementos entrecruzados no *reggae* para reafirmar a dignidade da sua nação africana.

Por isso, explicações histórico-culturais são necessárias para narrar a chegada do ritmo de matrizes africanas com sotaque inglês em São Luís, fazendo até a cidade receber o codinome de “Jamaica Brasileira”.

No Maranhão “os tambores eram considerados as vozes das divindades, cada uma associada a um ritmo característico.” (BURKE, 2000, p. 224). Na ênfase percussiva, o

tambor-de-mina, os *burru drums*, sons produzidos pela religião e cultura *rastafari* da Jamaica. Ambos são elementos comuns constitutivos do batuque ritualístico.

3.4 O hino do *reggae* no Maranhão: *Are we a warrior* ou “Melô da Paquera”

Os *rude boys*, tipo meninos de rua, eles não dizem o nome verdadeiro. Júnior Black não tem nada de Black, né? Eu tenho uma colega - Sabe como é o nome dela? Meire Marley. Apelido, pela influência. Eu me chamava Black Guiu, porque dançava *soul*. Agora eu sou regueiro, virou Guiu Jamaica. Acho que o Leão da tribo de Judá é o poder do negro. Na bandeira da Etiópia tem o leão, que dá força. Melô do *reggae* no Maranhão é uma oração. (Guiu Jamaica, São Luis, fev. 2006).

No cotidiano cultural brasileiro se observa pelos gestos, gostos, saberes e fazeres, elementos de africanidade em práticas sociais. No Maranhão de maneira singular se destacam *performances* de matrizes africanas como a religião de culto aos voduns, o tambor-de-mina e o tambor de crioula, este tombado como patrimônio imaterial brasileiro. E, de forma ímpar se destacou a cultura do *reggae*, inspirando o lazer e a diversão de boa parte da população negra e baixa renda na cidade de São Luis.

Muito relevante é que os *hits* musicais jamaicanos das décadas de 1970 a 90, recheados de mensagens panafricanistas, de reivindicações de direitos políticos e cidadania para a população afrodescendente nas Américas não mais ocupam o topo das paradas de sucesso. No entanto, em São Luis, ainda nos dias atuais eles ocupam o “topo da linha” nos bailes regueiros como diversão e lazer de negros e não negros de baixa renda.

Na capital maranhense se destaca seu gosto artístico pelas *performances* jamaicanas, adotando o *reggae* como lazer e diversão, em moldes jamais vistos em nenhuma outra capital brasileira. Portanto, a *black music* não foi escolhida ao acaso e nem sem propósito, considerando a exclusão social e a extrema desigualdade racial entre negros e brancos.

O fenômeno *reggae music* veio conferir visibilidade aos afrodescendentes que incessantemente lutam contra a higienização cultural. Exemplo é a cidade de São Luis, outrora chamada de Atenas Brasileira, num contrapeso aos ideais culturais reacionários recebeu dos regueiros o codinome de Jamaica Brasileira. Esse nome foi uma versão *soft* para branquear o passado africano como forma de inabilitar o legado afro para os ritos sociais do Maranhão.

O nome “Jamaica” carregando o estereótipo de país terceiro mundista e emergente, pobre e negro, representou afronta à ideologia europeizante construída na sociedade brasileira e, maranhense.

Conforme Carlos Benedito Rodrigues da Silva:

se nos períodos imediatamente após a abolição da escravatura a presença do negro era vista como sinônimo de atraso, de animalidade, o ex-escravo sendo definido como incapacitado para o desenvolvimento econômico e cultural da nação, a identificação de São Luís com a Jamaica hoje significa, para alguns, remetê-la a um passado de inferioridade e distanciamento em relação à europeização pretendida e, em nome da qual, se nega a importância da presença da população negra. (SILVA, 2001, p. 121).

Assim fez a leitura desse contexto José de Ribamar Coelho, apelidado de Saci, regueiro, dançarino profissional:

A primeira vez que fui no reggae conheci Guiu Jamaica, lá pra 1973, 1974. O reggae é um lazer barato. Tem um bar de um babaca, que na hora que a gente chega na porta ele vai dizendo: - Aqui não toca reggae não. Às vezes a gente quer ouvir outra coisa, mais esse babaca faz assim, só porque tem uma cor dessas (verde, vermelho, amarelo). Eles têm raiva porque o reggae não tem nenhuma ligação com os portugueses, com os franceses, como é o bumba-meu-boi. Morram, morram, morram. (Saci, São Luis, fev. 2006).

Com isso, as narrativas histórico-culturais parecem dar conta do motivo para residência do ritmo afro-anglofônico em terras maranhenses, fortalecendo elementos de etnicidade e alteridade.

Assim o *reggae* veio como elemento dinamizador de identidade, incorporou-se a São Luis como patrimônio cultural afro-descendente maranhense, estabelecendo territórios e focos evidentes de africanidade no cenário da pós-modernidade. Ele veio representar um passado normativo, que revestido de matéria simbólica orientou a temporalidade de ações regulares e homogêneas de um passado conjuntural cosmológico a indivíduos ou grupos da diáspora. Completando, dizemos que a filosofia rítmica da Jamaica veio (des)construir a edificação sectária dos que se autoproclamaram guardadores de tradições.

O *roots* explodiu, com sonoridade peculiar, vocabulário próprio e bem específico representado melodiosamente com mensagens políticas e de protesto social gerando a criação de um processo de defesa e construção de identidade que se re-contextualiza além da África, ou seja, o *reggae* “reteoriza a diáspora africana”. (MATORY, 1988, p. 67).

Nessa perspectiva a etno-história de *performances* jamaicanas representa um importante instrumento histórico para erradicar estereótipos e preconceitos sociais e raciais,

na perspectiva de construção de uma educação para “direitos iguais e justiça”, segundo a canção *Equal Rights* de Peter Tosh.

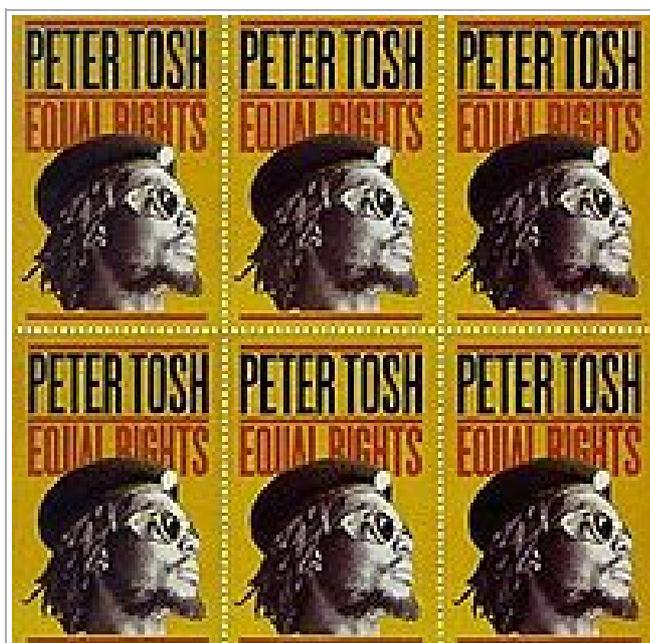


Figura 15 – Capa do album *Equal Rights* (1977).

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
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 want to die
(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 give it up to I

(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

Everyone is talking about crime
Tell me who are the criminals

I said everybody's talking about crime, crime
 Tell me who, who are the criminals
 I really don't see them

There be no crime
 Equal rights and justice (Precedes each line below)
 There be no criminals
 Equal rights and justice
 Everyone is fighting for
 Equal rights and justice
 Palestine is fighting for
 Equal rights and justice
 Down in Angola
 Equal rights and justice
 Down in Botswana
 Equal rights and justice
 Down in Zimbabwe
 Equal rights and justice
 Down in Rhodesia
 Equal rights and justice
 Right here in Jamaica
 Equal rights and justice ³⁶

Neste contexto, demonstra-se que os problemas vivenciados ao longo da construção da identidade regueira no Maranhão, consolidaram um patrimônio histórico-cultural, analisado através da interlocução com as letras musicais, amplamente tocadas e conhecidas por toda São Luís. Pois, tendo como referência uma antropologia da música, a idéia é “adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como ‘processo’ de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da performance trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural.” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 227-228).

A música *reggae* contém denúncias, imaginadas ou não, de desigualdades étnicas e sociais, escancarando os processos de pseudo-cidadania e paz do Ocidente que confere

³⁶ Título: *Direitos Iguais*. (versão da autora)

Todos estão gritando por a paz sim, mas /ninguém está gritando por justiça./Eu não quero nenhuma paz, mas / eu necessito de direitos iguais e justiça / Vamos começar com direitos e justiça iguais.//Todos querem ir ao céu/ mas ninguém quer morrer / todos querem ir até ao céu mas ninguém quer morrer (me dê a minha parte).//O que é devido a César / você dê a César / e o que me pertence dê a mim / è melhor dá-lo a “Eu” (Eu estou lutando por isso).//Todos rumam para o alto / mas me diga o quanto é distante do fundo / ninguém sabe mas / todos que lutam para alcançar o alto / O quanto é isto distante do fundo.//Todos estão falando sobre o crime / diz-me quem são os criminosos / Todos falam sobre o crime, o crime / diga-me quem são os criminosos / Que eu realmente não os veja./ Que não haja nenhum crime, mas direitos iguais e justiça / Que não haja nenhum criminoso e, que todos lutem por Direitos Iguais e Justiça/a Palestina está lutando por Direitos Iguais e Justiça/Em Angola, Direitos Iguais e Justiça/ Em Botswana, Direitos Iguais e Justiça? No Zimbabwe, Direitos Iguais e Justiça/Na Rodésia, Direitos Iguais e Justiça/Bem aqui na Jamaica, Direitos Iguais e Justiça.

legitimidade social a um restrito grupo social dominante, por isso elas também clamam por justiça política. Desta feita, no o cenário maranhense não é análoga a idéia literária de que “O negro conheça o seu lugar. Pode ser muito sabido, mas é preto, e preto com marca de chicote no corpo.” (MONTELLO, 1985, p. 301).

O canto de *Peter Tosh* (Winston Hubbert McIntosh) pode ser concebido como denúncia do desigual cotidiano social e as precárias condições de vida observadas na população negra da Jamaica. Com *Equal rights*, letra de 1977, ele brada de forma profética dizendo que: “Todo mundo quer ir para o céu/ Mas ninguém quer morrer/ E eu digo: nós nunca teremos paz/ Até o dia em que tivermos direitos iguais e justiça”. Essa música foi gravada, em versão, pela banda maranhense *Tribo de Jah*, no CD *In version*, motivo pelo qual recorro ao original para contextualizar o refrão tocado em português no ano de 2005.

Nesse cenário excludente, Tarcisio Selektha (São Luis, fev. 2006), DJ do Roots Bar, nos diz que “Os jamaicanos chamam de Maranhão *style*, estilo maranhense. *Reggae* nunca foi paz, *reggae* é revolução” e pode ser assentado como mecanismo de “resistência adaptativa”³⁷ diante da ideologia da existência de uma cultura “mestiça” disciplinada e pacífica. Portanto, “O que é devido a César / você dê a César / e o que me pertence dê a mim / vocês lhe darão o que é devido, até ‘Eu’ (Eu estou lutando por isso)”.

Ainda mais, a estrutura do canto demonstra conotação metafórica, mas idealiza um mundo de paz, como luta, e justiça, como libertação. A harmonia aqui não preenche os quesitos dos moldes escravistas do Ocidente, pois na canção estão contidas denúncias contra as guerras étnico-tribais, tão incentivadas pela colonização e pelo imperialismo americano e europeu: “Todos estão falando sobre o crime / diz-me quem são os criminosos / Todos falam sobre o crime, o crime / diz-me quem são os criminosos / Que eu realmente não os veja”. E, mesmo sabendo da participação por vezes direta de líderes africanos na venda de seus pares, como escravos no século XV, a letra enfatiza a união e organização como forma de sobrevivência às tentativas de aniquilamento por meio do tráfico transatlântico.

É evidente que a música explicita a busca de direitos jurídicos, de cidadania como recuperação da idéia de sujeito histórico constituinte de sua nação. Desse modo, a construção cultural de afro-descendentes de São Luís, buscou na melodia *reggae* demonstrar a sonoridade

³⁷ Necessidade dos afro-maranhenses de usar traços da cultura africana com o objetivo de auto-preservação, socialmente e culturalmente. A sociedade competitiva ao tentar frear a interação social do negro criou – também por força do traumatismo da escravidão - a necessidade dele, elaborar elementos religiosos, artísticos ou organizacionais, tribais, para se conservar organizado, evitando assim as forças desintegrativas, em curso pelo processo de marginalização. (MOURA, 1988, p. 138).

e a oralitura consciente, nesta pertença à Jamaica que se fez ecoar na voz dos cantores e na melodia jamaicana. Assim imagino a oralidade musical em prol de um contexto determinado construindo identidade étnica em dois territórios, Maranhão e Jamaica.

Também para Amadou Hampaté Ba (1973, p. 17) a palavra é memória viva e,

a tradição oral é a grande escola da vida, recobrando e englobando todos os seus aspectos. Pode parecer o caos àqueles que não penetram em seu segredo; pode confundir o espírito cartesiano habituado a separar todas as coisas em categorias bem definidas. Na verdade, o espiritual e o material não se dissociam na tradição oral que, se colocando ao alcance dos homens, falhes segundo suas aptidões. E ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência da natureza, iniciação de ofício, história, divertimento e recreação.

A composição em análise também demonstra evidentes sinais de pertença, “que todos lutem por Direitos Iguais e Justiça/ a Palestina está lutando por Direitos Iguais e Justiça/ Lá em Angola, Direitos Iguais e Justiça/Lá em Botswana, Direitos Iguais e Justiça / Lá no Zimbabwe, Direitos Iguais e Justiça/Lá na Rodésia, Direitos Iguais e Justiça/Bem aqui na Jamaica, Direitos Iguais e Justiça”, expressão de re-definição de africanidade. É a idéia de traçar fronteiras franqueáveis de identidade cultural entre África, América e Caribe.

Eis que o viés histórico para análise das *performances* do *reggae* e da canção *Are We a Warrior*, a mesma em versão onomatopaica intitulada “Melô da Paquera”, aborda-se o reencontro das populações jamaicanas e maranhenses em um dado contexto de mudança social, mas que pelas reminiscências com a nação de origem fortalecem a identidade pós-travessia do Atlântico.

Outra impactante música é *Are We a Warrior*³⁸ (Nós somos guerreiros), eleita na cidade de São Luis como “Hino do *Reggae* no Maranhão”, porém sua letra e respectiva tradução ainda são desconhecidas pelos regueiros que freqüentam as festas de “radiola”.

³⁸ Título: *Are We a Warrior* (IJahman)

The perfection is love /And I give thanks /For the fullness / Within the full me nice / Its cool mild these peace me nights / Its gentleness / Made I a man son of him /Life was divided / In sweet harmony / Come it /A woman until dream.//Are we a warrior? / Are we a warrior.//Oh, cupid, stupid / Let not your arrow / From your bow, oh love / Faith is a mountain, /So silent and filled / Fountains of waters / For also all his lovely creatures / He gave us wisdom /And knowledge to understand its love / Do us after a war.//Are we a warrior? / Are we a warrior / Are we a warrior.//Oh cupid, stupid / Let not you arrow / From your bow / So out low / And never let it go / What caused / You have a pistol / In your endless love / Is it far? / To shut the man down there / Do we give in? / After we have star lit / Why can't / We become like a lamb / Not look end / It's not humble when / These is a small confusion / It is a war / They rather way as be and / Sometimes being confused / Within your own head / Because at times / How us get have down led.//Are we a warrior? / Are we a warrior / Are we a warrior.//Oh cupid, stupid / Let now your arrow / From your bow / So out low / And never let it go / Take a look at certain dream / And there are often true stories / It would be / On all our own glory / How often I ask / Still like it see no love its why / For full close and shelter / The cry of mamas and papas.//Are we a warrior? / Are we a warrior / Are we a warrior.//Oh cupid, stupid / Let not your arrow /From your bow

Por primeiro o trabalho de campo realizado em 2006 se ocupou na aquisição textual da letra, ao mesmo tempo, analisando o cenário, gestos do intérprete, a simbologia rastafari exibidos pelo videoclipe disponível pelo *website* “youtube”.

No entanto adquirir a canção integral foi o maior obstáculo, que creio ser importante descrever mais adiante, pois não somente esse, mas, outros enredos da literatura musical jamaicana dos anos 1970 aos 90, de conteúdos históricos, sócio-religiosos e políticos, ainda são inacessíveis aos regueiros e inexistente como tema transversal na educação maranhense, prioritariamente na disciplina de história. Por isso mesmo, esta análise do repertório *reggae* visa elencar metodologias de outra ordem para ensino de história da África e da cultura afrodescendente, como preconiza a Lei Federal 10.639/2003, servindo como contrapeso aos conteúdos didáticos em sala de aula, estes ainda de caráter positivista, estruturalista e funcionalista.

A discografia de I-Jahman representa uma historiografia africana e da cultura da diáspora, exemplo é quando eleger símbolos do movimento panafricanista de Marcus Garvey ou ainda pelos álbuns *We Are a Warrior* (1978), *África* (1984), *Kingfari* (1992) e *Beauty and the Lion* (1997).

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

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

Oh cupid, stupid / Let not your arrow / From your bow / And never let it go.

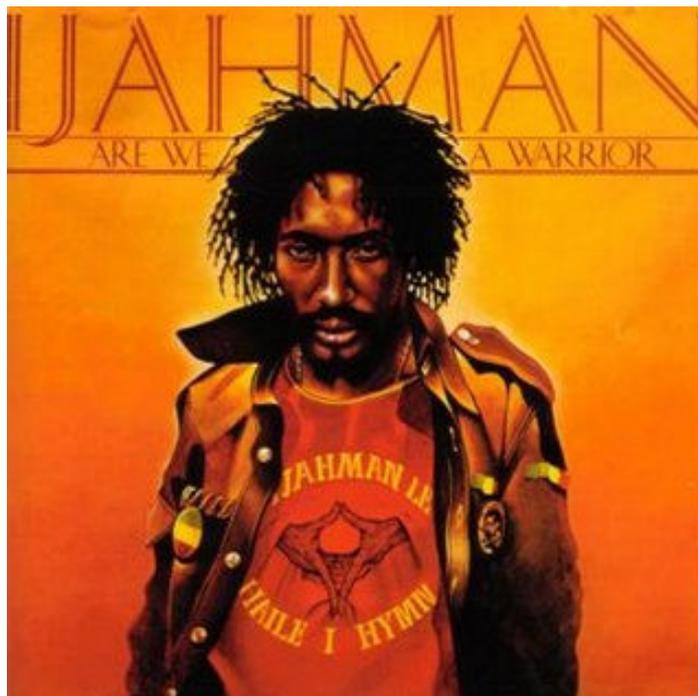


Figura 16 - Capa do álbum *Are We a Warrior*.

Nesse ínterim através de *sites*, vasculhou-se especificamente na página de busca *google*, digitando o título “*reggae lyric – Ijahman*”, deste passo em diante percorrendo os números na opção do ícone pesquisar (de 1 a 10), em que sucessivas tentativas mostraram apenas outros sucessos do artista exceto o “hino do *reggae*”.

