

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

CARLA ABREU DE POINTIS

**O *REGGAE* NOS TRÂNSITOS CULTURAIS ENTRE BRASIL E JAMAICA NA
DÉCADA DE 1970**

São Paulo

2022

CARLA ABREU DE POINTIS

**O *REGGAE* NOS TRÂNSITOS CULTURAIS ENTRE BRASIL E JAMAICA NA
DÉCADA DE 1970**

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração
Estudos Culturais

Orientador:
Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Escola de Artes, Ciências e Humanidades,
com os dados inseridos pelo(a) autor(a)
Brenda Fontes Malheiros de Castro CRB 8-7012; Sandra Tokarevicz CRB 8-4936

Abreu de Pointis, Carla

O reggae nos trânsitos culturais entre Brasil e Jamaica na década de 1970 / Carla Abreu de Pointis; orientador, Jefferson Agostini Mello. -- São Paulo, 2022.
108 p.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2022.

Versão original

1. Tradução cultural. 2. Brasil. 3. Jamaica. 4. Reggae. I. Mello, Jefferson Agostini, orient. II. Título.

Nome: POINTIS, Carla Abreu de.

Título: *O reggae* nos trânsitos culturais entre Brasil e Jamaica na década de 1970

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração:
Estudos Culturais

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Julgamento: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Para Kali

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello, pela compreensão, incentivo e contribuições.

Ao programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, que me recebeu de maneira acolhedora.

Ao corpo docente do curso de Letras da Universidade Veiga de Almeida, em especial à Profa. Dra. Claudia Cristina Mendes Giesel, à Profa. Dra. Flávia Maria Farias Baptista da Cunha, à Profa. Dra. Maria Cristina de Oliveira Prates, à Profa. Dra. Marilene Ferreira Cambeiro e à Profa. Me. Graziela Borguignon Mota, que muito contribuíram para a minha formação.

À Betty de Pointis e ao Marco de Pointis, pelo suporte ao longo do processo de confecção deste trabalho.

À Cristina de Pointis, pelo amparo inesquecível.

À Natália Oliveira, pela parceria inestimável.

Ao Jonas Hermes de Araújo, pela cooperação nas traduções presentes neste trabalho.

Aos que apoiam as mães solo.

RESUMO

POINTIS, Carla Abreu de. **O reggae nos trânsitos culturais entre Brasil e Jamaica na década de 1970**. 2022. 108 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2022.

Esta pesquisa tem como intuito abordar os trânsitos culturais entre Brasil e Jamaica, em especial no que diz respeito à chegada do *reggae* no cenário musical brasileiro. Embora a relação entre Brasil e Jamaica seja o eixo central em torno do qual se desenvolveu este trabalho, há de se considerar a existência de eixos transversais sem os quais o eixo central não se constrói e não se sustenta. Esses eixos transversais são compostos por fatores inerentes às dinâmicas presentes no Atlântico Negro, que remontam à(s) diáspora(s), e cuja observação nos permite compreender a formação intercultural e transnacional que este trabalho buscou abarcar. Em um primeiro momento, é traçado um panorama do desenvolvimento histórico da música jamaicana, contemplando fatores de ordem sócio-político-cultural responsáveis por influenciar os gêneros musicais abordados. Em seguida, voltamos o olhar para o cenário brasileiro no decênio de 1970, apresentando o contexto cultural global ora vigente, ao examinar as circunstâncias que tornaram possível o processo de tradução cultural então iniciado. Para tanto, são acionados os conceitos de hibridismo cultural e transculturação, aplicados aos objetos culturais e processos de construção desses objetos, respectivamente, de forma que se procura ter em vista o caráter dinâmico e heterogêneo das variadas roupagens em que se apresentou a tradução cultural em pauta.

Palavras-chave: Tradução cultural. Jamaica. Brasil. *reggae*.

ABSTRACT

POINTIS, Carla Abreu de. **Reggae music within the cultural transit between Brazil and Jamaica in the 1970s**. 2022. 108 p. Dissertation (Master in Philosophy) – Post-Graduate Program in Cultural Studies, School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2022.

This research aims to address the cultural transit between Brazil and Jamaica, especially regarding the arrival of reggae in the Brazilian musical scene. Although the connection between Brazil and Jamaica is the core axis around which this work has been developed, there are crosscutting keys of substantial importance that also must be taken into account. These crosscutting keys are composed by factors inherent to the dynamics existent in the black Atlantic, which date back to the diaspora(s), and which observation allows us to understand the intercultural and transnational formation this research aimed to cover. At a first moment, an outlook of the historical development of Jamaican music is traced, including the elements of socio-political and cultural character that influenced the musical genres addressed. Subsequently, there is an approach to the Brazilian scene in the 1970s, presenting the general cultural context then applicable, by examining the circumstances which became possible the cultural translation process then initialized. For this purpose, the concepts of cultural hybridity and transculturation are employed and applied to the cultural objects and to the processes of generation of these objects, so as to consider the dynamic and heterogeneous character of the multiple manners by which the cultural translation at stake has taken place.

Keywords: Cultural translation. Jamaica. Brazil. Reggae.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Nota de 500 dólares jamaicanos: Queen Nanny of The Maroons.....	16
Figura 2 – Imogene Kennedy, líder religiosa da <i>kumina</i>	19
Figura 3 – Apresentação de <i>quadrille</i> em festival de danças tradicionais jamaicanas.....	21
Figura 4 – Capa de disco coletânea de clássicos do <i>mento</i>	24
Figura 5 – Formação de banda de <i>mento</i>	25
Figura 6 – Ruínas de Pinnacle, em St. Catherine, Jamaica.....	31
Figura 7 – Count Ossie com demais membros do Mystic Revelation of Rastafari.....	34
Figura 8 – Capa do primeiro disco do The Maytals, <i>Never Grow Old</i> , de 1964.....	35
Figura 9 – Contracapa do disco.....	36
Figura 10 – Integrantes de uma das formações iniciais do Skatalites.....	39
Figura 11 – Panfleto-convite para a comemoração da vitória do <i>PNP</i> nas eleições de 1972....	47
Figura 12 – Trilha sonora de <i>The Harder They Come</i>	49
Figura 13 – Contracapa do disco <i>Realce</i> , de Gilberto Gil.....	61
Figura 14 – “Sou tropicalista sim senhor”, <i>Revista inTerValo</i> , 1968.....	81
Figura 15 – “Caetano Proibido” parte 1, <i>Revista inTerValo</i> , 1968	83
Figura 16 – “Caetano Proibido” parte 2, <i>Revista inTerValo</i> , 1968.....	84
Figura 17 – “Caetano Proibido” parte 3, <i>Revista inTerValo</i> , 1968.....	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. O REGGAE NA JAMAICA.....	14
1.1. Breve panorama histórico: a formação musical da Jamaica.....	15
1.2. <i>Roots Music: Kumina, Quadrille, Mento, Rhythm and Blues</i>	17
1.3. <i>Ska, Rocksteady, Reggae e Dub, Dancehall</i>	37
2. O REGGAE NO BRASIL.....	55
2.1. Breve panorama histórico: 1980 – 1990.....	57
2.2 A indústria fonográfica no Brasil na década de 1970.....	65
2.3. O caso Maranhão.....	71
2.4. O tropicalismo como contexto para a chegada do <i>reggae</i> no Brasil.....	75
2.5. O <i>reggae</i> no Brasil nos anos 1970.....	86
REFERÊNCIAS.....	105

Introdução

Esta pesquisa tem como intuito abordar os trânsitos culturais entre Brasil e Jamaica, em especial no que diz respeito à música *reggae* e à cultura rastafári, e em como seus elementos foram traduzidos no cenário brasileiro ao longo da década de 1970. Os aspectos culturais observados têm variadas expressões, como as de ordem linguística, que aparecem em textos presentes nas letras das canções, e as de caráter histórico, considerando a cronologia das conjunturas sociopolíticas em questão, sobre as quais se observam aproximações e afastamentos entre a esfera jamaicana e a brasileira.

De maneira geral, este trabalho se propõe a buscar respostas para as seguintes questões:

1) Se o *reggae* jamaicano é música de Terceiro Mundo (categoria da década de 1970), tendo conquistado seu espaço no mercado mundial a partir dos subsídios concedidos pela metrópole colonial, quais sentidos ele ganha ao chegar no Brasil? Os apontamentos realizados ao buscarmos as respostas para essa questão nos levam à seguinte: 2) Se as canções de *reggae* jamaicano dão conta de expressar os contextos culturais nos quais se transcrevem, como o gênero originalmente jamaicano vem a se manifestar na musicalidade brasileira, considerando as particularidades de ambas as culturas, suas interseções e fragmentações? Ou seja, quais são os pormenores que precisam ser considerados ao observarmos um processo de tradução cultural incipiente ao mesmo tempo que tão plural?

Para tanto, é necessário fazer uma análise tanto das temáticas das letras das canções selecionadas como dos componentes musicais de ordem extralinguística, assim como considerar os contextos culturais das produções das obras. Os parâmetros fundamentais à realização dessa análise são a década em que dada composição foi produzida/lançada, o subgênero de *reggae* a que pertence, se há relação com *reggae* ou não, se o artista/banda que a produziu se identifica como artista/banda de *reggae* ou não, a região/estado do país de onde advém e/ou em que habita o artista/banda que a produziu, dentre outros fatores que podem porventura se mostrar valorosos para a análise global das condições de produção da letra e da musicalidade de uma canção.

A fim de tornar possíveis os olhares sobre esses fatores, é indispensável que se trace, anteriormente, um panorama do cenário brasileiro da época em questão, os anos 1970, considerando o contexto sócio-político-cultural vigente no Brasil de então. Uma vez que as origens do *reggae* provêm da Jamaica, antes de partirmos para o cenário brasileiro será necessário apresentar uma breve história do *reggae* jamaicano, em que serão abordados os

subgêneros e as influências musicais a ele referentes. Apresentados as influências e os subgêneros da música *reggae* jamaicana, eles poderão posteriormente ser relacionados com os subgêneros e influências musicais brasileiras.

A partir do reconhecimento das origens do *reggae* e do desenvolvimento da cultura rastafári, podemos começar a olhar para o cenário brasileiro, tendo sempre em mente os trânsitos culturais entre Brasil e Jamaica. Embora a relação entre Brasil e Jamaica seja o eixo central em torno do qual se desenvolve este trabalho, há de se considerar a existência de eixos transversais sem os quais o eixo central não poderia se constituir. Esses eixos transversais são compostos por fatores inerentes às dinâmicas presentes no Atlântico Negro, que remontam à(s) diáspora(s), e cuja observação nos permite compreender a formação intercultural e transnacional que este trabalho busca abarcar.

Considerando o caráter híbrido das culturas que se apresentam, considerando o caráter antropofágico desse hibridismo em terras brasileiras, torna-se possível constituir um breve panorama da chegada do *reggae* no Brasil, ao longo da década de 1970, pretendendo compreender como os primeiros artistas brasileiros que esboçaram traços do *reggae* em sua música leram o gênero e seus respectivos elementos, e como essa interpretação se revela na música brasileira da época em questão. Ao pensarmos em uma leitura, uma (re)interpretação que se faz de um elemento cultural estrangeiro, ou seja, de uma tradução cultural, podemos acionar, além do conceito de hibridismo cultural, o conceito de transculturação, sendo os dois conceitos aqui utilizados para tratar de dois pontos de vista diferentes em relação ao objeto cultural, ainda que semelhantes.

Nesta pesquisa, o objeto, enquanto observado sob o prisma do hibridismo, está localizado dentro da cultura segunda, ou seja, a brasileira, tomando-se como ênfase as consequências e significados desse resultado cultural no âmbito brasileiro. O referencial temporal desse olhar se localiza no surgimento do produto híbrido, considerando, principalmente, o contexto da geração desse dado hibridismo e o impacto que ele produz na cultura local. A observação do objeto cultural, levando-se em conta a relevância dos elementos a ele pertinentes, é a finalidade do exercício de análise quando nos propomos a pensá-lo sob a ótica do hibridismo cultural.