Findadas as alternativas *on-line* o segundo passo adotado consistiu em procurar uma escola de inglês renomada. Optar pela coordenadora pedagógica do referido curso de idiomas pareceu uma escolha didática apropriada para realização do trabalho, de forma que a ela foi repassado o CD com indicação da faixa e da composição à qual se pretendia obter o texto escrito, no entanto após o prazo de cinco dias a tradução estava de forma parcial, conforme o depoimento da professora:

Mas porque o reggae? Porque essa música? Olha, não consegui traduzir toda a música. Tentei falar com alguns amigos que gostam de reggae e não obtive retorno. O problema é que eu não gosto de reggae, a letra é muito bonita, “Nós somos guerreiros”, mas eu não gosto. Se fosse outra música que eu gostasse ficaria mais fácil, mas realmente eu não gosto. Tem trechos que ele fala que eu não compreendi. (Imperatriz, out. 2006).

Sem êxito, na seqüência tentou-se mais um professor de inglês para completar a tradução ainda fragmentada, no entanto o material foi devolvido em dois dias subsequentes com as mesmas lacunas, exceto com algumas correções de grafia da primeira versão.

Eis a declaração do tradutor:

Olha o texto que você me entregou estava cheio de erros, eu corriji a versão em inglês e português, mas não consegui entender os mesmos trechos sem preenchimento. Se você tivesse me falado no começo que era reggae, inglês jamaicano, eu tinha despachado, eles falam muito complicado, não é inglês britânico. Olha, eu sou professor de inglês há mais de vinte anos! Uma vez uma aluna minha trouxe um reggae pra eu traduzir, eu logo despachei. Se fosse outra música seria mais fácil. (São Luis, nov. 2006).

E, como última investida procurou-se no Bairro da Areinha um apresentador de programa de *reggae* com fluência em língua inglesa para completar os trechos, mas também sem sucesso.

De posse do texto inacabado e com a certeza de fracassar em novas investidas optou-se por ouvir o *hit* repetidamente, interrompendo o trabalho somente para breves descansos do corpo e do ouvido. A voz do artista captada pela audição por dezenas de vezes foi tornando-se mais nítida esclarecendo as brechas deixadas pelos tradutores já descritos, de forma que o passo seguinte foi realizar uma revisão na tradução em português, mas pesquisando a biografia do cantor para validar a versão do hino “Nós somos guerreiros”.

Assim esta pesquisa atribui inesgotável potencial identitário ao inglês do *reggae* jamaicano. No presente contexto destaca-se a publicação *História social do jazz*, de 1959, escrita por Eric Hobsbawm. Como seria de se esperar deste relevante historiador culturalista, ele não discute apenas o *jazz* como negócio, mais ainda, como forma de protesto político e social. E, tomando de empréstimo a reflexão, assim como as características do *jazz* o *reggae* também sugere pelas performances vieses de contestação por direitos e justiça social:

O importante não é saber que o *jazz* pode ser enquadrado neste ou naquele compartimento da política ortodoxa, embora geralmente possa – principalmente nos de esquerda -, mas de registrar que essa música se presta a qualquer tipo de protesto e rebelião, mais do que qualquer outra forma de arte. (HOBSBAWM, 1990, p. 273).

Protestos que representam gritos tenazes contra a opressão, funcionando em favor do fortalecimento étnico de grupos dominados e fragilizados economicamente.

Mas, mesmo o *reggae*, quer agrupe ou não todas as funções contestadoras para os desníveis sociais e étnicos, sem dúvida ele é um símbolo representativo da liberdade, assim como os *voduns* que representam o panteão das entidades africanas, no contexto afro-maranhense. Ele, a meu ver, tem essa dupla função, de um lado, agrega a necessidade das camadas populares se organizarem para autodefesa e, de outro, representa o caminho de aproximar o diálogo com as matrizes religiosas afro-brasileiras e afro-caribenhas e com a própria África.

Vejamos a metáfora no “hino do *reggae*”:

Nós somos guerreiros? / É nós somos guerreiros.
 Oh, cupido, estúpido, não atire a flecha de seu arco. Oh, amor.
 Fé é uma montanha tão silenciosa e cheia de fontes d’água para todas as adoráveis criaturas.
 Ele deu sabedoria e conhecimento para entender o amor após uma guerra.

Luta e contestação nitidamente evidenciadas no videoclipe desta música, no figurino e nos gestos do artista quando a canção faz menção ao saque de um revólver e à flecha saindo do arco, também através do palco em estilo *Rastafari* com uma faixa de tecido pintado com as duas mãos postas no formato da estrela de Davi, lembrando historicamente o rei Salomão e a rainha de Sabá.

Por isso,

... *performances* são, simultaneamente étnicas e interculturais, históricas e sem história, estéticas e de caráter ritual, simbólicas e políticas. Em última instância *performance* é um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências. Vistas desta maneira, Turner e Schechner deixam claro que *performances* não se restringem apenas a cerimônias, rituais, eventos musicais e teatrais, etc., mas que se estendem a muitos domínios da vida, seja ela tribal ou inserida no mundo industrial e moderno (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 228).

E é nesse sentido que os lugares da memória não são espontâneos, criam-se sim arquivos como “bastiões sobre os quais se escora” (NORA, 1981, p.13). Portanto, história é memória, e vice-versa, quando o intangível se apóia nos traços exteriores e nas referências tangíveis de uma existência que se supõe existir por detrás deste estoque material, onde agora as identidades revitalizam a própria historiografia de si mesmo.

Vejamos:

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

A canção *Are We a Warrior* (Nós Somos Guerreiros) foi gravada em 1978 por I-Jahman Lévi, na Jamaica, cuja interpretação e composição musical nos remete à sua pertença sócio-étnica com a Jamaica e África, quando por metáfora (re)memora os tempos da travessia do Atlântico e da escravidão, nos dizendo:

O que te fez ter uma pistola? Seu amor infinito acabou para você atirar no homem ali? Nós desistimos depois que a estrela nos iluminou? Por que nos

tornamos como cordeiros, para não olhar a extremidade? Isto não é submissão, não confunda, pois estamos numa guerra. *Eles certamente querem o caminho às vezes mais confuso, para possuir nossa cabeça, como em outras épocas quando nos conduziram sob seus pés* [grifo nosso].

A *performance* musical do jamaicano I-Jahman é uma ritualização do culto sagrado *rasta*, com sonoridade simbólica de persistência e contestação, de luta, simultaneamente proporcionando reações no audível, no visível e no imaginário.

Portanto, pelo compositor e pela letra, a canção enreda o sentimento de negros jamaicanos e maranhenses escravizados nos séculos XVII, XVIII e XIX, explicitando as ideologias raciais de eugenia e determinismo geográfico e biológico, ainda presentes no seio das sociedades modernas. Vejamos segundo a melodia a interrogação: Quem são os guerreiros? E a resposta pelas entrelinhas nos diz: “nós negros e descendentes” somos os guerreiros. Reparem que a letra está em favor de uma legítima História da África e da cultura afrodescendente, de acordo como preconiza a lei federal nº 10.639/2003, exemplificando um dos caminhos a ser percorrido pela pedagogia inclusiva, ora prevendo que esse e outros enredos literários construídos pela cultura da diáspora sejam acessíveis como conteúdos educacionais que privilegiam a diversidade do conhecimento.

Nós somos guerreiros? É nós somos guerreiros. É nós somos guerreiros.
Oh cupido, estúpido, não atire a flecha de seu arco, deixe-a baixa e nunca a lance.
Examine e olhe determinados sonhos onde há freqüentemente histórias verdadeiras [grifo nosso].

O “Hino do *Reggae* no Maranhão” nesta dissertação demonstra elementos de identidade da população afro-ludovicense, exemplificando um possível caminho a ser percorrido pela história culturalista, em que enredos e performances construídas pela cultura do *reggae* na diáspora (re)teorizam os conteúdos educacionais de história da África, das Américas e do Caribe.

Na cidade de São Luis a música *We Are a Warrior*, na década de 1980, provavelmente foi escolhida por Djs como “hino do *reggae* no Maranhão” para garantir o sucesso das festas e boa arrecadação na bilheteria dos clubes regueiros, numa versão onomatopaica, pela cadência romântica para dançar aos pares o “*reggae* agarradinho”, virou “Melô da Paquera” entre os regueiros e também outro codinome é a “música dos sete minutos”, considerando que a grande maioria dos regueiros não fala o idioma inglês.

O *reggae* cantado em inglês jamaicano em São Luis são melôs, ou seja, as músicas são apelidadas pela palavra ou frase mais ressonante captada pelo ouvido.

Geralmente o melô recebe o título do sotaque mais evidente, por exemplo: “Melô do Au, Au” é a música *Les Chiens* de Alpha Blondy, “Melô da Cinderela” é *Cinderella* de Eric Donaldson.

A indicação para a disciplina de História representa a superação da interpretação musical onomatopaica pelas bandas e cantores de São Luis, acrescentando-se ao fato a ausência de arquivos com a versão dos conteúdos escritos em inglês e suas respectivas traduções para o português, ainda percebendo que as melodias são guardadas sigilosamente por colecionadores e DJ’s para garantir o ineditismo e lucro nas festas.

Ainda destacando que os “magnatas do *reggae*”, os donos de gravadoras no Maranhão, pelo baixo custo financeiro em meados dos anos 2000 começaram a investir nessa versão “enrolation” e “embromation”, contratando artistas locais para gravas DJ’s e comandar o lazer da juventude de baixa renda, corroborando estratégias de lucro em detrimento da consciência sócio-política dos afroludovicenses.

A canção *We Are a Warrior* nesse estudo foi posicionada como narrativa cultural da história panafricanista da Jamaica, que rememora africanidades por meio de danças, gestos, gostos e atitudes musicais, considerados como instrumento de resistência e identidade frente aos conteúdos eurocêntricos, conforme nos questiona I-Jahman: “Nós somos guerreiros? É nós somos guerreiros. É nós somos guerreiros.”

E, finalmente, a composição explicita ideais panfricanistas e da religião Rastafari, evidenciando igualdade de direitos civis para negros e descendentes da diáspora:

A profecia é revelada agora. O filho do homem não examinará o coração que está desistindo, por que a vida o levará num súbito choque. O choro do povo se multiplica em toda parte, mas *Jah* dará uma resposta para o nosso grito [grifo nosso].

Apesar das tendências globalizantes verificou-se nessa análise que mesmo fatores midiáticos e a intensa presença de turistas europeus e americanos na cidade de São Luis, nem mesmo por isso a cultura negra do Maranhão deixou de chamar atenção para muitos de seus segredos e especificidades.

Verificando ainda na cultura afro-maranhense uma associação ao que se chama de “Black Atlantic”, ou seja, o comportamento cultural negro desenvolvido por meio do diálogo transatlântico na diáspora. O uso de termos *black* de origem anglofônica, ideais de *empowerment* para ações etnopolíticas, o gosto musical pela *black music* – *blues*, *jazz*, *reggae*, *funk* -, são fatores que contribuem para a (re)africanização dos sistemas sócio-

culturais, nos quais as performances negras de alta visibilidade encontraram no corpo, no moda, no cabelo e na linguagem, um meio de impactar as sociedades modernas.

O reggae representa um movimento musical de fortalecimento étnico para os fanti, ashanti, akan, minas e seus descendentes entrecruzados na Jamaica e Maranhão pela sonoridade do *reggae*.

A canção *Are We a Warrior*, o “Hino do *Reggae* no Maranhão”, é a reversibilidade do passado dos excluídos e, também, fonte e metodologia de outra ordem para compreensão da expropriação dos bens culturais de negros africanos e seus descendentes.

*Simplesmente ensinando consciente
Abalando a estrutura mundial
Núbia, Axum, Etiópia, resistente
União poderosa e cultural.
Olodum revela a comunidade
Historia que o opressor sempre ocultou
Menelique II venceu a batalha
Travada em Adúa africa negra.
Expulsando italianos de Axum
Livrando-a do colonizador /A sua façanha logo se espalhou / Outro
rei importante se tornou.
Hailé Selassié
É rastafari é
Reinou na Etiópia
Virou filosofia
A Jamaica acolhia.
E o reggae surgia
Impondo outra forma negra de lutar
Olodum da Bahia
Com a força do canto vem denunciar.*

(Denuncia - 1989, Tita Lopes e Lazinho).

CAPÍTULO III

HISTÓRIA CULTURAL DO *REGGAE*

3 CIDADANIA E DIREITOS POLÍTICOS

3.1 Etnicidade e baixa renda

O conceito de cultura, menos essencializados nas abordagens que caracterizaram a etnicidade a partir de meados de 1980, passou a estender-se a objetos até então pouco etnografados, no contexto das Américas. As festas religiosas de origem africana se tornaram representativas, com usos e releituras sobre os ativistas negros, os grupos militantes negros, agentes culturais de consciência negra, personalidades negras nas novelas e teatros, bem como análise da capoeira, do carnaval e do movimento *reggae* e *rastafarianismo*.

A identidade étnica, em linhas gerais, passa a integrar e estabelecer os vínculos rompidos como proposta de assunção, podendo estar vinculada aos interesses econômicos e políticos de um grupo específico.

A identidade étnica erigiu-se por meio de contraste devidamente situado em contexto social mais amplo. A sistematização identitária reconhece símbolos inteligíveis de diferenciação dentro de uma estrutura compartilhada, sem a qual as diferenças deixariam de fazer sentido no interior de um mesmo do sistema de interação. Concordo que, desta forma, a identidade não pode ser senão uma “estratégia de diferenças” (CUNHA, 1986, p. 206), encontrada para afiliação de negros e/ ou pobres.

No Brasil, na medida em que as fronteiras étnicas foram identificadas como componentes de classe, abriu-se pressuposto de que embora pertencendo ao mesmo sistema político, social e econômico, negros e brancos vivenciam situações de exclusão em relação às oportunidades de trabalho e mobilidade social, esta última, determinada pela forma que as populações são apresentadas à sociedade. Na verdade, criou-se um disfarce de mobilidade ascensional, como causa puramente econômica, para evidenciar apenas o caráter benigno do país da “democracia racial”, que teima em encobrir a idéia, já superada teoricamente, mas em vigor, na prática de branqueamento biológico e cultural.

Essa concepção sugere reflexão sobre a degenerescência social imposta aos afrodescendentes de São Luis, que em meados da década de 1970, por detrás, fizeram florescer o ritmo jamaicano, camuflado de tranqüila melodia, ecoando com semântica a

mensagem de construção e fortalecimento identitário, contrariando a “gênese da nacionalidade” prevista pela elite ludovicense para a capital que queriam genuinamente lusitana; tentativa em vão para a “desafricanização de vários elementos culturais simbolicamente clareados” (SCHWARCZ, 1999, p. 277), como o exemplo do bumba-meu-boi que apregoa a tradição de Portugal, diferente do *reggae* que não virou um elemento *soft* das diferenças culturais, nem tampouco se tornou *fast et soul food étnico* (ARANTES, 2002, p. 92), numa região que antes ocupada por holandeses, franceses e portugueses.

A capital do Maranhão, nesse sentido, evidenciou o universo cultural das populações afro e de baixa renda, substantivando etnicidade por meio da religiosidade e do lazer, como constante atualização das tradições reiventadas; que não são mantidas estáticas, justamente para que possam supor fazer parte e serem reconhecidas como componentes. Assim situa-se o *reggae* como território de maior frequência negra, pois em contrapartida, boa parcela da população jovem de classe média, em sua grande maioria branca, não costuma freqüentar os espaços populares da cultura regueira.

As fronteiras de identidade ludovicenses não se construíram ao acaso, mas sobre as marcas deixadas pelo processo histórico de colonização. Mesmo, brancos e negros, ricos e pobres, freqüentando os mesmos salões de *reggae*, eles se diferenciam socialmente por não compartilharem os mesmos códigos de comunicação. São inegáveis os gostos, vestimentas e formas de comportamentos uniformes que se produzem no contexto das relações sociais, delimitando as fronteiras territoriais para a celebração da especificidade e da alteridade.

Nesse sentido, ao pensar em território como lugar de identidade e reconhecimento de si por outros, Nadia Farage reflete como “os símbolos utilizados diferenciam sobre uma estrutura compartilhada, fora da qual as diferenças deixariam de fazer sentido: para poder diferenciar grupos é preciso dispor de símbolos inteligíveis a todos os grupos que compõem o sistema de interação.” (FARAGE, 1986, p. 249).

Sem dúvida, a elaboração de aspectos relativamente específicos da etnicidade negra tem se baseado amplamente na manipulação de aspectos da aparência física dos indivíduos. As populações negras das Américas do Norte, América do Sul e Caribe produziram uma variedade de culturas e identidades que os fenômenos midiáticos internacionais e internacionalizantes trouxeram ao sistema do Maranhão por meio do *reggae*, estreitando o diálogo panafricano de libertação das comunidades diaspóricas.

É o sentimento de um passado comum na condição de descendentes de escravos e, agora, desprivilegiados, o fator de união em torno da música *black* de protesto, que também se agrega com o uso da ganja ou *sinsemilla*, esta funcionando como círculo simbólico para interação com Jah, África Mãe e os irmãos negros descendentes espalhados nos quatro continentes; são componentes visuais de identidade vistos como elemento ritual de aproximação que distanciamiento, por compor o imaginário de forças aglutinadoras específicas das raízes africanas.

O reconhecimento implica aproximações e distanciamentos. O espaço mesmo conjuntamente compartilhado e de interação entre negros e brancos, se esgota fora do lazer comum, pois ambos estão em categorias sociais distintas, considerando que as relações econômicas do cotidiano já estão demarcadas segundo a sociedade de classes.

Segundo Livio Sansone (1995, p. 69), “as tendências convergentes nas culturas negras locais e o surgimento de uma cultura negra internacional decorrem de uma série complexa de fatores econômicos e culturais.”

O processo de globalização midiático veio informar a população ludovicense sobre novos estilos de vida e símbolos, no qual os indivíduos ampliaram as possibilidades de realizações. Desta feita, o *reggae* jamaicano aproveitou os tradicionais recursos culturais locais como o tambor-de-mina, tambor-de-crioula, como estratégias de sobrevivência dos afro-descendentes locais, agindo como canal de mobilidade social, forjando cidadania e reivindicação política.

Por outro lado, o intercâmbio simbólico entre os negros dos dois lados do Atlântico aglutinou por meio da música, negros de países diferentes em torno do *reggae*, nesse novo processo que já havia começado com o *jazz* e o *rhythm and blues*. Entendendo que essas trocas proporcionaram novas oportunidades para redefinir a contrastividade afro nas sociedades ocidentais, estetizando a *négritude* (Paris dos anos 1930) por intermédio de estilos jovens de alta visibilidade, com cores panafricanas associadas ao *reggae*, cabelos *dreadlocks*, performances musicais criativas para os aspectos da vida cultural e social. Ao lado dos signos da música, estão os visuais como de decoração e a organização do espaço nos salões regueiros, que unem à formação do elenco de atores, a interpretação, a entonação, a comunicação corporal, que ao lado de elementos acústicos e tipos de sons enredam a memória do passado/presente dos tambores *nyahbinghi* e de mina.

Assim trata o estudo etnomusicológico de Tiago de Oliveira Pinto (2001, p. 229), para quem:

além destes devem ser considerados texto e enredo da *performance*, com seus significados lexicais, sintáticos e simbólicos. Os produtores e protagonistas da performance dependem desta soma de elementos, que constituem o plano sensório e de convenção geral. Em conjunto com os elementos da dramaturgia temos aí a matéria-prima com a qual se constrói outras grandezas, ou seja, através da sua *performance* o acontecimento sonoro da música traz à tona fenômenos diversos, por vezes inesperados e não necessariamente acústicos.

Nas Américas os negros-descendentes estão historicamente entre os que vivem à margem do trabalho e entre os pobres, onde os modelos econômicos pós-fordistas pioraram a situação e bloqueando os canais de mobilidade social, conferindo estereótipos nacionais típicos para tarefas, empregos e lugares considerados “coisa de negro”. Desta feita, atribuo à adoção do ritmo jamaicano em São Luis enquanto simbologia da negritude não só uma forma de lazer, mas um contraponto no sistema de relações sócio-étnicas da cultura local.