Por outro lado, quando nos propomos a olhar o objeto cultural não como um acontecimento em si, mas como resultado de um processo dinâmico de tradução cultural, podemos lançar mão do conceito de transculturação. Nesse aspecto, não se ressalta a cultura

brasileira como o local principal da geração do objeto, mas considera-se a via de mão dupla do trânsito cultural existente entre Brasil e Jamaica, traçando-se reflexões sobre as trocas entre essas culturas, a repercussão que atinge a ambas, os contextos postos face a face. Nesse sentido, entram em jogo não somente as identidades envolvidas nesse diálogo, mas também alteridades, intercâmbios, tendo como foco não apenas o produto em si, mas o processo que leva à geração de dado produto cultural.

Realizadas as explanações acerca dos processos supracitados, podemos partir dos mapeamentos dos cenários jamaicano e brasileiro para selecionar canções de *reggae* que nos permitam analisar os mecanismos de tradução de elementos culturais pertinentes à cultura jamaicana para a brasileira. Apoiados nessa análise, poderemos compreender quais são os canais e elementos de aproximação e afastamento dos constituintes do eixo central Brasil – Jamaica, e quais são os lugares por onde ele se articula.

1 O *reggae* na Jamaica

A música jamaicana contém elementos sonoros e culturais provenientes de um passado histórico que muito se assemelha ao brasileiro: origens que remontam a épocas anteriores à diáspora africana, aspectos sobre os quais discorreremos a partir dos apontamentos de Paul Gilroy (2012). É natural, portanto, que a música jamaicana e a brasileira se entrecruzem em diversos aspectos, favorecendo a ocorrência de um hibridismo cultural que localiza suas raízes em um solo fértil comum. A partir do conceito desenvolvido por Néstor García Canclini (1995), podemos inferir que o caráter híbrido é inerente ao contexto cultural latino-americano – vale reforçar que, apesar de anglófona, a Jamaica é um país pertencente à América Latina¹ –, uma vez que este é resultado de justaposições e entrelaçamentos das tradições indígenas com o colonialismo católico. É evidente que, nos casos de Jamaica e Brasil, há ainda o elemento africano, somado ao autóctone e ao colonizador.

Tendo em vista que a teoria do hibridismo cultural de Canclini (1995) parte dos produtos culturais para compor suas elaborações, alguns de seus olhares são propícios para observar o objeto deste trabalho, dado que o “produto” cultural, aqui, pode ser entendido tanto como o resultado dos diálogos entre as culturas brasileira e jamaicana quanto como a mercadoria produzida pela indústria fonográfica, a música, expressão medular a partir da qual a pesquisa é desenvolvida.

Sendo a música *reggae* a expressão artística por meio da qual este trabalho se propõe a olhar esse hibridismo, e de forma a considerar as aproximações e os afastamentos entre a música jamaicana e a brasileira, buscou-se traçar um breve panorama da música jamaicana, para depois contrapô-lo ao da música brasileira. Devido à abrangência da influência da música da Jamaica em relação à do Brasil, procurou-se delimitar o recorte desta pesquisa ao período de inserção do gênero *reggae* no cenário musical brasileiro, levando-se em conta os elementos mediadores do campo em questão pertinentes à década de 1970.

Em seu estudo, Marco Antonio Cardoso (1997) enumera alguns facilitadores para a composição desse hibridismo brasileiro-jamaicano, como a passagem da escravidão tanto pela Jamaica quanto pelo Brasil – o canto dos escravos (que de certa forma se entoa pelo *reggae*), a mistura étnica e algumas características geográficas em comum, principalmente a ocorrência

¹ Assim como outros países de tronco linguístico germânico localizados na América Central, a Jamaica pertence à América Latina por apresentar características históricas e culturais semelhantes às dos países hispanófonos/lusófonos localizados na América Central/América do Sul.

de estados litorâneos no Brasil (principais expoentes do *reggae* em terras brasileiras), encontrando familiaridade com a insularidade jamaicana, conforme será verificado mais à frente.

1.1 Breve panorama histórico: a formação musical da Jamaica

Os jamaicanos Kevin O' Brien Chang e Wayne Chen (1998)² esclarecem que o termo *reggae*, como gênero musical, tem dois significados distintos. O primeiro, de significação mais ampla, é um nome genérico para toda e qualquer música jamaicana desenvolvida desde 1960. O segundo, utilizado de forma mais específica, designa a música produzida na Jamaica entre 1969 e 1983. Os autores dividem a música *reggae*, em seu significado mais abrangente, em quatro eras: *Ska*, *Rocksteady*, *Reggae* e *Dancehall*: o *Ska* é posicionado por volta de 1960 a meados de 1966; o *Rocksteady*, de meados de 1966 até o fim de 1968; o *Reggae*, de 1969 a 1983 – dividido em duas fases: a primeira, de 1969 a 1974, o *Early Reggae*, e a segunda, de 1975 a 1983, o *Reggae Roots* –; e a quarta era, de 1983 a 1998 (pelo menos, tendo em vista que este foi o ano de lançamento do livro citado), sendo predominantemente marcada pelo *Dancehall*. Uma outra definição de *reggae*, prevista por Carol Anne Manget-Johnson (2008), identifica o *reggae roots* como a música poética rastafári, compreendida como o veículo inicial da linguagem que propagou a ideologia e a resistência simbólica do movimento.

O movimento rastafári, por sua vez, espelha o hibridismo cultural latino-americano: é um amálgama das tradições *Maroon* (os *maroons* eram povos compostos por africanos que escaparam da escravidão na Jamaica), do Etiopianismo (que, no contexto jamaicano, atrelava as origens, físicas e/ou simbólicas, dos povos escravizados à Etiópia) e do movimento pan-africanista, que teve Marcus Garvey como principal porta-voz na ilha, sendo considerado um profeta pela comunidade rastafári, cujas especificidades estruturais permitem-na ser compreendida como uma identidade cultural.

² O trabalho de Chang e Chen (1998) será extensivamente revisitado ao longo deste trabalho, no que concerne ao escopo jamaicano, considerando que é uma fonte de alta relevância para este critério. Tendo em vista que a obra citada não está disponível em português, foi realizado um trabalho de tradução das ideias dos autores, de forma que se apresenta uma paráfrase de parte da obra para o leitor lusófono.