Gostaria de destacar que os lemas *black is beautiful*, *super blacks*, *black soul*, criados pelos guetos negros norte-americanos, sem dúvida contribuíram historicamente para a transmissão cultural na diáspora, no intercâmbio simbólico e econômico, forjando a estruturação de comunidades de baixa renda em outros países. Então, é inegável que o movimento *rastafari*, encontrou ali elementos para a celebração da África e principal fonte de inspiração, para a formação do *reggae*.

Acreditando que o Maranhão orientou-se em função da mística do *reggae*, associando-o com elementos da cultura mineira do passado, como forma de reinventar seu presente na modernidade, se diferenciando dos brancos locais que já adotaram o forró nordestino, o axé baiano e o bumba-meu-boi, este último batizado como símbolo de “maranhilidade” pelas raízes portuguesas, africanas e indígenas.

É uma luta de identidade da cultura negra, que pela frustração econômica de emprego, paradoxalmente, aumenta a importância do lazer na busca de status, dignidade e direitos civis. Pois, no *reggae roots* encontraram a ressonância de “ser alguém” e de “pertencer”, fugindo às formas tradicionais de protesto político, como os partidos, os sindicatos e associações comunitárias, também re-significando as formas tradicionais da religião negra. A musicalidade apareceu como veículo possível para misturar as insatisfações e os desejos mais contemporâneos.

A principal novidade identitária na pós-modernidade afro-maranhense está no fato de basearem-se na consciência de cor, no orgulho negro e no modo de disposição e apresentação do corpo negro. Pois tutelados em São Luis pela religiosidade tradicional do tambor-de-mina, somaram a esta o ritmo do *reggae-rasta*, como elemento de etnicidade mais espetacular, não deixando de relacionar-se com a indústria cultural formada em seu entorno.

3.2 Dreadlocks: um novo objeto da história

A identidade afrodescendente na diáspora pelo viés histórico-cultural dos *dreadlocks* a partir das *performances lion-man* no *reggae* e *rastafarianismo*, reivindicou direitos políticos e plena cidadania aos negros.

Examinando as narrativas do corpo, encontrei homogeneidade imagética para o passado africano, que elegeu o *dread* como guardião de memória, sagrado, elemento de alteridade e de identidade para o mito de origem, que aqui volto a relacionar com o Egito antigo, Núbia e Etiópia

E, propondo analisar a construção de identidades próprias e de visões do outro no contexto desse encontro pós-colonial, por meio da utilização de conceitos como os de etnicidade, classe e nação. Os processos analisados configuram lutas por “cidadania” por parte de populações diaspóricas (brasileiras e jamaicanas aí incluídas), as quais, aliadas entre si, negociam sua participação social frente à “democracia” do Estado Nacional. Tais negociações dão-se ao nível de lazer no espaço urbano, tanto sobre deveres como direitos para ascensão social das populações afro-descendentes. Desta forma, o *reggae* (mais precisamente em São Luís) é o palco onde encontros e embates podem ser observados.

As construções teóricas dos “homens de *sciencia*” brasileiros adotaram a “bossa racial” (SCHWARCZ, 1993, p. 41) já desacreditada na Europa e que aqui indica uma apropriação tardia desse germanismo de segunda ordem. No caso, o pensamento racial europeu adotado no Brasil não parece fruto da sorte, sua introdução transformou-se em instrumento conservador e mesmo autoritário na definição de identidade nacional.

A eugenia (*eu*: boa; *genus*: geração), cuja meta era intervir na reprodução das populações, foi criada em 1883 pelo cientista britânico Francis Galton. Para ele as restrições inter-raciais visavam um maior equilíbrio genético ou a precisa identificação de características físicas indesejáveis a determinados grupos sociais.

Com idéias de exclusão sócio-racial os símbolos do *reggae* como o cabelo *dreadlocks* tornou-se alvo da “pureza étnica” que prevê o padrão ocidental de fios lisos, escovados; mais grave ainda quando mitos tradicionais da África são apropriados pela eugenia tornando a historiografia africana invisível nos conteúdos escolares.

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

De acordo com Pierre Bourdieu:

De facto, a propensão para a visão teológico-política que permite censurar ou louvar, condenar ou reabilitar imputando a vontades benéficas ou malignas as propriedades aprovadas ou reprovadas do passado, depende do grau em que o passado das instituições em causa é considerado como algo que está em jogo e como instrumento de luta, através dessas próprias instituições, no espaço social em que se situa o historiador, isto é, no campo das lutas sociais e no campo de produção cultural, ele próprio mais ou menos autônomo em relação a essas lutas. (BOURDIEU, 2001, p. 79).

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

Uma ilustração encontrada na bíblia católica romana nos mostra Sansão e o leão, estes com nítidas características físicas européias, numa nítida expropriação da mitologia masai, que contextualizamos neste capítulo.

As escrituras em modelo de leitura da colonização ocidental e nas pinturas renascentistas européias, apresentaram de forma branqueada o mito da força dos cabelos, o uso de tranças e a força física para lutar com o leão (*Panthera leo*) associando à lenda de Sansão, assim descrita no livro de Juízes:

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

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

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



Figura 17 - Sansão e o leão.³⁹

Os elementos essenciais do ritual descrito encontram-se na tradição Masai, já apresentada, no entanto os fatores étnicos em nada lembraram os nilóticos e subsaarianos da África. O que a propósito implicou na negação da continuidade, na verdadeira natureza das coisas, pois quando a história eurocêntrica quis adormecer o passado dos africanos, o movimento *reggae* despertou dessa sonolência e reassumiu a temporalidade dos acontecimentos das culturas nacionais que passaram a construir identidades de memórias conectadas ao presente com o passado e com imagens reconstruídas.

Os resultados discutidos apresentam-se na configuração imagética do guerreiro nazareno, nos moldes globalizados europeus, desintegrando o espaço e a temporalidade africana. A noção artística renascentista construiu, assim, um sistema de representação cultural homogêneo, ilustrando a tudo e a todos nos moldes disciplinares da Europa.

A propósito, ressalte-se que as tradições judaicas e cristãs estabeleceram-se em um horizonte do divinamente possível, não sendo sujeitadas a mudanças fundamentais, como

³⁹ Fonte: Museu Nacional; Stockholm, Sweden.

foram as tradições ancestrais africanas. Nesse sentido, a ordem divina e secular das coisas, solidificada e “branqueada” pela ciência ocidental dos séculos XVII ao XIX, contribuiu para a anulação das experiências culturais africanas. Mas, a música de raiz jamaicana entoada em São Luis nos diz: “O choro do povo / Se multiplica em toda parte. / Jah dará uma resposta / Para o nosso grito”.

Além disso, também as narrativas literárias da mídia hollywoodiana e a composição de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais tornados nacionais dos Estados Unidos ou Europa, nunca aparecem como negros. Experiências visuais pontilhadas de triunfos de uma comunidade imaginada bem longe da África, identificam a vida e os mitos de origem como realidade unicamente “branca”.

Neste viés narrativo, a cultura ocidental considerou a aparência afrodescendente do cabelo como mal-comportado, feio e sujo. O visual *dreadlocks* estigmatizou seus usuários como loucos e contraventores e a aparência dos *Knotty Dread* (visual barbudo) ou na linguagem que freqüentemente usam *Natty Dread*, foi usada como forte pretexto para a rejeição e exclusão social.

É sabido que a sociedade da Jamaica pós-colonial utilizou a polícia em muitas ocasiões para cortar os cabelos dos *rastas* como um ato de rejeição pública e controle social sobre o *Rastafarianismo*.

As razões da crença no poder místico e na força dos *dreadlocks*, do mesmo modo como os Masai foram descritos em sua crença no poder da juba do leão, parece semelhante à relação dos cabelos com o “voto dos Nazarenos”, dito em Juizes: “*Se me for rapada a cabeça, perderei a minha força e então serei como qualquer homem*”(Jz 16:17).

Intersectada às narrativas anteriores, uma releitura bíblica *na* perspectiva panafricanista parece ter auxiliado povos desprivilegiados como os afro-americanos e caribenhos a localizarem a origem de nação e seu caráter nacional, tentando equilibrar o retorno às glórias do Egito e Etiópia da Antigüidade. Desse modo, parte-se de um passado que parecia perdido, sufocado por práticas de valores e normas de comportamentos automatizados da modernidade, mas que foi resgatado pelo tempo “mítico” através das narrativas musicais do *reggae* para romper com a colonização e emergir para a descolonização das nações africanas. (HALL, 2005, p. 55).

A consolidação da música jamaicana fez questão de incorporar a religiosidade às suas letras, tornando as narrativas bíblicas constantes na melodia pelas passagens

apocalípticas, releitura de salmos, incorporação de tradições africanas ao livro de juízes, consolidação das idéias afrocentristas no Gênese. Também o discurso de Hailé Salassié, proferido na Califórnia em 1968 foi cifrado por Bob Marley na canção *War*, bem como as pregações sobre a terra prometida de Marcus Garvey são amplamente tocadas pelo *reggae roots*. De modo que Jah, Ras Tafari I, Zion (panteão sagrado de Jah e seus profetas), Babilônia, guerra na Babilônia, belzebu, satanás.

Na canção *Public Enemy Number One (Primeiro Inimigo Público)*⁴⁰ Max Romeo, conhecido por cantar o ritmo de Jah, diz: “mais fácil para que um camelo atravesse o olho de uma agulha do que para o mau, que torce para entrar no reino de deus, eu sei!”. A canção se encontra no álbum intitulado *The Coming of Jah - Anthology (1967 – 1976)*.

Vejamos:

Satan is public enemy number one
Wanted dead or alive for all the crimes of this land
Killing God's children one by one
Casting affliction upon the innocent man

But as it were in the beginning
So shall it be in the end
God's righteous people must rule again
So you're bound to be captured in the end

For it's easier for a camel
To go through the eye of a needle
Than for wicked, wickedness
To enter the Kingdom of God, I say!

Look what you've done to mankind
You planted the seed of crime in our children's mind
Even the suckling on the breast
Now becoming an awful test

For it's easier for a camel
To go through the eye of a needle
Than for wicked, wickedness
To enter the Kingdom of God, I say!
Satan is public enemy number one

⁴⁰ Título: *Inimigo público número um. (Public Enemy Number One)*

Satanás é o inimigo público número um/Procurado morto ou vivo por todos os crimes deste país/Matando os filhos de Deus/Trazendo aflição ao homem inocente//Mas como era no começo/Assim será no fim/As pessoas virtuosas de Deus deverão reinar outra vez/Então você será está destinado a ser capturado no fim//Pois é mais fácil um camelo/Passar pelo buraco de uma agulha/Que o mal, a maldade/entrar no Reino de Deus, Eu digo!//Olhe, o que você fez à humanidade/Você plantou a semente do crime na mente de nossos filhos/Até daqueles que ainda mamam no peito/agora transformado num terrível teste// Pois é mais fácil um camelo/Passar pelo buraco de uma agulha/Que o mal, a maldade/entrar no Reino de Deus, Eu digo!// Satanás é o inimigo público número um/Procurado morto ou vivo por todos os crimes deste país/Matando os filhos de Deus/Trazendo aflição ao homem inocente//Belzebu... Eu digo!

Wanted dead or alive for all the crimes of this land
 Killing God's children one by one
 Casting affliction on the innocent man

Beelzebub, I say! ...

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

Segundo Carlos Albuquerque, no entanto, o uso de “terríveis tranças” estava associado à crença em que,

fotos de guerreiros somalis e suas carapinhas em estilo medusa, vistas na Jamaica pela primeira vez nos anos 30, teriam dado aos *rastas* a certeza de que com as *dreadlocks* eles estavam seguindo, e respeitando, uma tradição milenar africana. (ALBUQUERQUE, 1997, p. 34).

De modo que partindo do “Hino do *reggae* no Maranhão” (Nós somos guerreiros), de suposições sobre os guerreiros somalis e o lendário Sansão, tais narrativas apontaram na direção do grupo étnico Masai por adotarem o uso de *dread* e principalmente pelo “costume”⁴¹ de combater com leões nos rituais de passagem, mesmo considerando o processo de urbanização contemporâneo de seus espaços territoriais tradicionais, a “mistura” e profissionalização dos jovens Masai nas capitais africanas, ao lado da demarcação de reservas nacionais para preservação da vida selvagem dos leões, gostaria de dialogar com as afinidades que existiram na memória do ritual africano e a *performance* atual do visual regueiro jamaicano.

Esclarecendo que os Masai situam-se como povos africanos nilotas, que falam línguas nilóticas, um dos principais ramos da grande família das línguas nilo-saharianas e; tradicionalmente pastores, eram também um povo guerreiro, prova que os mercadores de escravos árabes que nunca cruzaram seu território ao redor do Lago Victoria.

A existência destes guerreiros na África confunde-se com a própria ancestralidade do Egito, Núbia e Etiópia, quando migraram em direção ao sul, misturando-se ao povo do alto Nilo até chegaram ao leste da África, no Vale Great Rift - que se estende do Quênia até a

⁴¹ De acordo com Eric Hobsbawm (2006:10) que toma costume no sentido de possibilitar inovações, podendo mudar até certo ponto, embora por vezes seja tolhido pela exigência de que dever parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção precedente, continuidade histórica, direitos naturais, conforme o expresso na história.

Tanzânia, ao longo desse processo, adquirindo muitos costumes dos povos *bantu* com quem coabitaram.

Nesse contexto prevendo (des)construir “tradições inventadas” e abordagens etnocêntricas, como o exemplo encontrado na referência de Diego Lezama na reportagem da revista *Os caminhos da Terra*, ao descrever um *trekking* com os Masais:

As 25 pessoas de nosso grupo, estudantes europeus em sua maioria, repetiram as apresentações aos masais, membros de uma das tribos mais selvagens da África [grifo nosso]. Estavam ali sete deles, todos ornamentados. Os mais jovens *ilkelianis*, tinham cerca de 20 anos, cabelos compridos e trançados, e os adultos, *moranis*, eram carecas, porque já teriam matado pelo menos um leão na vida e tornaram-se autênticos guerreiros da tribo. (LEZAMA, 1999, p. 61).

Contrariando a referência, por isso mesmo organizações militantes negras e a musicalidade jamaicana reivindicaram oportunamente da cultura Ocidental, aspectos pioneiros do legado patrimonial negro da África à humanidade. No contexto Regina Abreu nos diz:

Numa perspectiva antropológica, histórias banais ou extraordinárias encerram significados. Significados que não se encontram imediatamente revelados ao nível da experiência sensível, mas que demandam um complexo trabalho de decodificação, análise, interpretação. Vivendo em sociedade, os indivíduos ocupam posições diferenciadas. Homens e mulheres que compartilham as mesmas crenças e visões de mundo nem sempre se encontram nos mesmos lugares sociais. A tarefa do antropólogo consiste justamente em perceber a diversidade dos pontos de vista, traduzi-los, enunciá-los. (ABREU, 1996, p. 28).

No entanto, nem por isso mesmo, o leão deixou de ser símbolo recorrente nos eventos de *reggae* em São Luís, em bandeiras, nas capas dos discos que chegam às lojas, nas fachadas de clubes, como também no cenário *business* jamaicano. Compreendendo como possível reificação dos rituais da África em que a música negra reafricaniza o espaço urbano dos tambores e o culto aos voduns, no formato de guitarras eletrônicas, com a composição de vestimentas coloridas, com ou sem *dread*, sendo legítimos guerreiros.

Examinando as narrativas do corpo, encontramos homogeneidade imagética para o passado africano, que elegeu o *dread* como guardião de memória, sagrado, elemento de alteridade e de identidade para o mito de origem, aqui relacionado ao Egito antigo, Núbia e Etiópia e o ritual Masai.

Neste sentido pode-se dizer que o *reggae* incorporou-se a São Luís como patrimônio cultural, estabelecendo territórios e focos evidentes de africanidade no cenário da

pós-modernidade. Desta feita, espera-se que as reflexões realizadas possibilitem abordagens de investigação dos efeitos da migração forçada dos africanos, bem como o elenco de ações afirmativas para a comunidade afro-descendente do Maranhão, que muito bem suplantou as tentativas de “purificação cultural” sofridas desde o seqüestro dos negros para este continente.

Neste ponto, se analisa a construção de identidades próprias e de visões do outro no contexto desse encontro pós-colonial, por meio da utilização de conceitos de etnicidade e nação. Os processos analisados configuram lutas por “cidadania” por parte de populações diaspóricas (brasileiras e jamaicanas aí incluídas), as quais, aliadas entre si, negociam sua participação social frente à “democracia” do Estado Nacional. Tais negociações dão-se ao nível de lazer no espaço urbano, tanto sobre deveres como direitos para ascensão social das populações afro-descendentes. Desta forma, o *reggae* (mais precisamente em São Luís) é o palco no qual, encontros e embates podem ser observados.

Na São Luís contemporânea para apreender as “sobrevivências africanas” (MOURA, 19881, p. 14), se analisou: a) como os ludovicenses constróem, por meio do *reggae*, atitudes e valores de uma determinada sociedade (principalmente a jamaicana, mas também a de origem) e sua expressão e personificação em “representações coletivas” (BURKE, 2000, p. 241); b) como as letras musicais do *reggae* lidam com as políticas e discursos do Estado maranhense, que mesmo reconhecendo a intensa presença da cultura afro-maranhense, procura organizá-la e domesticá-la; c) como explicitam ou não a existência de conflitos em termos de classes sociais e etnicidade, visto que há diferenças gritantes no tocante à estrutura ocupacional e à composição étnica dos indivíduos presentes nos territórios de *reggae* da periferia.

Nas relações entre Maranhão, Jamaica e os Países Africanos – Benin, Daomé, África do Sul - no período colonial e pós-colonial, esta análise é contextualizada bem como sua inserção nos processos de expansão cultural, que têm sido reunidos sob o denominador comum das “identidades transnacionais”. (MATORY, 1988, p. 67).

Compreendendo que a Jamaica adotou um visual de tranças de alto impacto propositalmente e, pela diáspora transatlântica, revelou ao Ocidente a historiografia do Egito, Núbia e Etiópia. Isso foi possibilitado pela união étnico-cultural do *Rastafarianismo* com o *reggae*, destacando desse modo símbolos de *black empowerment*, como os *dreadlocks*.

O *dreadlock* o cabelo enrolado em forma de pavio, por vezes com argila em tom ocre ou com cera de abelha, formando grossos cachos. Essa estética de longas tranças

enroladas conhecidas como “cabelo *rastafari*”, “cabelo *rasta*”, *dreadlocks*, *locks* ou simplesmente *dreads* se constituiu em um signo cultural identitário para os seguidores do *Rastafarianismo*, mas também passou por um processo de cristalização como estereótipo, e, como boa parte de artistas do *reggae* eram também *rastas* a música também herdou os apelidos depreciativos.

Tais idéias de exclusão cultural, social e racial, se relacionam ao cabelo *dreadlocks*, também alvo dessa tal pureza étnica que prevê o padrão ocidental de fios lisos, escovados e loiros como ideal, ainda pejorativamente distinguindo o cabelo bom do cabelo ruim.

A valorização da cultura africana, vinda embrionariamente trazida na travessia do Atlântico e reinventada pelos afrodescendentes, constituiu um importante legado para a população afro-jamaicana, demonstrando a transição da usança africana pós-travessia. Desse modo, como se tornou possível que costumes de negros caribenhos, mesmo recriados em experiência pós-colonial da diáspora, sejam signos sócio-culturais tão distintos e tão homogêneos aos originais de seus ancestrais da África Oriental, transformados em sentimentos e reminiscências do passado em história artística e científica para as Américas?

Na opinião preconceituosa dos grupos dominantes, explicitada nos anos 1960, os *dreadlocks* significavam terríveis tranças, um estilo medusa e, em contrapartida, aquela textura capilar foi um contrapeso, um divisor de águas em relação cultura centrada nos moldes da Europa.

Indiferentes ao etnocentrismo do Ocidente, esta pesquisa visa compreender o caráter étnico de semelhança dos grossos pavios com a juba do leão, animal típico das savanas africanas, além de estudar a possível conotação religiosa e sagrada dos cabelos, em respeito e veneração ao continente eleito como terra dos ancestrais *Rastafaris*.

Esta presente abordagem foi construída tomando por base os vários enfoques antropológicos e da etno-história tratando de identidades e práticas relacionais entre distintas configurações culturais, ou seja, Etiópia e Jamaica, por isso a área de concentração História Cultural parece mais adequada e mais rica em sugestões para este enredo. De fato, os teóricos da história culturalista e os antropólogos em seus trabalhos problematizam a temática da formação cultural das Américas pela diáspora africana, o processo de (re)criação, (re)construção, (re)leitura e reminiscências pelos temas, símbolos, sentimentos e formas. A mudança social, os conflitos raciais e o fortalecimento de identidade são o centro dessa

discussão sobre a música e seu público ao abordar o *reggae* assim como Eric Hobsbawm analisa o *jazz* como negócio e forma de protesto político e social. Podemos ver que a arte popular genuína, excepcionalmente vigorosa e resistente, realmente funciona e modifica o mundo moderno, e quais as suas conquistas e limitações. (HOBSBAWM, 1990, p. 39).

Ao tratar de processos de identificação no interior de (re)configurações e (re)territorializações para além da nação, este viés preocupa-se com dinâmicas sociais do século XX e XXI semelhantes s de origem na cronologia da Antiguidade Clássica da África.

Relevante reflexo que rejeita tendências eurocêntricas em favor de uma história nacional própria é a orientação de P. D. Curtin, pois conforme ele, cabe aos historiadores de cada continente a tarefa de avançar em direção a uma história do mundo verídica, na qual a África, a Ásia e a América Latina tenham um papel relevante no plano internacional. (CURTIN, 1982, p. 75).

Nesse sentido Jan Vansina também se faz pertinente, nos indicando que “O historiador deve, portanto, aprender a trabalhar mais lentamente, refletir, para embrenhar-se numa representação coletiva, já que o corpus da tradição é a memória coletiva de uma sociedade que se explica em si mesma. [...] iniciar-se, primeiramente, nos modos de pensar da sociedade oral, antes de interpretar suas tradições.” (VANSINA, 1982, p. 158).

E, por último, nosso recorte investigativo também se justifica no enfoque de Tiago de Oliveira Pinto, pois

A etnografia da performance musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto ‘produto’ para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como ‘processo’ de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da *performance* trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural.” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 227-228).

O estudo dos *dreadlocks*, o movimento *Rastafari*, a linguagem identitária e o *patois* jamaicano falado cotidianamente em Kingston e expresso nas letras do *reggae*, além da diversidade étnica no país de grande descendência *jeje*, construíram uma cultura original na diáspora, mas de certa forma ligada s origens.

Eis que o amplo significado social deste patrimônio jamaicano materializado nas tranças em forma de pavio, nas imagens de *lion-man* e nas roupas com cores panafricanas, configuram um cenário propício para repensar a historiografia a partir da diáspora

transatlântica.

Entendendo as performances *lion-man* por meio do estilo *dreadlocks*, ambos como elementos de identidade pois representam “A resistência [...] no apego a alguns traços culturais que, enfatizados, preservaram a identidade do grupo. Esse um processo recorrente na afirmação étnica: a seleção de alguns símbolos que garantem, diante das perdas culturais, a continuidade e a singularidade do grupo.” (CUNHA, 1987, p. 116).

Por isso é substantivo e recorrente o vocábulo *lion*, primeiro como elemento de identidade da religião *Rastafari* e depois quando usado pelo *reggae*. Dessa forma, a cabeleira *dreadlocks* designa os homens-leão do *rastafarianismo* e do *reggae* simultaneamente, que exemplificamos pela capa do álbum Hail H.I.M. (1980) de *Burning Spear*, numa evocação ao livro da bíblia Macabeus, retratando o imperador da Etiópia Ras Tafari I (Hailé Salassié I) como Leão de Judá e legítimo herdeiro do rei Salomão da tribo de Davi, pelas estampas em camisetas, os videoclipes de *reggae*, canções como *Beauty and the Lion* (1997, de *IJahman*), e as bandas LionVibes, LionMix, Rebel Lion, Leões de Israel, dentre outros.

De tal forma discute-se que as letras do *reggae* jamaicano das décadas de 1970 a 90 denunciam injustiças sociais e políticas atuais, e, por outro lado, seus conteúdos narram elementos históricos africanos e de cultura afrodescendente.



Figura 18 -Imagem do imperador da Etiópia Haile Selassié I e *Lion-man* (da esquerda para direita), segundo a cultura *reggae*.⁴²

Por outro lado revistas como *Os caminhos da terra*, *National Geographic* e *Super Interessante*, o programa televisivo *Discovery Channel*, retratam a África e sua cultura com esvaziamento histórico, quando muito destacam o Antigo Egito pelas grandiosas construções arquitetônicas, fabulosas esculturas e tradições com forte apelo ao monumental ou a Etiópia de flagelos e epidemias.

Contrariando essa visão reducionista, é evidente que a Etiópia representou um celeiro de populações, ou, como disse o historiador italiano Conti Rossini, um museu de populações. Então pesquisar com precisão sobre o quadro étnico e lingüístico etíope pode nos mostrar a dimensão da antiguidade e complexidade de abordagem histórica da Etiópia assim

⁴² Disponível em: <<http://raspettah.blogspot.com/>>. Acessado em: 02/07/2007.

como para o Oriente da África como um todo. De acordo com Tadesse Tamrat, na Etiópia existiam diversas unidades políticas de importância e extensão variadas, além da miscelânea de povos e línguas pois “Além dos grupos *congolês-kordofanês* e *khoisan*, duas outras grandes famílias de línguas africanas, a *afro-asiática* e a *nilo-saariana*, são bem representadas na região.” (TAMRAT, 1988, p. 439).

Nesse sentido “a história não é necessariamente desfiada: basta que esteja implícita. Ela é, na verdade, uma caução para o que realmente, no dia-a-dia, marca a identidade étnica, ou seja, ‘a tradição’ ou a ‘cultura’, modo imediato de manifestação da origem do grupo, caução que a ancestralidade confere.” (CUNHA, 1986, p. 206).

No mesmo propósito, elencamos o ritual de passagem Masai da caça ao leão e a simbologia do *lion-man* quando ostenta a juba na cabeça como troféu, pois o vocábulo *lion* e os *dreadlocks* representando o felino são associados ao *reggae* e ao imperador da Etiópia Ras Tafari I (Hailé Salassié I), também chamado Leão de Judá.

Vejamos que “Os mais jovens, *ilkelianis*, utilizam cabelos compridos e trançados, e os adultos, *moranis*, são carecas, porque já teriam matado pelo menos um leão na vida e tornaram-se autênticos guerreiros.” (LEZAMA, 1999, p. 63).

Os Masai possuíam estatura longilínea, chegando a quase dois metros de altura, ou mais que isso, tanto homens quanto mulheres são “um povo escolhido por Deus. [...] Seus magros ancestrais vieram do Egito. Como eles conduziram seu gado lentamente em direção ao sul, eles se misturaram ao povo negro do alto Nilo.”⁴³ Eminentemente nômades e pastores, circulavam pela savana meridional e setentrional, comumente na companhia do seu rebanho de gado e cabra, deles retirando importante componente alimentício, rico em vitaminas, o leite que é misturado ao sangue do animal. Em razão desta dieta rica em proteína, possuem uma envergadura reconhecida como única dentre as diferentes etnias africanas.

Como elemento de identidade cultural o grupo utiliza vários colares de miçangas, brincos e o cabelo pintado de um tom ocre. Os mais jovens, *ilkelianis*, utilizam cabelos compridos e trançados, e os adultos, *moranis*, são carecas, porque já teriam matado pelo menos um leão na vida e se tornaram autênticos guerreiros. Conta-se que os leões identificavam e temiam por sua vestimenta característica - um manto de cor escarlate – e do odor da banha de cabra, aplicada ao corpo “para anunciar aos leões que estamos chegando”,

⁴³ Disponível em: <<http://www.ecofotos.com.br/Internacionais/Africa/Povo%20Masai.asp>>. Acessado em: 22/05/2006.

explicou Dickson, um masai que falava inglês e acompanhava *trekking* no Quênia. (*Revista Terra*, 1999, p. 63).

O enredo acima serve para contextualizar o ritual masculino nessa sociedade - quando o jovem passava à fase adulta – que interessa à análise dos rituais performáticos do regueiro. Desse modo também é o processo em que a juventude negra e de baixa renda maranhense almeja práticas de cidadania e utiliza o *reggae* para institucionalizar a fase adulta dos “regueiros guerreiros” ludovicenses, que exemplifico com a melodia de IJahman: “Nós somos guerreiros? / É nós somos guerreiros”.

O púbere Masai, enclausurado em uma cabana durante três dias, não via a luz do sol e não tinha comida. Eles faziam isso imitando a tática do leão, que caça de três em três dias, onde se esperava que biologicamente a fome aguçasse os sentidos do predador. Chegando na hora de sair da cabana, o jovem ganhava uma lança, com a qual, teria que matar um leão sozinho e trazê-lo para a aldeia como prova do animal ter sido morto. A missão cumprida sagrava os novos guerreiros daquele momento em diante.

A submissão ao ritual para chegar à vida adulta condicionava o aceite para a inserção social. A afirmação identitária do indivíduo sugeria o enfrentamento de um leão já em idade adulta, este último escolhido, por vezes, por possuir uma farta e exuberante juba, por ter fama conhecida na tribo pela força, pelo rugido bravio e estridente, desafio a ser travado sem o uso de qualquer arma de fogo.

Para enfrentar um leão, cada Masai carregava uma lança e duas varas, uma delas com uma bola de madeira na ponta e, parando para descansar espetavam as lanças no chão, formando um semicírculo dançavam ritualisticamente para expressar alegria e atrair bons espíritos. O restante do grupo entoava canções típicas, repetidamente, enquanto outros caminhavam até o centro da roda. Ali, davam imponentes saltos, estendendo todo o corpo e balançando os ombros, distanciando-se do chão por quase um metro.

O ataque a um leão consistia em atirar de longe a lança e os dois paus por cerca de meio metro – um deles com uma bola de madeira na ponta. Assim, quando um dos bichos vinha em sua direção, ele tentava desviar sua rota atirando a primeira vara. Se o leão continuasse em frente, jogava o pau com a bola de madeira para acertar sua cabeça. Caso não conseguisse atordoá-lo e o animal atacasse, o desafiante partia para o confronto, protegendo o rosto jogando à frente o antebraço e quando o leão saltasse para abocanhá-los, usaria o outro braço para enfiar a lança no peito do animal.

Além de matar o animal, o novo lutador devia comprovar sua façanha levando o corpo do animal até a tribo. Entretanto, o jovem não sendo capaz de trazer o felino inteiro, poderia abri-lo, tirar seus órgãos, carne e ossos, deixando apenas o couro, a cabeça e as garras, para que assim conseguisse carregar toda a carcaça mais leve, quando chegasse perto da aldeia, seria exaltado pela vitória e este guerreiro seria “trans-formado”. Segundo o ritual, uma força o possuía e dominava sua índole, então ele vestindo o couro do leão se “trans-figurava” e incorporava o espírito do felino. Desta feita, naquele momento, o guerreiro não mais falava, mas urrava para que a aldeia o aclamasse como novo guerreiro.

O que podemos notar é o indivíduo considerando que sua identidade implica uma identidade da natureza, sendo em certo sentido animal dessa mesma espécie.

De acordo com Spencer e Gillen (1989, p. 177),

o homem olha o ser que lhe serve de totem como sendo a mesma coisa que ele próprio. [...] Com variantes de pormenor, todos são construídos sobre o mesmo plano: têm por objetivo estabelecer entre o homem e o animal totêmico relações genealógicas que transformem o primeiro em parente do segundo. Através dessa afinidade de origem, aliás representada de maneiras diferentes, acredita-se explicar a própria afinidade da natureza.

O que significa dizer que subsequente ao combate, retornando conquistavam uma boa impressão entre as jovens pretendidas, além do direito de usar um cocar com a juba do animal sacrificado. Assim, essa configuração é descrita pelo termo *lion-man*⁴⁴ como aspecto constitutivo da gênese dos habitantes guerreiros das savanas africanas, dos *rastas*, bem como dos regueiros que, nas devidas proporções, representam-se como “homens-leão”, seja na África, na Jamaica ou Maranhão, quando adornam-se do visual *dreadlocks*, para expressar a simbologia de força e poder advinda do leão. Por esse motivo o contexto, me fez supor um franco diálogo de história incorporada à cultura *dreadman* ou *rastaman*, numa provável reificação do papel sócio-histórico do movimento *rastafari* do século XX e XXI do presente.

Assim, os questionamentos visaram buscar elementos na milenar tradição de caça ao leão nas savanas africanas e mais a descendência egípcia do povo Masai, para situar os

⁴⁴ Usado pelo *reggae* de forma substantiva, o vocábulo *lion* incorpora força simbólica aos “rastas”, usuários de vastos *dreadlocks* que os tornam “homens-leão” possuidores de poder divino, quando associados a Hailé Salassié - considerado o Leão de Judá.

A imagem do homem-leão aparece estampada em camisetas do movimento, com os dizeres *Rastafari Lion*, figurando em momentos como em uma animação gráfica na abertura do programa “África, Brasil, Caribe”, no qual o felino salta no ar e transforma-se em regueiro, portando farta cabeleira *dread*. A referência ao *lion-man* pode ser encontrada no álbum de Jahman (1997) *Beauty and the Lion*, no nome de bandas - *LionVibes*, *LionMix*, *Rebel Lion*, ou mesmo em web sites.

símbolos do *reggae*, como elementos reafrikanizados e de enfrentamento legítimo às tradições da modernidade.

Portanto, não somente o textual também o simbólico, como o leão, é usado pelos indivíduos como

a expressão que ele transmite e a expressão que emite [...] abrange os símbolos verbais, ou seus substitutos, que ele usa propositadamente e tão só para veicular a informação que ele e os outros sabem estar ligada a esses símbolos. [...] O ‘eu’ é um produto de todos esses arranjos e em todas suas partes traz as marcas dessa gênese. (GOFFMAN, 1985, p. 12; 232).

Quando lemos legitimidade ou autenticidade devemos pensar na continuidade histórica, nos direitos naturais, elaborados em tempos imemoriais como expressão não só do fato histórico, mas equilíbrio de forças de um passado não forjado, nem de tradições inventadas, pois ao invés de mostrar sua fraqueza por rotinas pragmáticas, se fortalece pela incorporação de elementos poderosos do ritual que ainda se conservam.

Mais do que gratuitamente “inventada”, a etnogênese [do *reggae*] é suportada simbolicamente no jogo das relações sociais interétnicas [historicamente configuradas] que a torna plausível. (MATTOS, 2005, p. 103-119).

Ainda de acordo com Elizabeth L. Gilbert,

Os guerreiros caçam leões para proteger a comunidade e para provar sua bravura. Os animais quando atacam o gado dos Maasai são levados a cabo imediatamente, isso quando tais incidentes ocorrem. Quando os leões masculinos são mortos, os guerreiros tomam a juba e usam na cabeça uma espécie de troféu. (GILBERT, 2003, p. 168).

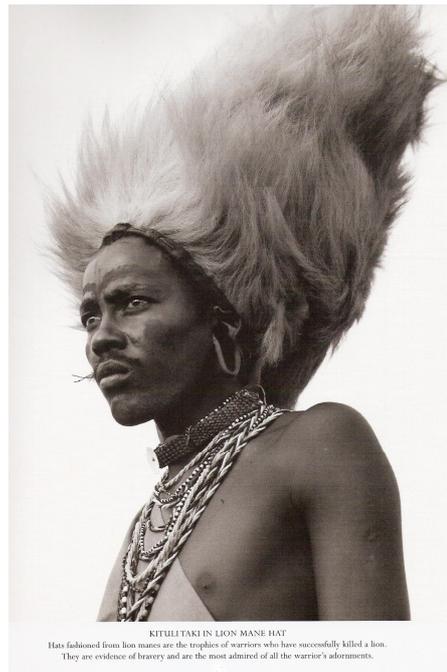
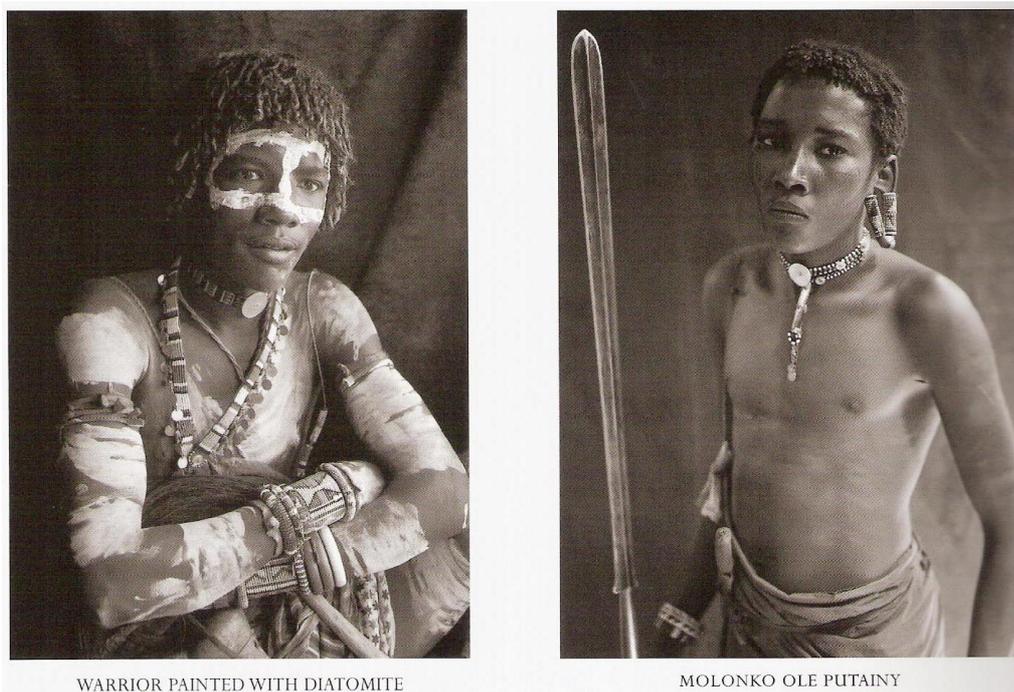


Figura 19 – *Lion-man* Masai.⁴⁵



⁴⁵ GILBERT, Elizabeth L. *Brookey spears. Maasai journey.* 2003: 35.