Figura 1 – Nota de 500 dólares jamaicanos, a de maior circulação no país, em que se estampa a figura de Queen Nanny of The Maroons, emblemática líder Maroon, de origem Ashanti



Fonte: Leftover Currency, 2021.

Com efeito, o teórico jamaicano Stuart Hall (1996) evidencia o viés cultural da identidade, explicando que esta, uma vez consumada, passa a ser representada pelas práticas culturais, que, por sua vez, estão sempre em movimento. As identidades culturais refletem as experiências históricas em comum e os códigos culturais partilhados por um dado grupo. A identidade é compreendida, então, como uma produção nunca completa, mas sempre em um processo dinâmico de (re)invenção, sendo construída não externa, mas internamente.

Entende-se, assim, que a busca pela identidade cultural, conforme as observações do autor, levou a uma variedade de produções artísticas elaboradas, nomeadamente, por artistas jamaicanos e rastafári – o que podemos, seguramente, ampliar para o contexto brasileiro. A arte, assim como os movimentos sociais, orientados pela busca de histórias ocultas, em constante iminência, são ilustrações de práticas que se baseiam, possivelmente, na redescoberta e/ou na produção da identidade.

As identidades culturais não surgem espontaneamente, fundamentadas em um nada: elas têm histórias – afirma Hall – e, como tudo que é histórico, sofrem transformações constantes. Assim, um grupo identitário é formado não pelo que os indivíduos a ele pertencentes “são”, mas no que, por intervenções históricas, “se tornaram”. Esse entendimento do que “somos”, ou melhor, “nos tornamos”, são constituídos não somente por pontos de similaridade, mas também de heterogeneidade.

A partir desse entendimento, é possível compreender o caráter traumático da experiência colonial, considerando que as pessoas que foram escravizadas advinham de diferentes

comunidades e diferentes backgrounds. Hall (1996) ilustra tal ideia por meio de explicações acerca das comunidades negras do Caribe, constituídas em decorrência da diáspora africana, em que se encaixam os rastafáris, identidade resultante da sociedade jamaicana, e em que se encaixa também a conjuntura brasileira. Assim como Hall (2007), Canclini (1995) compreende que as identidades são concebidas a partir de sistemas culturais, partindo de um sentimento de pertencimento em relação a dadas circunstâncias, e que se fundamentam em conjuntos de significados partilhados.

As identidades de diáspora – um subtipo de identidade cultural – se constroem por meio da diferença, por hibridização, sendo definidas como as que estão constantemente produzindo a si mesmas e produzindo, também, novas identidades, por intermédio das transformações e da diferença. Hall (1996, p.75) explica que “A experiência da diáspora [...] não é definida por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias [...]”. Levando-se em conta as constituições dessas marcas da “diferença”, torna-se possível verificar e interpretar os casos das concepções da música jamaicana e da música brasileira; sobretudo a forma como esta última buscou assimilar a primeira, condição especialmente cara a este trabalho. Para tanto, a seguir, é traçado um breve panorama da música jamaicana, cujos destaques refletem as circunstâncias mais significativas para posterior análise do caso brasileiro.

Gêneros/influências da música jamaicana	Período de proeminência
<i>Roots music: Kumina, Quadrille, Mento, Rhythm and Blues</i>	1860 – 1930 – 1950 – 1960
<i>Ska</i>	1960 – 1966
<i>Rocksteady</i>	1966 – 1968
<i>Reggae /Dub</i>	1969 – 1983
<i>Dancehall</i>	1983 - ...

1.2 *Roots Music: Kumina, Quadrille, Mento, Rhythm and Blues*

Esse panorama do *reggae* jamaicano objetiva elencar os principais gêneros e influências musicais que perpassam a história do *reggae*, podendo esses gêneros, por vezes, serem compreendidos como subgêneros do *reggae*, e por outras, como o próprio *reggae* em si – essas conceituações serão também consideradas conforme mencionadas. A partir desse olhar sobre os gêneros musicais jamaicanos, poderemos melhor compreender suas relações com o cenário

brasileiro da década de 1970, buscando aproximações e afastamentos entre os casos. A seguir, passamos a discriminar os subgêneros e influências expostos na tabela acima, a começar pela *kumina*.

A *kumina*³ pode ser menos entendida como um subgênero do *reggae* que como uma influência musical, temática e performática, que remonta ao passado histórico da ilha. De acordo com Chang e Chen (1998), apesar de ter conquistado proeminência em 1860, a *kumina* chegou às terras jamaicanas entre 1841 e 1865, com os imigrantes provindos da África Central, levados para o exercício do trabalho escravo. Culto de adoração ancestral que tinha o canto e a dança como ênfase, a *kumina* teve como antecedente o *myalismo*, religião africana que pôde sobreviver por meio da prática das pessoas escravizadas, e que esteve presente em parte significativa de revoltas por elas levantadas, o que gerou a imposição de leis que proibiam a religião, passível de morte àqueles que a praticassem. Essa perseguição aos praticantes de religiões animistas pode ter levado ao *zionismo*, também chamado de *Zion revival*, uma prática religiosa sincrética, similar à *kumina*, mas de orientação cristã.

Observando essas características elementares da *kumina*, *myalismo* e *zionismo*, pode-se perceber que, desde as origens, as influências da música *reggae* (assim como do movimento rastafári, conforme veremos mais à frente) são repletas de aspectos musicais, políticos e religiosos de caráter híbrido. Esse hibridismo acompanha a evolução da música *reggae* e da cultura rastafári, configurando-se como peça-chave dentro de uma conjuntura que, segundo Paul Gilroy (2012, pg. 35), é caracterizada por

[...] formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória, a que tenho chamado heurísticamente mundo Atlântico negro.

Na Jamaica atual, segundo Chang e Chen (1998), essas práticas religiosas foram mescladas em uma; seus praticantes se reconhecem como membros da nação *Bongo*, e não como jamaicanos, mas africanos. Assim como os rastafáris, eles se consideram exilados da terra natal, mas enquanto aqueles enxergam a Etiópia como a terra sagrada de origem, estes veem como sua pátria a região da África Central do Congo-Angola e da Costa da Guiné. A questão da identificação de pessoas jamaicanas de nascimento como membros de outras nações (geográficas ou não), pode ser compreendida por meio das postulações de Hall (1996), ao tratar da identidade cultural. Mais adiante, ao retratar o movimento rastafári, veremos como Hall

³ [QUEEN OF KUMINA BERNICE HENRY LAST KUMINA - YouTube](#) Acesso em 18 de Fevereiro de 2022.