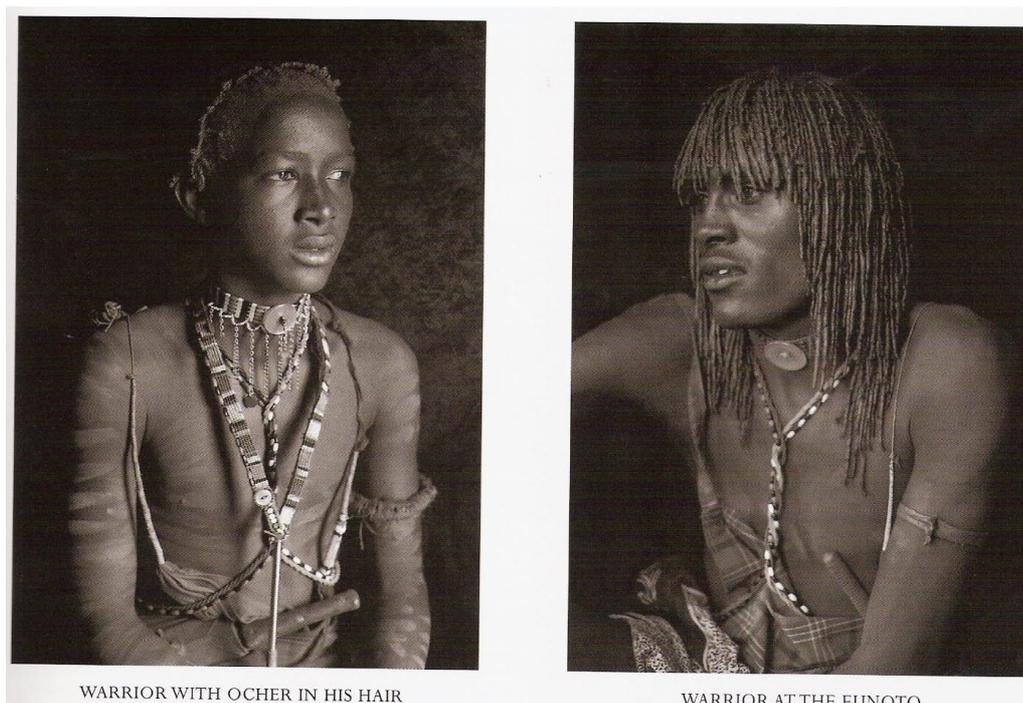


Figura 20 - Ritual de passagem do leão – de Kituli Taki para guerreiros Masai.⁴⁶

Conforme ressalta Joseph Ki-Zerbo, os egípcios chamavam os povos da Núbia de *nehésis* (os do sul) e a si próprios de *khems* (negros).

Portanto, tem de se admitir que entre os povos que prepararam o “milagre egípcio” se encontrava uma maioria de negróides. [...] Para os egípcios, o Sul era a morada dos deuses e os corpos dos faraós mortos eram, as mais vezes, transportados para esta terra-mãe, para aí serem sepultados nas cidades santas da Tabaida (Abido, Tebas, Carnaque), exactamente como os restos mortais dos reis do Benim eram de início transportados para a cidade santa das origens, Ilé Ifé. Os mitos religiosos e cosmogônicos são sempre as mais velhas tradições de um povo e aquelas que mais dificilmente se esquecem. Não dizia Diodoro da Sicília dos Etíopes (Núbios): “Acrescentaram que os Egípcios receberam deles, como dos seus autores e dos seus antepassados a maior parte das suas leis. Foi por ele que aprenderam a honrar os reis como deuses e a inumar os seus mortos com tanta pompa. A escultura e a escrita tiveram a sua origem nos Etíopes.” (KI-ZERBO, 1999, p. 97).

Para o mesmo autor a civilização negro-africana e a egípcia em comum possuíam:

Os apoios para a nuca no mobiliário fúnebre egípcio são os mesmos colocados pelos Dogons debaixo da cabeça dos seus mortos. A máscara com pendentos de ouro dos Baulés mostra uma barba entrançada como a da máscara de ouro de Tutankamon.

[...] o papel da serpente na cosmologia egípcia como na da actual África Negra (Dogon, Benim, etc.), a existência das barcas dos mortos, como no vale do Nilo, a circuncisão, o incesto real, assinalado sobretudo na origem de

⁴⁶ Id. Ibid. 2003:118-119.

certas dinastias da África Negra (reino Luba, Zimbabwe), os **cabelos em tranças**, o uso de *récades*, etc. [grifo nosso]. (KI-ZERBO, 1999, p. 103).

Zimbabwe), os **cabelos em tranças**, o uso de *récades*, etc. [grifo nosso]. (KI-ZERBO, 1999:103).

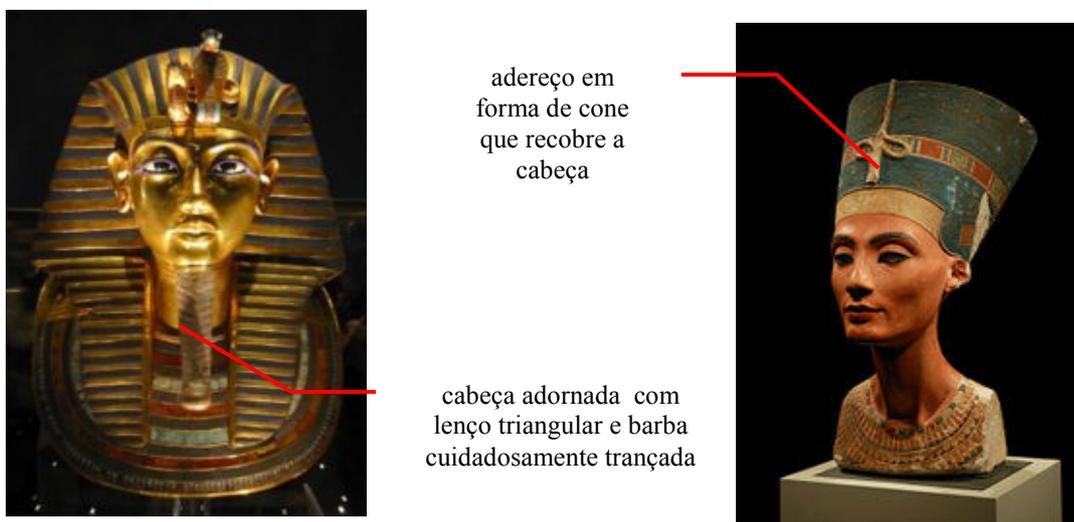


Figura 21 -Descendentes núbios e etíopes, Tutancamon e Nefertite, com adereços de cabeça.⁴⁷

Perguntamos-nos o que há sob o lenço e o cone? Qual o penteado de Tutancamon e da rainha Nefertite? Por que a barba trançada no estilo dos *dreadlocks*?

Na próxima imagem, vamos observar os *dreadlocks* à mostra da realeza núbia/egípcia.

⁴⁷ Disponíveis em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tutankhamon>> e <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Nefertiti>>. Acessados em: 13/01/2008.



Figura 22 - Ahmose Nefertari, rainha Nubia/Egípcia da 18ª Dinastia, no período de 1550-1525 a. C.⁴⁸

Portanto, esta pesquisa investiga a visibilidade que o *reggae* conferiu às tradições milenares africanas da Núbia e Etiópia por meio das *performances* musicais jamaicanas do

⁴⁸ Disponível em: < <http://wysinger.homestead.com/ahmosenefertari.html>>. Acessado em: 06/12/2008. Fonte: **Sudan: Ancient Treasures**, Derek A. Welsby and Julie R. Anderson, British Museum Press, 2004, p. 115.

século XX e XXI, em que o ritmo construído na diáspora fez emergir elementos da etno-história a serem recontados sob a luz de ideais panafricanistas fortemente difundidos nas Américas e Caribe.

Convém elucidar que os universos culturais nesse estudo não apreenderam os espaços sociais da atual Jamaica, de forma mumificada, como no longínquo passado núbio e egípcio. As características similares da cultura, aqui registradas, serviram apenas para discorrer sobre estruturas, por vezes abstratas, equivalentes em espaços sociais dos negros que ficaram na África e dos demais que vieram para as Américas. As “estruturas” apenas ancoram a metodologia para estudo dos núbios antigos, dos rituais Masai, do movimento *Rastafari* e *reggae*, todos tão correlatos pela utilização sagrada do cabelo como signo de fortalecimento identitário.

Abaixo vemos uma estela que ilustra o *lion-man* na Antiguidade africana.



Figura 23 - Rei Tanyidamani e o deus-leão Apedemek, período Meroítico 100 a.C. (região atual do Sudão).⁴⁹

⁴⁹ Disponível em: <<http://wysinger.homestead.com/apedemek.html>>. Acessado em: 06/12/2008.

Agora vemos a etnia Oromo da Etiópia que governou o Egito na 7^a, 10^a e 12^a dinastia.

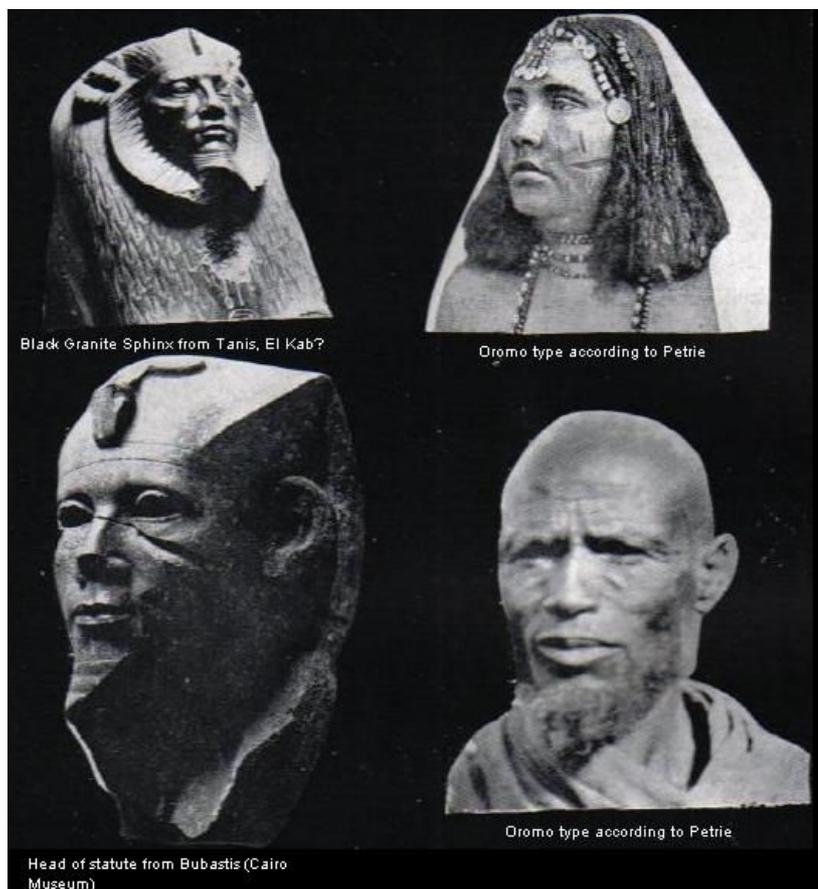


Figura 24 - Link cultural entre Etiópia e Egito.⁵⁰

Ilustramos também com um fragmento da música *We Are a Warrior*:

Are we a warrior? Are we a warrior. [...] Oh cupid, stupid / Let not your arrow / From your bow / Prophecy is now revealed / The son of man won't take it / The heart is giving up / Why life is taking in the sudden shock / The crying of the people / Multiply in all over / Jah will give an answer / To rich never on cry our. (I-JAHMAN, 1978).

A música como historiografia é também um viés teórico aqui estudado pensada como utilização mental para os símbolos do *reggae* como o visual *dreadlocks*, a estética do corpo, as cores panafricanas, *performances* do corpo, configurando uma memória latente pronta a ser solicitada mediante:

não só a construção pré-construída deste mundo, mas também os esquemas cognitivos que estão na origem da construção desta imagem. [...] quer dizer, a adequação das estruturas sociais e das estruturas mentais, das estruturas objetivas do mundo e das estruturas cognitivas por meio das quais ele é

⁵⁰ Disponível em: <<http://wysinger.homestead.com/image.html>>. Acessado em: 06/12/2008. Fonte: Oromo types from Abyssinia. Foto: *The Making of Egypt*, W.M. Flinders Petrie, 1939, p. 132.

apreendido –, não fazem mais que reconduzir as interrogações mais tradicionais da filosofia mais tradicional sobre a realidade da realidade. (BOURDIEU, 2006, p. 43-44).

E, Kabenguele Munanga acrescenta:

Se o negro na civilização egípcia, da qual é mestre, inventou matemática, geometria, metalurgia, eletricidade [...] não se deve defini-lo via ‘emoção’. A ciência e a racionalidade não são exclusividades do branco. Os negros, como todas as raças, contribuíram, continuamente, para o seu desenvolvimento. (MUNANGA, 1986, p. 72).

Estudar a complexidade do fenômeno do *reggae* implica entender como ele foi socialmente produzido, compreendendo esse passado não como peça estática de museu, mas subsídio contra o etnocentrismo.

Vejamos alguns fragmentos da canção *Dreadlocks The Time is Now*⁵¹, de Albert Griffiths (*The Gladiators*):

[...] *Dreadlocks the time is now / Stand up fight for your rights / Or you ain't gonna get your culture man / Roots natty, don't give up - hold on / If I am wrong / Be not afraid to say so / Is there any difference between the / human race?*
*We are all of one skin / Same blood, same soul / But there are some who think / Dreadlocks don't count / Dreadlocks the time is now...*⁵² [grifo nosso]

Lembremos, segundo Cheick Anta Diop, “é exacto que se possa ‘limpar’ a pele das múmias, mesmo as mais antigas, e encontrar a pigmentação da pele, se esta existe realmente. Foi o que eu fiz, na verdade, com todas as amostras de que pude dispor. Mas todas revelam, sem exceção, uma pele negra da espécie de todos os negros que nós conhecemos actualmente.” (KI-ZERBO, 1999, p. 99).

A experiência cultural do mundo ocidentalizado quando desvincula o continente africano impede que o conhecimento se torne práxis. A verdadeira prática científica deve remeter à conversão do pensamento, a revolução do olhar, a ruptura com o pré-construído na ordem social.

Apesar das tendências globalizantes e fatores midiáticos, nem mesmo por isso a

⁵¹ Título: *Deadlocks, a hora é agora*.

Eu tive uma visão ontem a noite / Que eu estava caminhando na estrada de ouro / A estrada que eu vi / É onde eu e meu povo deveria estar / Assim vamos se unir e levantar-se e lutar por nossos direitos. Dreadlocks a hora é agora / Levantar-se, lutar por seus direitos / Ou você não está preparado para entender sua cultura homem? / Roots natty, não dê o braço a torcer – acredite.

Se eu estiver errado / Não esteja receoso ao dizer assim / Há alguma diferença entre a raça humana? / Nós somos todos de uma única pele / Mesmo sangue, mesma alma / Mas há alguns que pensam / que Dreadlocks não contam.

Dreadlocks a hora é agora...

⁵² Disponível em: < <http://letras.terra.com.br/gladiators/451387/>>. Acesso em: 18/09/2008.

cultura da diáspora africana deixou de chamar a atenção para muitos de seus segredos e especificidades.

A dupla pertença do *reggae* com a África um foco identitário, reconhecendo ainda nele um movimento musical para o fortalecimento simbólico de grupos diaspóricos do Caribe e Brasil, entrecruzados pela sonoridade étnica.

De fato, esta abordagem nos mostra a importância das trajetórias dos africanos e seus descendentes das Américas, análise indispensável para o desvendamento dos enredos das reminiscências, da alteridade e das estratégias de resistência por justiça social.

E, ainda, verificar na cultura afro-jamaicana uma associação com o que se chama de *Black Atlantic*, ou seja, o comportamento cultural negro desenvolvido por meio do diálogo transatlântico. O uso de termos *black* do colonizador anglo, ideais de *empowerment* para ações etnopolíticas, o gosto musical pela *black soul - soca, calipso, reggae, dance hall -*, e suas contribuições para a reafirmação dos sistemas sócio-culturais, no qual as performances negro-jamaicanas de alta visibilidade encontram no corpo, na moda, nos cabelos *dreadlocks* e na linguagem, o meio de impactar fora das nações de origem, as sociedades nacionais excludentes.

3.3 Discografia *reggae*: metodologia de ensino-aprendizagem

Os *dreadlocks* impactaram a sociedade ocidental nos anos de 1970, 80 e 90, bem como as letras musicais e as capas dos álbuns jamaicanos, estas com ilustrações nas cores do movimento panffricanista e da Etiópia (verde, amarelo e vermelho), signos *black empowerment*, além de imagens da África. De fato foram três décadas que o *reggae* reivindicou abertamente direitos e consolidação de identidade aos afrodescendentes nas Américas e Caribe.

Em São Luis, a melodia *reggae* embalou negros no Maranhão deste a década de 1970, revigorou grupos orgânicos, não industrializados, na busca de rememoração de um passado histórico com perspectiva tri-dimensional para a construção de uma vida social e culturalmente digna de cidadania.

O *reggae* como patrimônio cultural de matriz afro buscou garantir que a memória social fosse fortalecedora da identidade cultural, esta funcionando como instrumento de possibilidades para o exercício de cidadania plena.

No Brasil tivemos três quartos de história escravista, por isso mesmo ocorreram inúmeras experiências de resistência por parte das populações indígenas nos aldeamentos missionários no século XVII, ou movimentos sociais urbanos de escravos africanos e de seus descendentes insatisfeitos com as legislações municipais que controlavam as atividades do trabalho.

Da mesma forma que nas sociedades escravistas os indivíduos agenciaram seus direitos políticos, no *reggae* também a música foi um instrumento de luta por identidade cultural. Conforme Flávio Santos Gomes:

Nas áreas rurais e nas cidades, escravos, africanos e seus descendentes politizaram o cotidiano, organizando suas famílias e comunidades. [...] As lutas contemporâneas nas cidades (por melhores condições de vida, moradia e ocupação) e aquelas nas áreas rurais (os trabalhadores sem-terra e as comunidades camponesas negras – remanescentes de quilombos) representam o desdobramento desse processo histórico contra a exclusão social.” (GOMES, 2003, p. 449).

No contexto da importância do movimento *reggae* aqui destacamos Peter Tosh, Bob Marley e Jacob Miller, três expoentes que assumiram a música como militância política, produzindo letras de forte denúncia contras desigualdades sócio-raciais na Jamaica.



Figura 25 – Desenhos da “trindade do *reggae*” no interior do Roots Bar.⁵³

Considerando também as “cores do *reggae*” como marca étnica construída na diáspora para efetivar cidadania cultural,

...do mesmo modo, afirma que as cores oficiais dos rastafaris são: o verde, o amarelo e o vermelho, porém há uma intensa utilização da combinação garveyita do verde, vermelho e negro, como símbolo da raça africana e que já fora usada há quinze mil anos por um antigo império africano. De acordo com Ahkell, entre os rastafaris a combinação das cores vermelha, amarela e verde basicamente representa:

- 1) Vermelho: para o sangue dos filhos da África que tem sido e seria derramado pela libertação, dignidade e liberdade dos africanos.
- 2) Ouro: para o rico e a riqueza da África.
- 3) Verde: para a luxuriante, a fertilidade e a vegetação da África.

⁵³ Foto: Pesquisa de campo, 2006.

- 4) Negro: a cor do nobre, antigo e distinto povo africano (RABELO apud AHKELL, 1981, p. 21).

Diante dos vários contextos históricos podemos destacar álbuns que enredam o movimento garveyista, idéias do etiopianismo, reivindicação pela “legítima” historiografia africana, na verdade são três décadas de um *reggae* militante, de protesto contra o racismo e a favor da união dos povos da África, curiosamente *hits* ainda executados nas festas de *reggae* na cidade de São Luis.

Exemplo do que se ouve na “Jamaica Brasileira” são as músicas de Max Romeo, seguidor do rastafarianismo, com composições proféticas e espiritualistas, estas gravadas ainda nos anos 1970, como o álbum *War In a Babylon*, cujas letra denuncia as injustiças sociais e o contexto de disputas entre os dois partidos políticos da Jamaica. A capa ilustra bem essa realidade mostrando uma mulher sentada sob pedras, descalça, com as mãos na face, ombros contraídos, segurando um lenço para amparar o choro, a dor e o clamor.

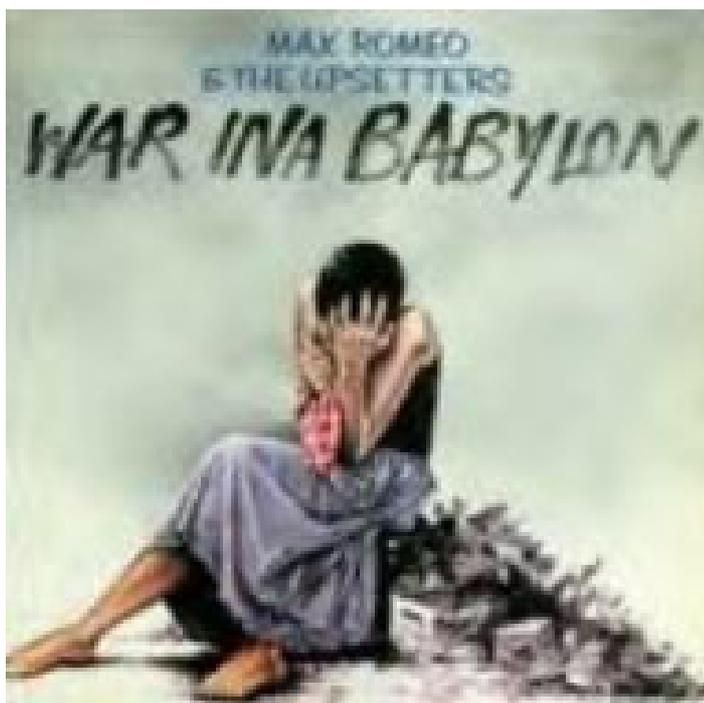


Figura 26 - Capa do álbum *War Inna Babylon*.

A letra da canção *War Inna Babylon* de Max Romeo e Lee "Scratch" Perry diz:

It sipple out deh!
 War inna babylon, tribal war inna Babylon
 Let me tell, it sipple out deh
 A wha' you seh, it sipple out deh, oh yeah
 War inna babylon, tribal war inna Babylon
 It sipple out deh, wha' you seh, it

sipple out deh, oh yeah

De baba men nuh like de dreadlocks man
De dreadlocks man nuh like de baba man, no
De po-lice men nuh like de dreadlocks man
De dreadlocks man nuh like de po-lice man, no

So war inna babylon, tribal war inna Babylon
Let me tell, it sipple out deh
A wha' you seh, it sipple out deh, oh yeah
War inna babylon, tribal war inna Babylon
Let me tell, it sipple out deh
A wha' you seh, it sipple out deh, oh yeah

When come pride then cometh shame
A man pride shall bring him low, yeah, oh yeah
Honour shall uphold the humble in spirit
And you know it's true, yeah , oh yeah

War inna babylon, tribal war inna Babylon
A wha' you seh, it sipple out deh
So wha' fe do ? we slide out deh, oh yeah
War inna babylon, tribal war inna Babylon
A wha' you seh, it sipple out deh
So wha' fe do ? mek we slide out deh, oh yeah

True, true, true, it sipple out deh
So wha' fe do ? mek we slide out deh, oh yeah
true, true, true, it sipple out deh
let me tell, we slide out deh

Marcus garvey prophecise, say:
"One mus' live 10 miles away,
yeah, in this time"
I-man satta at the mountain top
Watching Babylon burning red hot, red hot

War inna babylon, tribal war inna Babylon
A wha' you seh, it sipple out deh
So wha' fe do ? we slide out deh, oh yeah
War inna babylon, tribal war inna Babylon
A wha' you seh, it sipple out deh
So wha' fe do ? mek we slide out deh, oh yeah

True, true, true, it sipple out deh
So wha' fe do ? mek we slide out deh, oh yeah
true, true, true, it sipple out deh
let me tell, we slide out deh⁵⁴

⁵⁴ Título: *Guerra na Babilônia*

É perigoso ai fora /Guerra na babilônia, guerra tribal na babilônia / Deixe eu lhe dizer, é escorregadio ai fora / O que você disse? É escorregadio ai fora, oh yeah / Guerra na babilônia, guerra tribal na babilônia /É perigoso ai fora. O que você disse? É escorregadio ai fora, oh yeah//O homem baba não gostam dos homens de dreadlocks / Os homens de dreadlocks não gostam dos homem baba, não / Os po-piolhos* não gostam dos homens de dreadlocks /Os homens de dreadlocks não gostam dos po-piolhos, não//Então, guerra na babilônia,

Em outra perspectiva temos o álbum do grupo The Gladiators *Proverbial reggae*, mencionado com muita frequência pelos “regueiros das antiga” em São Luis do Maranhão. Essa gravação de 1978 destaca o caráter messiânico do movimento *reggae* e sua intrínseca ligação com a religião *Rastafari*, evidenciando apelos de africanidade.

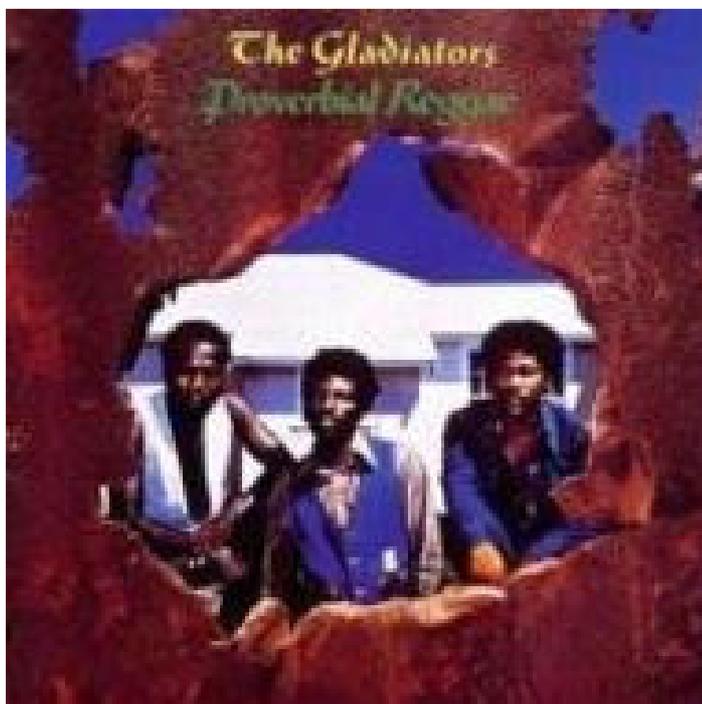


Figura 27 - Capa do álbum *Proverbial reggae*.

No mesmo ano (1978), apresentamos outro artista, Dr. Alimantado, muito citado durante a pesquisa de campo cuja capa do álbum mostra a irreverência do artista, ele com a braguilha da bermuda aberta e uma cueca vermelha à mostra, nu da cintura para cima. Outro detalhe expressivo é o uso de *dreadlocks*, aqui ilustrado pelo simbolismo existente com a nação de origem.

guerra tribal na babilônia / Deixe eu lhe dizer, é escorregadio ai fora / O que você disse? É escorregadio ai fora, oh yeah / Guerra na babilônia, guerra tribal na babilônia / Deixe eu lhe dizer, é escorregadio ai fora / O que você disse? É escorregadio ai fora, oh yeah // Quando vem o orgulho também vem a vergonha / O orgulho do homem fará dele um fraco / Honra sustentará quem é humilde em espírito / E você sabe que é verdade, yeah, oh yeah // Guerra na babilônia, guerra tribal na babilônia / O que você disse? É escorregadio ai fora, oh yeah / O que fazer? Nós escorregamos para fora de lá, oh yeah / Guerra na babilônia, guerra tribal na babilônia / O que você disse? É escorregadio ai fora, oh yeah / O que fazer? Faça nós escorregarmos para fora de lá, oh yeah / Verdade, verdade, verdade, é escorregadio lá fora / O que fazer? Faça nós escorregarmos para fora de lá, oh yeah / Verdade, verdade, verdade, é escorregadio lá fora / Deixe eu lhe dizer, nós escorregaremos de lá / A profecia de Marcus Garvey disse: / O Um deve viver 10 milhas longe, yeah, desta vez / Eu estou sentado no topo da montanha / Vendo a babilônia queimar fervendo, fervendo // Guerra na babilônia, guerra tribal na babilônia / O que você disse? É escorregadio ai fora, oh yeah / O que fazer? Nós escorregamos para fora de lá, oh yeah // Guerra na babilônia, guerra tribal na babilônia / O que você disse? É escorregadio ai fora, oh yeah / O que fazer? Faça nós escorregarmos para fora de lá, oh yeah // Verdade, verdade, verdade, é escorregadio lá fora / O que fazer? Faça nós escorregarmos para fora de lá, oh yeah / Verdade, verdade, verdade, é escorregadio lá fora / Deixe eu lhe dizer, nós escorregaremos de lá //

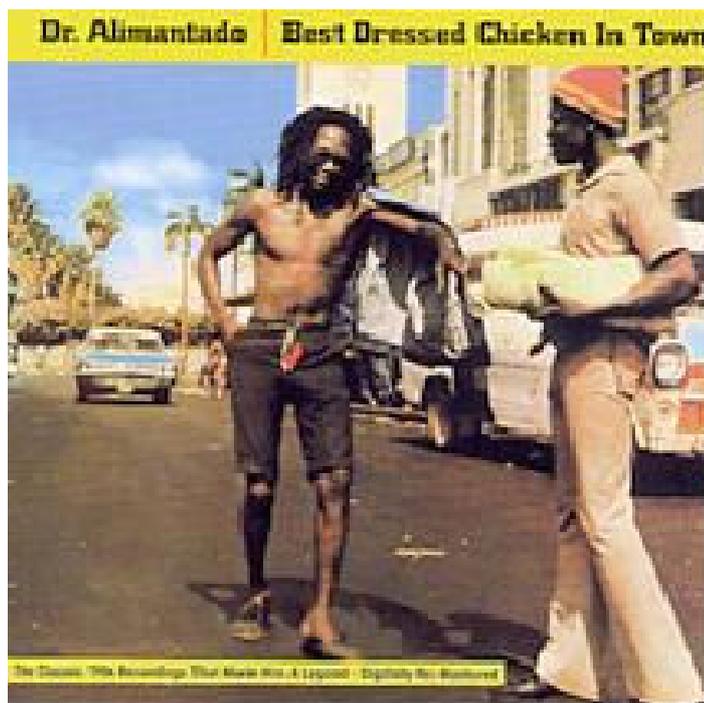


Figura 28 - Capa do álbum *Best Dressed Chicken In Town*.

O álbum *Uprising* (1980) de Bob Marley também faz menção aos cabelos, mas como sinônimo de força e resistência. Os *dreadlocks* aparecem como uma planta que brota da terra fértil dando força ao homem *rasta*, que ergue os braços para a liberdade e, numa leitura por metáfora, tendo ao fundo as montanhas verdejantes, o radiante sol da Jamaica que simboliza abastecer a luta e a resistência. Ainda no mesmo contexto merece destaque a letra *Redemption song*, pois menciona a travessia do Atlântico e o cativo escravidão de africanos para as Américas.

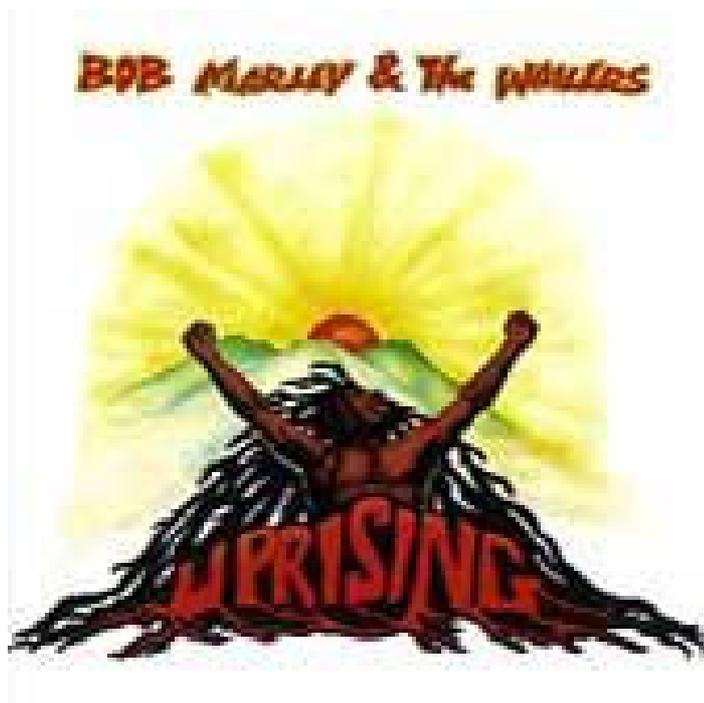


Figura 29 - Capa do álbum *Uprising*.

Vejamos a “*A canção da redenção*”, gravada em 1980 por Bob Marley:

Old pirates, yes, they rob I,
 Sold I to the merchant ships,
 Minutes after they took I
 From the bottom less 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
 Huh, some say it's just a part of it:
 We've got to ful fill the Book

Won't you help to sing,
 Rhese 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 mind
 Oh, 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 ful fill the Book

Won't you help 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!⁵⁵

O trio *The Mighty Diamonds* foi fundado nos anos de 1970 e suas melodias se aproximam do *soul* norte-americano. Por outro lado também conhecidos como militantes do rastafarianismo e por cantarem as profecias de Marcus Garvey. Esse álbum *Reggae street* foi lançado em 1981, cujo destaque é a figura do imperador da Etiópia, Hailé Salassié, e o leão, deixando evidente, pela simbologia do leão de Judá, elementos da historiografia africana e da diáspora.

⁵⁵ Título: *Canção de Redenção* (Bob Marley)

Velhos piratas, sim, eles me roubaram, / Me venderam para navios mercantes / Minutos depois deles terem me tirado / De um buraco menos profundo / Mas minha mão foi fortalecida, / Pela a mão do todo poderoso / Nós avançamos nessa geração / Triunfantemente! // Você não irá ajudar-me a cantar, / Essas canções de liberdade? / Porque tudo o que eu sempre tenho são: Canções de liberdade, / Canções de liberdade! // Liberte-se da escravidão mental, / Ninguém além de você pode libertar sua mente / Não tenha medo da energia atômica, / Porque eles não podem parar o tempo / Por quanto tempo vão matar nossos profetas? / Enquanto nós permaneceremos de lado olhando / Huh, alguns dizem que é apenas uma parte disto / Nós temos que cumprir inteiramente o Livro. // Você não irá ajudar-me a cantar, Essas canções de liberdade? / Porque tudo o que eu sempre tenho são: Canções de liberdade, / Canções de liberdade, / Canções de liberdade! / Liberte-se da escravidão mental, / Ninguém além de você pode libertar sua mente / Oh, não tenha medo da energia atômica, / Porque eles não podem parar o tempo / Por quanto tempo vão matar nossos profetas? / Enquanto nós permaneceremos de lado olhando / Sim, alguns dizem que é apenas uma parte disto / Nós temos que cumprir inteiramente o Livro. // Você não irá ajudar-me a cantar, / Essas canções de liberdade? / Porque tudo o que eu sempre tive foram: / Canções de redenção! / Porque tudo o que eu sempre tive foram: Canções de redenção! / Essa canções de liberdade, / Canções de liberdade!



Figura 30 - Capa do álbum *Reggae Street*.

Em 1983 Peter Tosh grava o disco *Mama Africa*, numa manifestação de africanismo. A ilustração mostra o cantor ao fundo do mapa do continente africano, com uma das mãos esquerda estendida segurando no rosto da mulher de perfil, como se quisesse ampará-la. Todo o cenário foi tingido as cores do etiopianismo - verde, amarela e vermelho.

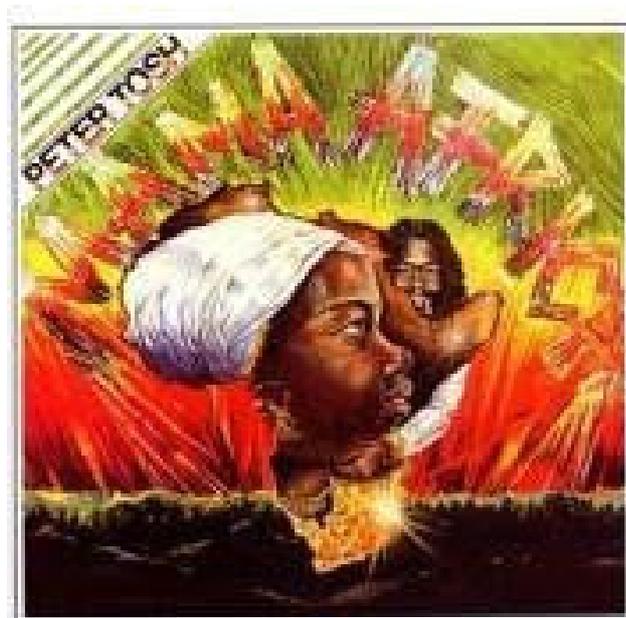


Figura 31 - Capa do álbum *Mama Africa*.

O artista I-Jahman é tido como um profeta do *reggae* por suas letras de caráter espiritualista e a forte presença de conteúdos garveyistas. Por outro lado, como rasta, também

suas canções e *performances* contém forte teor político, como na música *Mandela*, gravada em homenagem à eleição de Nelson Mandela como presidente da África do Sul.

O disco *Africa* de 1984 e outras composições suas, assim como o produzido por Peter Tosh, ressaltam a cultura africana e da diáspora. Também da mesma forma ao fundo aparecem as montanhas da Jamaica cercadas pelo mapa africano e o cantor ao centro, tendo novamente as cores do *rastafarianismo* desenhado num arco-íris.

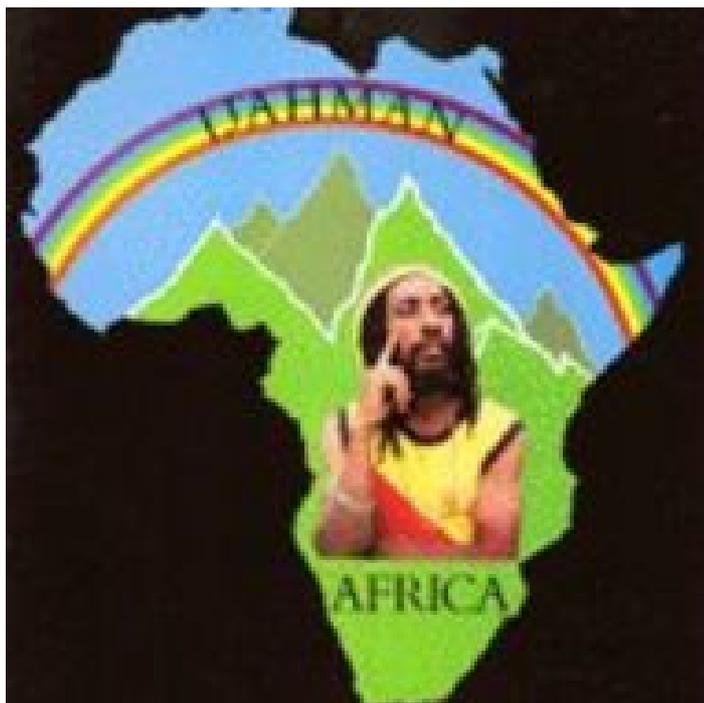


Figura 32 - Capa do álbum *Africa*.