(2003) aborda o caráter diaspórico da construção do panorama caribenho, mais especificamente em relação à aproximação com a África. Por ora, continuemos observando como as influências sofridas pela incipiente música jamaicana viriam a impactar a música *reggae* e a cultura rastafári.

Os rastafáris do início do movimento adotaram a música dos revivalistas (em tempos recentes, uma junção de *kumina*, *myalismo* e *zionismo*), conforme posto por Chang e Chen (1998). Os registros dos tambores da *kumina*, realizados na década de 1950, demonstram que aqueles soam idênticos ao que hoje os rastafáris chamam de *nyabinghi*⁴. Assim, pode-se identificar diretamente uma influência africana na música popular jamaicana. Além da influência africana, a *kumina* sofreu também influências europeias, como nos hinários que foram posteriormente adicionados a essas práticas religiosas.

Figura 2: Imogene Kennedy, conhecida por Queenie, líder religiosa da *kumina*, dançando em transe acompanhada por tambores. St Thomas, Jamaica.



Fonte: Jamaica Stock Photo, 2021.

Não somente cultos religiosos influenciaram os primórdios do *reggae* e do movimento rastafári, segundo os autores. Há de se creditar também grupos sociais de resistência por contribuições ideológicas e musicais aos ideais em questão, como os Maroons, grupo

⁴ [Nyabinghi Rasta Drum Session in the Blue Mountains, Jamaica - YouTube](#) Acesso em 18 de Fevereiro de 2022.

determinante para a configuração híbrida da identidade rastafári, conforme anteriormente mencionado. Os Maroons foram uma autêntica fonte de música africana, devido à presença, em suas vivências musicais, de características que foram e são elementos marcantes no *reggae*: cânticos em forma de antífona, responsoriais, no estilo *call and response*⁵, e a repetição de frases musicais únicas e simples. Alguns dos temas abordados na musicalidade Maroon também estão presentes na música rastafári, como a apresentação de figuras célebres para o grupo produtor das canções, líderes sociais e ancestrais adorados. A presença da antífona na musicalidade *Maroon*, componente também da musicalidade rastafári⁶, não é irrelevante:

Os diálogos intensos e muitas vezes amargos que acionam o movimento das artes negras oferecem um pequeno lembrete de que há um momento democrático, comunitário, sacralizado no uso de antífonas que simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas, de não dominação. As fronteiras entre o eu e o outro são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas que são estabelecidos entre um eu racial fraturado, incompleto e inacabado e os outros. A antífona é a estrutura que abriga esses encontros essenciais. (GILROY, 2012, p. 169)

Os parágrafos a seguir, no que dizem respeito aos gêneros musicais jamaicanos, são desenvolvidos a partir das explicações de Chang e Chen (1998). Segundo os autores, a música popular jamaicana sempre mesclou o ritmo da África com a melodia da Europa. A *quadrille* vem dessa fusão, sendo o primeiro tipo de música nativa jamaicana a se expandir nacionalmente. Seu início partiu do interior do país, por meio de conjuntos musicais compostos por pessoas negras moradoras do campo, impulsionados por uma tentativa de reproduzir a música de dança europeia da metade do século XIX, como a *quadrille* francesa, a valsa e a *polka*. Conforme consta na biografia de Bob Marley, seu avô tinha uma banda de *quadrille* quando Marley ainda era criança, então esse teria sido, provavelmente, o primeiro gênero musical com o qual o artista teve contato.

⁵ [Call & Response. Work song - Prision song \(1966\) - YouTube](#) Acesso em 18 de Fevereiro de 2022.

⁶ [The Abyssinians - Satta Massagana - 09 - I And I - YouTube](#) Acesso em 18 de Fevereiro de 2022.

Figura 3 – Apresentação de *quadrille* em festival de danças tradicionais jamaicanas.



Fonte: National Library of Jamaica, 2021.

Grupos de música e dança *quadrille* ainda fazem parte de festivais oficiais jamaicanos de preservação da herança nacional⁷. Atualmente, o grupo de *quadrille* padrão faz uso de duas guitarras, um pífano (instrumento semelhante à flauta) e um banjo de quatro cordas, sendo usados também um *fiddle* (instrumento musical tocado com arco, espécie de violino) e uma marímbula, em ocasiões especiais. Há quem considere que o *mento* é uma variação da *quadrille*, criado pela adição de um novo elemento, assim como há quem considere que o *ska* é um *R&B* de Nova Orleans com certa variação de elementos. Esses gêneros musicais serão comentados mais à frente. Por ora, vejamos algumas particularidades das proximidades entre Jamaica e vizinhos geográficos e similaridades e diferenças entre os locais que foram colonizados pelos britânicos e aqueles de colonização latina.

Chang e Chen (1998) citam o sociólogo Orlando Patterson para explicar as muitas influências transnacionais que vêm a se somar à música jamaicana, as quais norteiam os seguintes parágrafos. Segundo o sociólogo, o povo jamaicano está entre os mais viajados em todo o globo, além de ter se dispersado para outros países a partir do século XIX. Houve muitos

⁷ [Jamaica Independence Festival 50 Huddersfield 5 Aug 12 3 Quadrille Dance Troup - YouTube](#) Acesso em 18 de Fevereiro de 2022.

jamaicanos que emigraram e voltaram ao seu país, e, tendo sido expostos a diferentes culturas, trouxeram partes delas consigo ao retornarem à Jamaica, conseqüentemente reproduzindo ali essas culturas.

Nos anos 1880, a migração jamaicana pela América Central alcançou um número estimado de 1000 pessoas por mês. Muitos jamaicanos ficaram de vez em Cuba, Nicarágua, Panamá e Costa Rica, mas muitos foram realizar trabalho temporário e voltaram para a Jamaica, levando consigo hábitos culturais dessas localidades. Chang e Chen (1998) ressaltam o caso do Canal do Panamá, na construção do qual trabalharam muitos jamaicanos, que voltaram para seu país falando diferente, reproduzindo o estilo mais acelerado de fala da língua espanhola.