O artista *Burning Spear*, também grande ativista política, em 1987 produziu um disco para homenagear o centenário de nascimento de Marcus Garvey. A capa é historicamente importante, trazendo ilustrações do próprio Garvey e de seus ancestrais *maroons*. Outro detalhe relevante é o desenho de uma corrente parte inferior da tela, que supões ser uma alusão à luta de Garvey contra a escravidão negra e como consequência o movimento de repatriação à África.



Figura 33 - Capa do álbum *Marcus Garvey*.

Também numa perspectiva messiânica, *Alpha Blondy* em 1986 lança o disco *Jerusalem*. Aqui nós temos o *reggae* da própria África, pois o artista é nativo da Costa do Marfim. No álbum em pauta, novamente destacam-se as três cores (verde, amarelo e vermelho) africanistas, o cantor segura uma Bíblia com o título grafado em árabe e dos céus descem raios que sugerem atingir *Alpha Blondy* e ao mesmo tempo é como se o céu bradasse legitimando a luta do movimento *reggae*.

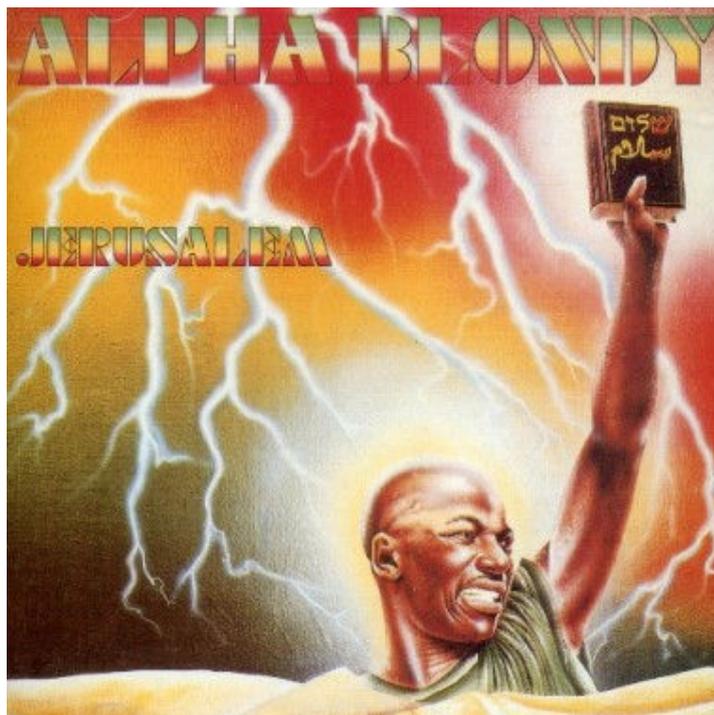


Figura 34 - Capa do álbum *Jerusalem*.

Nos anos de 1980 e 90, outro que desponta no cenário internacional do reggae é o sul-africano *Lucky Dube*. Suas músicas e seus vídeo clipes denunciam o regime de segregação racial do *apartheid*, pontuando sempre que a humanidade deve ser unida sem distinção de negros, brancos e índios, como sugere o disco *Together as one* de 1988, quando o sistema ainda estava em vigor e censurou a letra que leva o nome do álbum.

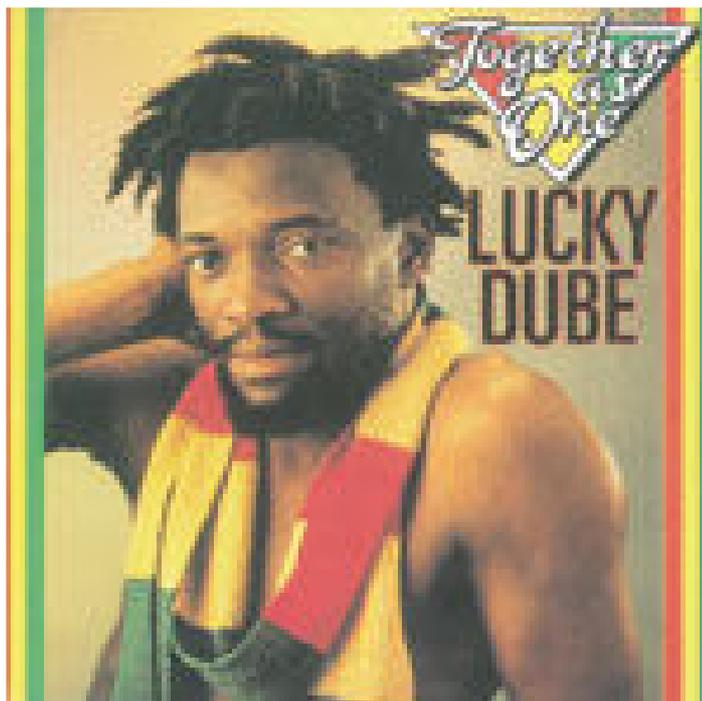


Figura 35 - Capa do álbum *Together as One*.

O álbum, *Trinity* composto em 1995 ainda sob o regime político de *apartheid*, o artista Lucky Dube novamente faz menção aos três grupos raciais (brancos, negros e índios). Também nos seus dois discos temos em destaque as cores africanas e o uso de *dreadlocks*, evidenciando que o cabelo é elemento identitário potente para reivindicar uma historiografia cidadã.

Ressaltando outros aspectos analisados em vídeo clipes, quando a canção *Trinity* significa a cultura zulu, *performances black soul* e a etnicidade europeia, asiática e africana, dizendo: “Você esta indo me educar, sobre pessoas brancas / Eu irei educá-lo sobre pessoas negras / E nós iremos nos unir / É por isso que me chamam de ‘trinity’ /E meu jogo é ‘unir’.”

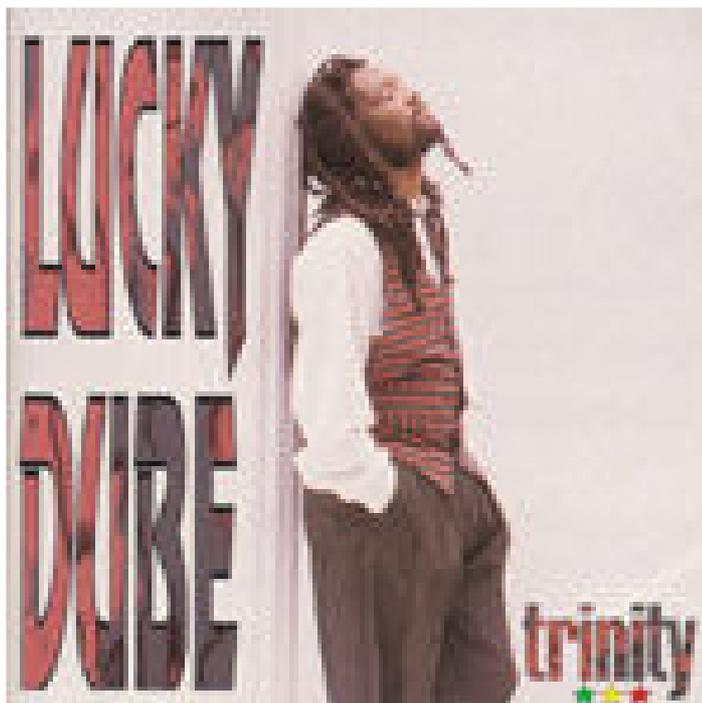


Figura 36 - Capa do álbum *Trinity*.⁵⁶

A canção é um discurso político, vejamos:

I'm sleeping with my one eye open
 'Cause I think you gonna come for me
 You're sleeping with your gun in hand
 'Cause you think I'm gonna make
 Me move

I've been chasing white people all my life
 You've been chasing black people all
 Your life
 Now that we know where we went
 Wrong, it's time some truth came out here

⁵⁶ Título: *Trindade* (Lucky Dube)

Eu estou dormindo com um olho aberto / Pois eu acho que você virá para mim / Você está dormindo com sua arma na mão / Pois você acha que eu estou indo fazer minha jogada

Eu estive perseguindo pessoas brancas toda minha vida / Você esteve perseguindo pessoas negras toda sua vida / Agora nós sabemos onde estávamos errado / Está na hora da verdade chegar

Você esta indo me educar, sobre pessoas brancas / Eu irei educá-lo sobre pessoas negras / E nós iremos nos unir / É por isso que me chamam de "trinity" / E meu jogo é "unir"

(Refrão)

Trinity, unity

Meus irmãos vem perseguindo racistas o tempo todo / Seus irmãos vem perseguindo guerreiros da liberdade o tempo todo / Mas no fim do dia / Nós não sabemos muito sobre si, é!

Quando você via um homem negro, você via um criminoso / Quando eu via um homem branco, eu via um / opressor / Mas agora que sabemos onde erramos / Vamos nos unir

Você irá me educar sobre pessoas brancas / Eu irei educá-lo sobre pessoas negras

É por isso que me chamam de "trinity" / Pois meu jogo é "unir"

(Refrão)

You're going to educate me
 About white people
 I will educate you about Black people and we'll unite
 That's why they call me trinity
 And my game is unity

Trinity, unity

My brothers have been chasing racists all the time
 Your brothers have been chasing freedom fighters all the time
 But at the end of the day
 We didn't know much about each other yeah

When you saw a black man
 You saw a criminal,
 When I saw a white man
 I saw an oppressor
 But now that we know where we went wrong
 Let's unite

You will educate me about white people
 I will educated you about black people

That is why they call my trinity
 Cause my game is unity

Apesar das tendências globalizantes e mesmo fatores midiáticos hegemônicos, nem mesmo por isso a música *reggae* deixou de chamar a atenção para muitos de seus segredos e especificidades.

Admitidamente, a música reivindica jurisprudência de fato, não só do ponto de vista simbólico, mas a efetivação de ações inclusivas a este grupo social constitutivo da “Jamaica Brasileira”. Da mesma forma, é por essa linha que verifiquei o componente étnico quando diz “nação regueira”, significação abrangente para reivindicação de noções de pertença nacional e ludovicense.

O passado escravocrata da região quis concretizar a negação de direitos dos indivíduos afro-descendentes. Neste sentido, confirmar a nacionalidade é garantir “civilidade”, “Lutando contra preconceitos e diferenças sociais”, para estes que “Lavando e vigiando carros, vendendo jornais” ocupam funções trabalhistas determinadas e de menor importância e remuneração.

Vejamos:

Mais um dia se levanta
 Na Jamaica brasileira
 Mais uma batalha que desperta

A nação regueira

Eles descem dos guetos logo cedo
 Se concentram nas praças e ruas do centro
 Lavando, vigiando carros, vendendo jornais
 Construindo prédios, obras, cuidando de casas e quintais
 São menores, maiores brasileiros
 São os dreads verdadeiros do Maranhão, hey
 Regueiros guerreiros, dreads verdadeiros
 Regueiros guerreiros, do Maranhão

Mais um dia se levanta
 Na Jamaica brasileira
 Mais uma batalha que desperta
 A nação regueira

Ninguém jamais parou pra pensar
 Na sua condição de cidadãos com direitos
 Lutando em condições desiguais
 Lutando contra preconceitos, diferenças sociais
 Só que no fim de semana o reggae é a lei
 Dançando no Toque, no Pop, no Espaço
 Todo regueiro é um rei, hey

Regueiros guerreiros
 Dreads verdadeiros
 Regueiros guerreiros
 Do Maranhão.

Por essa composição musical, a estrofe *dreads* verdadeiros, apresenta-se como um aspecto de reificação adotado pelos dançarinos de *reggae* de São Luís que mesmo adotando traje civil republicano brasileiro, cabelos retos, cortados geometricamente, suponho existir translocação simbólica e imagética com os ídolos *rastas* jamaicanos, que usam *dreads* “de verdade” ou “legítimos”. Assim, a análise sugere que os regueiros não adotam “as tranças de pavio”, mas por outro lado cultuam os ídolos jamaicanos cantores do *reggae roots* seguidores do rastafarianismo como Max Romeo, Burning Spear, Ijahman, Augustus Pablo, Dr. Alimantado, Pablo Moses.

Nessa trajetória, cita-se a análise de Carlos Benedito Rodrigues da Silva (2001, p. 46):

reconhecendo a importância desses questionamentos, entendo que a não mistificação de Bob Marley ou ausência de uma ‘postura rastafari’ entre os regueiros maranhenses, não são suficientes para descaracterizar o *reggae* como um elemento importante no processo de afirmação da identidade.

Essa idéia sugere fatores de resistência nos traços dessa cultura regueira maranhense, como sendo elemento de autopreservação social e cultural adotado pelos afro-

descendentes que não adotarem o visual *dreadlocks*, fato que considero não os desabilitar da reflexão simbólica com os *rastas* da Jamaica.

A composição também historiografa os territórios do ritmo jamaicano em São Luis quando menciona “Dançando no Toque, no Pop, no Espaço”, três expressivos clubes de *reggae*. Temporalmente, em primeiro, o Pop Som, surgido por volta dos anos de 1970, localizado no Bairro da Jordoa, periferia da cidade, depois o Toque de Amor, no Bairro Ponta D’areia e, o Espaço Aberto, no São Francisco, sendo os dois últimos lugares urbanos fronteiriços entre a periferia e a classe média alta. Aqui se destacam os espaços tipicamente da “massa regueira”, dos dançantes de radiolas, onde as estruturas físicas são modestas, mas onde “Todo regueiro é um rei”, quando deixa sua condição de assalariado pobre e negro, atribuindo dignidade pela música às seqüelas sócio-étnicas do dia-a-dia.

É por nessa linha de pensamento que buscou-se para interpretar as letras de *reggae roots*, pois atualmente ainda são executadas em quiosques, em bares, nos carros que circulam pela cidade, nas residências. Também, outro motivo, é o fato de ser um ritmo da diáspora africana que teve sua inserção mais facilmente assimilada por significativa parcela da população afro-maranhense que vive em precárias condições no espaço urbano da “Ilha do Amor”⁵⁷.

Assim a postura afro-descendente do Maranhão nunca foi de passividade, mas residiu no pensar e no agir diferente, quando adotou o *reggae* jamaicano, como sinal de delimitação territorial de identidade, também diante da sociedade nacional.

Assim, diante de tal fenômeno, ou em outros níveis, os grupos específicos se formam e se articulam, são frutos das contradições e, por isso estão sempre recomeçando o ciclo de auto-afirmação, diante da sociedade competitiva que marginaliza socialmente, na tentativa de desorganizar ou branquear seus integrantes; assim, percebe-se que o uso do *reggae* pela população pobre e negra é um processo bastante contraditório, pois ao passo que fortalece a reminiscência africana, também lhes tira o papel de resistência, transformando-os em simples apêndices da classe dominante.

Mas, mesmo o *reggae*, quer agrupe ou não todas as funções contestadoras para os desníveis sociais e étnicos, sem dúvida ele é um símbolo representativo da liberdade, assim como os *voduns* que representam o panteão das entidades africanas, no contexto afro-

⁵⁷ Conjunto de atributos dado à cidade pela geografia bucólica de ilha no litoral brasileiro, pela brisa do mar que rodeia os casarões seculares do centro histórico e, pelos coretos e praças de namorados que poetas maranhenses recitaram.

maranhense. Ele, a meu ver, tem essa dupla função, de um lado, agrega a necessidade das camadas populares se organizarem para autodefesa e, de outro, representa o caminho de aproximar o diálogo com as matrizes religiosas afro-brasileiras e afro-caribenhas e com a própria África.

Desta feita, destaca-se outro aspecto relevante da música nesse contexto de resistência, na estrofe que diz “Regueiros guerreiros / Do Maranhão”. Isto conduz a discussão para que vejamos os proletarizados com dinamismo interno, refletindo ainda agudeza na busca da interação econômica, pois mesmo com baixa renda salarial, participam socialmente “Lavando, vigiando carros, vendendo jornais / Construindo prédios, obras, cuidando de casas e quintais”.

Ao focalizar o *reggae* como elemento cultural e de lazer, destacou-se que ele veio representar o constante movimento da cultura negra em São Luis, pois mesmo utilizando símbolos *black* internacionais, não deixou de manter franco diálogo com a secular tradição afro-maranhense *jeje dos voduns*.

4 CONSIDERAÇÕES GERAIS

A cultura negra maranhense apresenta fenômenos realmente complexos. Por meio de uma observação atenta sobre o *reggae*, que, de fato, caiu no gosto da juventude, é possível perceber a transformação dos elementos tradicionais da religiosidade afro, como os tranSES nos terreiros, o uso percussivo no tambor-de-mina e tambor de crioula no som das guitarras, teclados e instrumentos de sopro, agora adotados, que se tornaram os tambores eletrônicos.

Apesar das tendências globalizantes, como os fatores midiáticos e a intensa presença de turistas europeus e americanos em São Luis, a cultura de negros do Maranhão continua, assim, a chamar a atenção para muitos de seus segredos e especificidades.

A cultura afro-maranhense está associada ao que Paul Gilroy (1993) chama de “*Black Atlantic*”, ou seja, comportamento cultural negro desenvolvido por meio do diálogo transatlântico na diáspora americana, jamaicana e maranhense. O uso do termo *black*, de origem anglofônica, ideais de *empowerment* para ações etnopolíticas e o gosto musical pela *black soul – blues, jazz, reggae, funk* – contribuem para a ‘reafricanização’ do sistema religioso afro-brasileiro, no qual as *performances* negras de alta visibilidade encontraram no corpo, na moda, no cabelo e na linguagem, o meio de impactar as sociedades nacionais, excludentes.

Esta dupla pertença à África e à Jamaica configura o *reggae* como contundente foco de africanidade no cenário social e político de São Luis. Este estudo reconheceu o movimento como fortalecimento da nação *jeje* – comum aos dois territórios diaspóricos (Jamaica e Maranhão), que culturalmente reincorporaram pela música percussiva dos tambores do ritmo *nyahbinghi* e pelo tambor-de-mina elementos entrecruzados no *reggae* para reafirmar a dignidade da sua nação africana.

Este trabalho se ocupou da investigação de uma consciência coletiva de natureza histórica que demonstra a reversibilidade dos acontecimentos privilegiando a oralidade para re-significar o passado dos excluído. Assim, procurou-se valorar fontes e metodologias de outra ordem que possibilitam a realização de um recorte para a análise do processo de desterritorialização e expropriação dos bens culturais vivenciados pelos negros africanos e seus descendentes.

Aqui, investigou-se a pluralidade do contexto social regueiro, registrando-se sentimentos de identidade reorganizados e ressignificados no cotidiano ludovicense pela troca estabelecida com o mundo do culto aos *voduns* existente na Jamaica e Maranhão

Oxalá a etnografia do ritmo da Jamaica possa servir como contribuição socioeducacional para aliviar o “fardo da história” ocorrido com a degradação da imagem do negro durante séculos de escravidão e colonização.

O *reggae*, carregado de mitos e símbolos religiosos, possibilita o repensar inclusivo por intermédio dos fatos cifrados que cantam a igualdade humana, denunciam a intolerância sócio-racial, significando a Etiópia, o Egito antigo e toda a África afirmativamente, para negros descendentes em todos os continentes, indicando nessa análise sonora a dialogicidade sócio-histórica como fenômeno de práxis humana.

A sensação de ouvir fez emergir algumas questões levantadas por Silva (1995, p. 145), como: por que exatamente o *reggae*, ritmo jamaicano cantado em uma língua incompreensível para a maioria dessa população e cuja comercialização de discos é restrita em São Luis, foi escolhido entre outros ritmos que estão mais presentes nas propagandas de rádio e TV? Que efeito então exerceriam esses ritmos caribenhos sobre parcelas da juventude negra da capital do Maranhão, ao ponto desse segmento adotar o *reggae* como símbolo de identificação?

A música não comporta apenas percepção auditiva, como foi vista durante séculos, recobrando-se de aspectos físicos, culturais e sociais. No caso, buscou-se analisar as músicas além de suas letras, pois a organização sonora, mesmo incompreensível, contém elementos expressivos de atividades sociais primordiais para a relação entre som, imagem e movimento, códigos tão presentes no cenário regueiro.

O fato de permear tantos momentos da vida das pessoas se dá por que a

Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto a sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 223).

Desse modo, constatou-se que, mesmo com as várias opções culturais elencadas aos negros ludovicenses, como tambor-de-crioula, cacuriá, bumba-meu-boi, lili, festas de axé e forró, o *reggae* pode ser destacado pela familiaridade simbólica que gera o sentimento identitário do regueiro com as entidades do panteão africano. Estas entidades, por sua vez, cruzaram o Atlântico, saindo da África, chegando ao Caribe e Maranhão pelo tráfico, mas, no século XXX, franquearam o diálogo da língua ancestral *fon* e do culto aos *voduns* nesse encontro de irmãos separados que a memória histórica e cultural uniu.

Em resumo, a adoção do ritmo jamaicano, embora como lazer, resiste como memória coletiva, pois, mesmo com performances modernas urbanas, a “memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (BOSI, 1994, p. 47). Por isso ela atua como consciência social história no presente, evocando os processos inconscientes do passado com perspectivas futuras de tomada de consciência da negritude que se opôs aos ditames das tradições inventadas.

O caráter de espontaneidade do *reggae* em São Luis é visto por alguns de modo distanciado de ações políticas conscientes e não caracterizado como afirmação da negritude. No entanto, apesar de esses personagens do universo regueiro, tais como camelôs, vendedores ambulantes, lavadores e guardadores de carro, colecionadores e moradores de periferia, elegerem donos de radiolas como vereadores e deputados descomprometidos com a mudança social, não invalidaram a pujança dos negros regueiros, que, diante do passado colonial retratado pelos casarões no centro da cidade, usam a música urbana de protesto do Caribe como afronta à desigualdade econômica que ali reina.

No Maranhão a ação colonizadora de holandeses, franceses e portugueses, contra os negros, não aniquilou a afro-etnicidade que, do ritual do tambor-de-mina, elegeu o *reggae* à luz de suas tradições para construir *performances* visuais e corporais impactantes à elite de São Luis que teima em se denominar franco-luso.

Os resultados apontam para a compreensão como a de Fredrik Barth (1998), em que etnicidade

comparte valores culturais realizados fundamentalmente como uma unidade manifesta em formas culturais; [...] conta com membros que se identificam a si mesmos e são identificados pelos outros como constituindo uma categoria não redutível a outras categorias de mesma ordem.

Nesse sentido, ressalta-se a adscrição da música de raiz que enuncia diferenças, entendidas como valores de uma identidade étnica, preservando princípios de orientação e conduta social que marcam, nesse contexto adverso, a base étnica como operativa.

Quer dizer que o ritmo *black soul* não foi coisa dada, ao contrário, motivou-se pelas construções e realizações coletivas, buscando elementos simbólicos que provocam a reorganização do grupo com sua cultura nacional, sem perder de vista as referências do ‘lugar’ de origem. Construir identidade étnica é um jogo difícil, ainda mais em lugares onde os indicadores sociais e econômicos são tendenciosos aos dominantes, por isso mesmo a

adoção musical do *reggae roots* pelos indivíduos afrodescendentes e de baixa renda assumiu esse caráter de identidade perigosa e tensa em meio ao modo de ser não-negro em São Luis.

A nítida fragilização de cor criada em torno da pele negra não pode ser encontrada no universo regueiro em São Luis. Seus freqüentadores reconhecem a música como genuinamente negra, os cantores jamaicanos como rastas, usuários de *dreadlocks* e *ganja*. Esse fato se mostrou como representação simbólica de evidente *empowerment* para ações afirmativas de reparação, pois atitude política está também na vida estética, na capacidade técnica, artística e no progresso econômico, em que a negra presença é guerreira regueira, sendo decisiva para a cultura material e imaterial.

Ao analisar a presença dos povos Mina no Maranhão e a conseqüente formação da cultura *jeje* que fez descender os negros nessa região, Rodrigues (1982, p. 35) conclui que “estes não temem nem devem e, de tão bravos, aonde não podem chegar com o braço chegam com o [*reggae*]”.

O caso maranhense mostra que a adoção do *reggae roots* por quase três décadas foi importante elemento contra as barreiras impostas pela discriminação racial, consolidando a reinterpretção da cultura jovem e negra nesse processo de lazer que buscou cidadania e direitos políticos, no bojo de prioridades das gerações mais jovens ante a dinâmica local e as tendências globais.

Como enfatiza Rodrigues Silva (2001, p. 178):

Há, portanto, muito mais coisa a se falar sobre o *reggae* no contexto atual da cultura popular de São Luis. Especialmente, considerando sua importância como um produto consumido por grupos diferenciados étnica e socialmente, extrapolando as fronteiras dos territórios negros da periferia.

Tomando essa compreensão, acrescentam-se os variados *reggaes* espalhados pela ilha de São Luis, que, distribuídos pelo interesse social de seus brincantes, explicitam as diferenças socioétnicas estabelecidas pelo contexto estudado. Primeiro elencando o *reggae* de radiola (Itamaraty, Estrela do Som, Natty Nayfison), de preço acessível, localizado na periferia, freqüentado exclusivamente por negros e moradores da periferia, estereotipado de violento e marginal, mas onde se mostrou o jeito inédito de dançar aos pares ou individualmente, que palavras parecem não narrá-lo, em que uma escultura barroca diria mais que muitas palavras; segundo, o *reggae* de turista, que a Secretaria Municipal de Turismo começou a incentivar, percebendo o interesse dos visitantes brasileiros de outros estados e estrangeiros que querem ver de perto esse tão afamado ritmo que fez a cidade adotar o

codinome de Jamaica brasileira; em seguida, o *reggae* de branco ou *reggae* universitário, aquele executado em clubes e bairros de elite (Trapiche, Mama África), em que seus dançarinos seguem apenas os apelos da mídia pela internacionalização do ídolo Bob Marley na indústria cultural, fumam maconha apenas pelo barato psicodélico, bem distantes da concepção *rastafari* de alcançar a união e partilha; e, por último, o *reggae* dos regueiros, incluindo colecionadores exclusivamente do ritmo *roots* em vinil, exímios dançarinos de *black soul* ou *black music*, farta fonte teórica para a pesquisa, desde a explicação das capas dos discos, chegando até a biografia da infinidade de cantores jamaicanos, história do rastafarianismo, explicação sobre os *dreadlocks*, uso da ganja.

Um dado novo ainda em relação às análises anteriores é a constatação de que o movimento ‘*roots* regueiro’, ante o cenário globalizante, parecia tender ao desaparecimento pela fabricação de cantores locais, que constatamos emitirem sons onomatopaicos, e, ainda, pela criação de gravadoras querendo baratear os custos das produções jamaicanas, como também pelas radiolas que incorporaram a batida eletrônica às músicas clássicas do *reggae* da década de 1970 em diante, que os regueiros chamam de *reggae* bate-lata por condensar a batida dos instrumentos (baixo, guitarra, bateria e *back vocal*) apenas na parafernália da mesa de som.

Seria o fim do movimento de militância visualizada além das extenuantes reuniões sindicais e paralisações grevistas?

Ao contrário do que argumentam alguns, o novo não vem para substituir ou eliminar as tradições, mas sim, acrescentar novas possibilidades de relacionamento do indivíduo com o seu universo cultural, redefinindo os ritmos da identidade (SILVA, 2001, p. 181).

Assim mesmo ocorre, pois colecionadores de *reggae* possuem vasto material fonográfico gerando o que chamamos de corrente circular de convenção religiosa *light*, que os ludovicenses souberam recompor em outras terras. Compreendendo que a moradia desses personagens tornaram-se territórios francos de diálogo para partilhar sonoridades inéditas em CD’s ou *videoclipes* reproduzidos em DVD’s do autêntico ritmo de raiz, tornando os papas da música negra jamaicana profetas contemporâneos onipresentes, como Jacob Miller, Peter Tosh, Bob Marley, Burning Spear, Max Romeo, The Gladiators, Mighty Diamonds, Dr. Alimantado, Pablo Moses, Augustus Pablo, Jahman, John Holt, Eric Donaldson, Lucke Duby, Alpha Blondy, Gregory Isaacs, Donna Marie, Jorge Decker, Jimmy Mack, Judy Mowat e Dennis Alcapone.

Por esse motivo, discutiu-se não apenas a música, mas também seu público, abordando o *reggae* não como negócio, mas como forma de protesto político e social, registrando que “essa música se presta a qualquer tipo de protesto e rebelião, mais do que qualquer outra forma de arte” (HOBSBAWN, 1990, p. 273).

Acreditando que a discussão exposta não se esgota, a constatação de uma pluretnicidade maranhense pode ser considerada um laboratório cheio de indicativos para a construção de alternativas para minimizar os conflitos sociais ali existentes, que há séculos distanciam grupos humanos uns dos outros.

É necessário esclarecer que o estabelecimento do *reggae* encontra-se além das fronteiras étnicas, ainda que tenha surgido da particularidade da negritude para estabelecer aprendizagem a fim de nos pensarmos como diferentes, porém nem inferiores, nem superiores, em acordo com a canção de Lucky Dube: “Hey, você, homem Europeu, hey, homem Rasta, hey, homem Índio, nós somos um só”.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco/ Lapa, 1996.
- ALBUQUERQUE, Carlos. **O eterno verão do reggae**. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Col. Ouvido Musical).
- ANDERSON, Benedict. **Imaged communities: reflections on the origin and spread of nationalism**. Revised editon. London; New York: Verso, 1991.
- ANDRADE, Beatriz Martins de. **O discurso educacional do Maranhão na primeira república**. São Luis: UFMA/Secretaria de Educação, 1984.
- ARANTES, Antonio Augusto. **Cultura, ciudadanía y patrimonio em América Latina**. In: **La (indi)gestión cultural**: uma cartografia de los procesos culturales contemporâneos. Mônica Lacarrieu, Marcelo Álvarez (Comp.). Argentina: CICCUS/LaCrujía, 2002.
- BÂ, Amadou Hapaté. A palavra, memória viva na África. **O Correio da Unesco**, Rio de Janeiro, p. 17-23, 1973.
- BARBIERI, Renato. **Atlântico negro – na rota dos orixás**. Brasil, 1998. DVD (75 min): son., color.
- BARTH, Fredrik. **Grupos étnicos e suas fronteiras**. In: POUTIGNAT, P. & STREIFF-FENART, J. **Teorias da etnicidade, seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras, de Fredrik Barth**. São Paulo: Editora da Unesp, 1998 [1969].
- BEYDOUN, Fauzi. **Regueiros regueiros**. *Tribo de Jah reggae roots*. 1995. IND012106-2. 1 disco compacto.
- BÍBLIA SAGRADA. (Tradução missionários capuchinhos de Lisboa). São Paulo: Stampley Publicações, [1971?].
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velho. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **Escritos da educação**. (Tradução Aparecida Joly Gouveia). 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Difel, 1989.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Identidade e etnia**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- _____. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CANEVACI, Massimo. **Sincretismos**: uma exploração das hibridações culturais. (Tradução Roberta Barni). São Paulo: Studio Nobel, 1996.

CARVALHO, José Jorge. **Transformações da sensibilidade musical contemporânea**. Série Antropológica, Brasília, 1999.

CAVIGNAC, Julie. Antoinette. **Retóricas do olhar e tramas da narrativa**: historicidade e mitografia em Nísia Floresta (RN). In: O imaginário e o poético nas ciências sociais. José de Sousa Martins, Cornelia Eckert, Sylvia Caiuby Novaes (Orgs.). Bauru, SP: EDUSC, 2005.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio**. São Paulo: Edunesp, 2001.

CRUZ, Manoel de Almeida. Pedagogia interétnica. **Cadernos de Pesquisa Fundação Carlos Chagas**, São Paulo, n. 65, p. 75, nov. 1987.

CUNHA, Manuela Carneiro. **Negros estrangeiros**: os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DAVIS, S; SIMON P. **Reggae**: música e cultura da Jamaica. Coimbra: Centilha, 1983.

DRAPER, Robert. *Faraós negros*. **National Geographic**, v. 8, n. 95, p. 30-54, fev. 2008.

DUBE, Lucky. **Together as one**. Record live at the Standard Bank Arena. (65769279).

ENCICLOPÉDIA do reggae. **Revista Show Bizz** - especial, v. 1 e 2, ISSN 1414-5960.

FARAGE, Nádia. O tear de Penélope. Uma leitura de antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade. **Anuário Antropológico**, Universidade de Brasília, 1986.

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. 25. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. **Pedagogia do oprimido**. 32. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

GILBERT, Elizabeth L. **Brookey spears. Maasai journey**. ISBN 0-87113-840-9.

GODOY, Maria do Carmo. Patrimônio cultural: conceituação e subsídios para uma política. In: IV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA EM MINAS GERAIS. *Anais...*, Belo Horizonte: ANPUH/MG, 1985. p. 72.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMES, Flávio dos Santos. **Sonhando com a terra, construindo cidadania**. In: Jaime Pinsky e Carla Bassanezi Pinsky (Org). *História da cidadania*. São Paulo: Contexto, 2003.

GRIFFITHS, Albert. **Dreadlocks the time is now (compilation). The Gladiators**. Kingston: Joe Gibbs Studio, 1990. 1 disco compacto.

HAILÉ SALASSIÉ. Disponível em: <<http://raspettah.blogspot.com/>>. Acessado em: 02/07/2007.

HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HENZELL, Perry. **Filme *The harder they come - 1973***. Jamaica. (Continental home vídeo, n. 7.099 MINC). 103 min. col. DVD Vídeo.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Possibilidades de uma audição da vida social. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005. p. 286.

HOBBSAWM, Eric. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

_____; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. (Tradução Celina Cardim Cavalcante). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HUNT, E. K.; SHERMAN, Howard J. **História do pensamento econômico**. (Tradução de Jaime Larry Benchimol). 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

IPHAN, **Revista Eletrônica do Patrimônio**. Disponível em: <<http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?id=58>>. Acesso em: 07 out. 2006.

KIPRÉ, Pierre. **Das lagunas da Costa do Marfim até o Volta**. In. **História geral da África – a África do século XII ao século XVI**. (Tradução Paulo Anderson F. Dias, Marina Appenzeller e Renato Janine Ribeiro). São Paulo: Ática, 1988. v. 5, p. 337-351.

KI-ZERBO, Joseph. **História da África negra**. Portugal: Biblioteca Universitária, 1999.

KLEIN, Herbert S. **Escravidão africana América Latina e Caribe**. (Tradução de José Eduardo de Mendonça). São Paulo: Brasiliense, 1987.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 2. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 1992.

_____. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LEVI, IJahman. **We Are a Warrior**. Mango, 1978. UPC: 00016253955721.

LEZAMA, Diego. Um trekking com os masais. **Revista Os Caminhos da Terra**, v. 8, n. 9, p. 58-63. set. 1999.

LOPES, Tita; LAZINHO. **Núbia, Axum, Etiópia**. Olodum. Continental, 1988. 1 disco vinil. 1.01.404.362.

MAKIN, William J. **Caribbean nights**. London: Robert Hale Limited, 1939.

MATORY, J. Lorand. **Jeje: repensando nações e transnacionalismo**. In: **Horizontes antropológicos**. Porto Alegre, ano 4, n. 9, Porto Alegre, PPGAS-UFRGS, 1998.

MATTOS, Izabel Missagia de. **Os Kaxixó e a identidade: da re-invenção cultural ao reconhecimento oficial**. Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva, Belo Horizonte, 1998.

MEIRELES, M. M. **História do Maranhão**. São Paulo: Siciliano, 1980.

MONTELLO, Josué. **Os tambores de São Luis**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MOURA, Clovis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.

MUNANGA, Kabenguele. **Negritude**: usos e sentidos. São Paulo: Ática, 1986.

NEFERTITI. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Nefertiti>>. Acessado em: 13/01/2008.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. (Tradução Yara Aun Khoury). In: **Revista do Programa da PUC/SP**. São Paulo, 1981.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **Som e música**: questões de uma Antropologia Sonora. In: **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

OLIVER, Roland. **A experiência africana**: da pré-história aos dias atuais. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

PETRIE, W.M. Flinders. **The Making of Egypt**. Oromo types from Abyssinia., 1939:132.

RABELO, Danilo. **Rastafari: identidade e hibridismo cultural na Jamaica, 1930-1981**. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

RAMOS, Artur. **As culturas negras no Novo Mundo - Cap. VIII As culturas negras nas Antilhas**. 4. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito**: a resistência negra no Brasil escravista. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

RIBEIRO, Berta. **O índio na história do Brasil**. São Paulo: Global, 1983.

ROBSBAWM, Eric. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. Brasília: Ed. da UnB, 1982.

SAMPAIO, Teodoro. **O tupi na geografia nacional**. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1987. (Brasílica, v. 380).

SANSONE, Lívio. O local e o global na afro-Bahia contemporânea. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 10, n. 29, p. 69-70, out. 1995.

SCHWARCZ, Lília K. Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. **Questão racial e etnicidade**. In: Sérgio Miceli. **O que ler na Ciência Social Brasileira (1979-1995)**. 2. ed. São Paulo: Ed. Sumaré/ANPOCS; Brasília, DF: CAPES, 1999. v.1. p. 277-288.

SEEGER, Antony. Pesquisa de campo: uma criança no mundo. In: **Os índios e nós**: ensaios sobre as sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. **Da terra das primaveras à ilha do amor**: reggae, lazer e identidade cultural. São Luís: EDUFMA, 1985.

_____. **Ritmos da identidade**: mestiçagens e sincretismos na cultura do Maranhão. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

SIMPSON, George Eaton. **Religious cults of the Caribbean**: Trinidad, Jamaica and Haiti. Caribbean Monograph Series n. 15. Puerto Rico: Institute of Caribbean Studies/University of Puerto Rico, 1980.

SOARES, Mariza de Carvalho. **Devotos da cor**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

TAMRAT, Tadesse. **O chifre da África**: os solomônidas na Etiópia e os estados do Chifre da África. In. *História Geral da África*: a África do século XII ao século XVI. (Tradução de Paulo Anderson F. Dias, Marina Appenzeller, Renato Jaime Ribeiro). São Paulo: UNESCO, 1988. v. 4.

TOSH, Peter. **Equal rights**. Randy's Studio, Jamaica, 1977.

THOMPSON, Alistair. **Recompondo a memória: questões sobre a relação entre história oral e as memórias**. Projeto História, São Paulo, abr. 1997.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

TUTANCAMON. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tutankhamon>>. Acessado em: 13/01/2008.

VANSINA, Jan. **A tradição oral e sua metodologia**. In: *História Geral da África*: metodologia e pré-história da África. Joseph Ki-Zerbo (coord.). (Tradução Beatriz Turquetti et al.) São Paulo: Ática/UNESCO, 1982.

WELSBY, Derek A.; ANDERSON, Julie R. **Sudan: Ancient Treasures**, British Museum Press, 2004.

UNESCO. **Culturas Africanas**: documentos da reunião de peritos sobre “As sobrevivências das tradições religiosas africanas nas Caraíbas e na América Latina”. São Luís-MA (Brasil), 24-28/6/1985. p. 342-347.