Sendo Cuba o vizinho geográfico mais próximo da Jamaica, é natural que haja similaridades entre essas duas culturas. Não é de se estranhar, portanto, que o ritmo básico do *mento*, baseado em baixo e bateria, seja parecido com o da rumba cubana, e que um dos instrumentos mais importantes do *mento*, a marímbula, seja chamado de *rumba box*. O artista jamaicano de maior proeminência nos anos 1950, Laurel Aitken, era cubano de nascença, filho de mãe cubana e pai jamaicano.

Ainda assim, há uma grande diferença entre a música produzida nas ex-colônias britânicas e nas ex-colônias latinas. Enquanto aquela (*R&B, calypso, reggae*) geralmente tem o enfoque voltado para uma batida mais pesada e central, esta (samba, merengue, rumba) tende a ser altamente polirrítmica, e de certa forma, então, mais africana. Essa distinção, segundo Chang e Chen (1998), pode ser resultado dos diferentes panoramas coloniais no início da diáspora africana. De fato, segundo Girloy (2012, pg. 160),

O topos de indizibilidade produzido a partir das experiências dos escravos com o terror racial e reiteradamente representado em avaliações feitas no século XIX sobre a música escrava tem outras importantes implicações. Ele pode ser utilizado para contestar as concepções privilegiadas tanto da língua como da literatura enquanto formas dominantes de consciência humana. O poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua. [...] A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia linguística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos. Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a língua perdeu parte de seu referencial e de sua relação privilegiada com os conceitos.

Quanto à razão das diferenças musicais entre as colônias de origens diferentes, Chang e Chen (1998) explicam que as pessoas escravizadas no Caribe Latino e na América do Sul eram supostamente mantidas como unidades tribais, sendo possível a permanência de suas identidades sociais e culturas. Nas colônias anglófonas, a maior parte dos instrumentos musicais

foi banida, uma vez que os colonizadores viam esses instrumentos como possíveis meios de comunicação entre os escravizados; portanto, os africanos precisaram recriar uma tradição *folk* fazendo uso de instrumentos improvisados.

Provavelmente, o fator mais substancial que vem a reforçar a notória diferença entre a música das ex-colônias britânicas e latinas teria sido a época em que a abolição da escravatura ocorreu nessas localidades. Enquanto a importação de escravos para as colônias britânicas cessou em 1807, as latinas continuaram a receber pessoas escravizadas ao longo da década de 1860, e, com elas, novas aquisições da cultura africana. Talvez seja por isso que a rumba cubana soe mais como o samba brasileiro que como o *reggae* jamaicano, embora Cuba esteja tão mais distante geograficamente do Brasil em comparação à Jamaica, e talvez seja por isso também que o *reggae* tenha mais similaridades com o *calypso*⁸ que com a rumba, enquanto Trinidad e Tobago (berço do *calypso*) está mais distante da Jamaica em relação a Cuba.

O impacto do *calypso* na música jamaicana é notável. Embora esteja geograficamente mais distante da Jamaica e tenha uma composição étnico-racial distinta, Trinidad e Tobago é um dos países mais socialmente similares à Jamaica. Além de similaridades na língua e no gosto por esportes, ambos os países sempre interagiram culturalmente, o que atualmente é ainda mais evidenciado pela apreciação do *reggae*. A forma mais recente e desenvolvida do *calypso* certamente teve grande impacto na música popular jamaicana. De acordo com Chang e Chen (1998), há trinitários-tobagenses que afirmam que o *mento* nada mais é que uma imitação jamaicana do *calypso*.

⁸ [Maestro - 'Mr.Trinidad' - YouTube](#) Acesso em 18 de Fevereiro de 2022.

Figura 4 – Capa de disco coletânea de clássicos do *mento*, lançado em 2013, cujo título busca assinalar a diferença do gênero em relação ao historicamente comparado *calypso*.



Fonte: Discogs, 2021.

A despeito de suas origens, o *mento*⁹ – sobre o qual se discorrerá a partir da obra de Chang e Chen (1998) – foi a música mais aclamada na Jamaica desde seu surgimento, no fim do século XIX, até os anos 1930, sendo particularmente popular nas áreas rurais. Mesmo nos dias de hoje, o *mento* ainda é visto como música *country*, de certa forma crua e rústica, porém carregada de nostalgia, memorando a dias de uma inocência perdida. Alexander Dent (2009, p. 243) analisa a sensação de inocência perdida presente na música rural brasileira, quesito este aparentemente análogo ao ocorrido com o *mento* jamaicano:

Compreender a perda da inocência reforçada e partilhada pela música rural requer lidar com as múltiplas derivações pertinentes a esse gênero musical. O caráter rural da musicalidade brasileira trata o passado de duas formas distintas, ainda que sobrepostas. Primeiramente, há a necessidade de retomar o passado no presente, de forma a considerar que essa possibilidade existe de

⁹ [Early Theodore Miller-Mento Music - YouTube](#) Acesso em 18 de Fevereiro de 2022.

fato. Por outro lado, há uma reflexão persistente sobre a impossibilidade da presença do passado no aqui e agora. (tradução minha)

Assim como a maior parte da música *folk*, o *mento* é uma mescla de música e dança, cujos temas das canções variam entre narrativa e comentários sobre dado assunto. Os instrumentos mais utilizados no *mento* são o flautim, a *fife* (espécie de flauta) de bambu, a guitarra, a marímbula (a *rumba box*), o *fiddle* (instrumento tocado com arco), o banjo, chocalhos e *scrapers* (tipo de instrumento de percussão). Os instrumentos normalmente são feitos à mão usando materiais de fácil acesso, como bambu, cabaças, sementes, raladores de metal e canos de PVC.

Figura 5 – Formação de banda de mento: The Flintstones Mento Band



Fonte: Dig Jamaica, 2015.

A estima do *mento* no meio rural permaneceu até os anos 1950, mas desde 1920 havia indícios de que a popularidade da música tradicional era decrescente, tanto nas áreas urbanas quanto rurais. Assim, conforme ia perdendo proeminência no campo, o *mento* foi para a o meio urbano acompanhando a migração rural. Jovens migrantes já residentes das grandes cidades associaram o *mento* às duras privações da vida no campo, e o *mento* tornou-se marginalizado, sendo reduzido às festividades rurais e aos hotéis de turismo, enquanto crescia a dominância cultural da capital Kingston.

Apesar de o *mento* ter vivido seu auge até os anos 1930, ainda hoje é performado e propagado. Em 1990, um dos grandes grupos de *mento*, o Jolly Boys, gravou um novo disco, inclusive saindo em turnê internacional para divulgá-lo. É evidente que esse é um ponto fora da curva, mas o *mento* continua exercendo grande influência na música jamaicana atual. Muitas canções de *dancehall* (que se utilizam de *samples* de canções anteriores, conforme veremos mais adiante) são baseadas em sucessos prévios do *mento*, por exemplo. E há várias bandas não voltadas para o circuito turístico da ilha que ainda estão em atividade, geralmente acompanhando dançarinos de *quadrille*. A Comissão de Desenvolvimento Cultural da Jamaica lançou um projeto chamado *Mento Music Development Project*, e o *Jamaican Music Awards* incluiu uma categoria de *mento* já em 1996.

Fica aparente, conforme os apontamentos de Dent (2009), que a persistência do *mento* na Jamaica compreende os dois vieses paradoxais acima mencionados: a impossibilidade da existência do passado no presente, ao mesmo tempo em que há a necessidade, de alguma forma, de reviver o passado no presente (algumas canções de *dancehall* e *dub*, baseadas em *samples* e *riddims* de outrora, parecem procurar dar conta desse paradoxo).

Houve ainda uma valorosa contribuição do *mento* para a música na Jamaica: o nascimento da indústria fonográfica jamaicana. O interesse internacional pelo *calypso* levou empresários da ilha a gravarem *mento*, e a primeira gravação comercial da ilha é uma representante do gênero. Assim, contraditoriamente, o *mento* se tornou música nacional justamente enquanto entrava em declínio. Embora muitos artistas se apresentassem ao vivo para pequenas audiências locais, o rádio os tornou famosos ao longo de toda a ilha.

Esse *mento*, mais recente e afastado das origens do campo, trouxe consigo uma variação temática: tópicos humorísticos eram o assunto preferido, mas havia também certo tom de crítica social, ainda que velada. Porém, o tema mais popular e mais presente nas letras de *mento* eram falas sugestivas e de cunho mais ousado, que seria consumido dentro de casa, na privacidade do lar, como aconteceria novamente em outras épocas da música jamaicana, conforme veremos mais adiante.

Desde o final do século XIX, o gosto da população de Kingston já tinha afinidade com a música norte-americana; portanto, não é de se estranhar que, já cansadas do *mento*, as massas urbanas passassem a se encantar *pelo rhythm and blues*. Os artistas jamaicanos mais representativos dessa influência foram Slim & Sam, um duo itinerante de trovadores que se

apresentava em Kingston nas décadas de 1920 e 1930, e cuja música era costumeiramente chamada de *blues*.

Chang e Chen (1998) recordam que os jamaicanos tiveram contato com um feixe especificamente afro-americano da música norte-americana quase que imediatamente no mesmo momento em que esta esteve disponível. Ainda assim, muitas das canções de Slim & Sam eram consideradas como tradicionalmente jamaicanas, a ponto de esses artistas serem vistos pelo povo jamaicano como artistas de música jamaicana, e não norte-americana.

O trabalho de Slim & Sam consistia em, basicamente, passar o noticiário em uma época anterior ao rádio, transmitindo conteúdo relacionado aos acontecimentos locais, como eventos, rumores, escândalos domésticos e ocorrências criminais, e seu trabalho já foi descrito como de caráter folclórico. Assim, ainda segundo Chang e Chen (1998), Slim & Sam não eram meros imitadores de música estrangeira, e sim representantes de uma influência direta exercida pela música norte-americana, o que viria a se repetir posteriormente (assim como já ocorrera anteriormente em relação à música europeia).

A música norte-americana era fornecedora, portanto, de uma base que viria a ser trabalhada, de forma a ser reformulada e tornar-se uma linguagem distintamente jamaicana¹⁰. Os colonos de descendência afro-caribenha – mas não somente estes – passaram por um processo no qual se percebia certa distinção cultural entre si, e depois se buscava adaptar a suas respectivas circunstâncias. Gilroy (2012, p.173) explica que a música, em sua concepção global, foi a expressão primária dessa distinção, que

[...] utilizava as tradições separadas mas convergentes do mundo atlântico negro, se não para criar a si mesma de novo como conglomerado de comunidades negras, como meio para avaliar o progresso social acusado pela autocriação espontânea sedimentada pelas intermináveis pressões conjuntas da exploração econômica, do racismo político, do deslocamento e do exílio. Essa herança musical gradualmente se tornou um importante fator facilitador da transição de colonos diversos a um modo distinto de negritude vivida.

O contraponto do gosto pelo *rhythm and blues*, em voga entre as massas populares, veio com o *jazz*, cuja circulação ocorreu em meios mais restritos. Conforme apontam Chang e Chen (1998), houve na Jamaica uma grande produção e consumo de discos de *jazz*, em que constava a música executada pelas *big bands*, entre as décadas de 1930 a 1950. No entanto, as *big bands*

¹⁰ [JAMAICA'S MUSIC PIONEERS TEACH HOW THEY COPIED US, "TOASTING" CAME FROM US \(short edition\) - YouTube](#) Acesso em 21 de Fevereiro de 2022.

costumavam se apresentar em hotéis e salões de dança frequentados por pessoas pertencentes às classes mais altas.

As *big bands* eram um fenômeno exclusivo da parte mais ‘nobre’ da cidade: somente uma visão social enviesada poderia descrevê-las como o som mais popularizado da época. Elas provavelmente tiveram pouca influência no desenvolvimento do *reggae*, exceto como uma área de treinamento de bons músicos. A popular Eric Deans Orchestra contava com cinco dos futuros membros dos Skatalites [...] E muitos líderes e músicos de *big bands* [...] tiveram papéis importantes nos bastidores da então recente indústria fonográfica. (CHANG, CHEN, 1998, p. 16) (tradução minha)

O *jazz* na Jamaica pertencia, portanto, a uma seleta parcela do público consumidor. Uma comunidade pequena de músicos de *jazz* e o arrefecimento precoce de eventos de *jazz* genuínos são indicativos de parca disseminação e interesse pelo gênero. Apesar disso, havia apenas uma ínfima minoria que tinha acesso a estabelecimentos de produção e mídia nas épocas iniciais da gravação de discos na Jamaica, assim como uma ínfima minoria que exercia imensa influência na produção musical local. Muitas pessoas desse grupo eram entusiastas do *jazz*, sendo quase todas os próprios músicos que gravaram quase todos os discos produzidos na Jamaica àquela época. Não é de se estranhar, portanto, que embora os músicos de *jazz* e seu público fossem pequenos em número, sua influência na música jamaicana tenha sido enorme.

Ainda maior foi a influência do *rhythm and blues*, conforme anteriormente mencionado, principalmente para o *reggae*. No entanto, o *R&B* produzido na Jamaica tornou-se bastante diferente daquele originalmente produzido nos Estados Unidos, uma vez que foi influenciado pelo *mento*, pelos tambores rastafári, pelo *gospel*, pela *kumina*, a ponto de tornar-se algo tão diferente que já não podia mais ser chamado de *R&B*. Já vimos como o *mento* influenciou os gêneros a ele subsequentes; vejamos a seguir como a musicalidade rastafári, o *gospel* e a *kumina* viriam a influenciar a música jamaicana a partir do *R&B*.

Apesar de ainda haver produções fortemente influenciadas pelo *mento* e pelo *calypso*, a maior parte das gravações produzidas no levante da indústria fonográfica jamaicana eram *covers* de *R&B* norte-americano, mas já com alterações no ritmo: uma vez que o público jamaicano não estava satisfeito com o tom suave das canções – recentemente conferido ao *R&B*, que originalmente tinha uma batida mais forte – as reproduções jamaicanas mantiveram essa característica original, destoando do que havia se tornado o *R&B* padrão. Ainda assim, as reproduções jamaicanas não chegavam a ser consideradas como algo novo. Segundo Chang e Chen (1998), as gravações dessa época eram ainda imitações de segunda classe do *R&B* norte-americano. No entanto, foi justamente essa produção musical, reprodução de um gênero já em

declínio, atrelada a demais influências, que viria a desembocar no surgimento de uma forma musical totalmente distinta, que seria universalmente reconhecida: o *reggae*.

Ainda que a Jamaica não fosse o único local atraído pela *black music* norte-americana e que tentado reproduzi-la, foi na Jamaica que esse gênero pôde ser desenvolvido, ainda que tão diferentemente do original, a ponto de ganhar reconhecimento internacional. O motivo pelo qual isso ocorreu, segundo Chang e Chen (1998), foi possivelmente o fato de haver uma cultura musical jamaicana voltada para a música de caráter afro-jamaicano *folk* e tradicional da ilha¹¹, que corria quase que de forma *underground* (e que praticamente não foi documentada), em paralelo à música *mainstream* que circulava no cenário urbano.

Ao que tudo indica, ainda segundo os autores, as tradições *folk* estavam tão arraigadas nas mentes dos jamaicanos que, inconscientemente, acabaram por influenciar os músicos mesmo quando estes pensavam estar produzindo algo totalmente diferente das raízes locais. E por mais que os músicos buscassem produzir música “nova”, essa novidade só era novidade mesmo em comparação à música “antiga” jamaicana, ou seja, à tradição insular, ao *folk*, porque o *R&B* que a Jamaica estava consumindo e buscando reproduzir não tinha nada de novo: como dito acima, era um gênero já em decadência. A respeito dessa insistência em relação à preservação do *R&B* original, Chang e Chen (1998, p.25) declaram que o povo jamaicano é culturalmente conservador por excelência:

A causa primária dessas tentativas de imitação foi a teimosia cultural jamaicana. Outros povos aceitaram o som mais leve próprio das então recentes modificações do *R&B* e continuaram dançando o novo ritmo. A reação dos jamaicanos foi rejeitar essa alteração e tentar recriar o som de que eles já gostavam. Foi uma resposta bastante típica. Modificação por vontade própria era uma coisa – a música jamaicana certamente não permaneceu estática – mas mudanças externamente impostas eram outra coisa. (tradução minha)

Outro fator determinante para a modificação do *R&B* padrão norte-americano em terras jamaicanas teria sido a condição econômica da ilha. Havia uma quantidade limitada de recursos e o equipamento disponível era ultrapassado, de forma que era impossível reproduzir fielmente o *R&B* padrão (a título de exemplo, alguns instrumentos de sopro, como a trompa, desapareceram no cenário musical jamaicano por serem muito caras). Além das questões ligadas à personalidade musical coletiva do povo jamaicano, que ditava as preferências locais, e às questões de cunho econômico, houve elementos de caráter religioso e político que vieram a impactar a produção musical da época, conforme veremos a seguir.

¹¹ [Linstead Market - YouTube](#) Acesso em 18 de Fevereiro de 2022.

O movimento rastafári, cuja fundação se deu no início da década de 1930, teve grande impacto no som que estava sendo então produzido. Ao longo da década de 1950, devido aos movimentos anticolonialistas que estavam se erguendo ao redor do mundo, e ao consequente ressurgimento da consciência racial, o movimento rastafári ganhou notoriedade ao levantar a bandeira do orgulho negro, alcançando números cada vez maiores de adeptos e simpatizantes, principalmente entre aqueles que viviam nos guetos de Kingston.

Em virtude das bandeiras levantadas pelo movimento rastafári, assim como a aparência dos adeptos e seus costumes, as autoridades coloniais e o governo local passaram a enxergá-los como uma ameaça à ordem social. Os rastafáris logo se tornaram párias sociais e eram constantemente perseguidos pela polícia, ao passo que, nos guetos de Kingston, sua admiração era crescente, principalmente pelos jovens, que viam nos rastas mais velhos figuras em quem se espelhar.

Nos locais de encontro e reuniões rastafári, música e dança eram meios pelos quais os rastas louvavam a *Jah*. É importante ressaltar como os tambores rastafári fortemente influenciaram o *reggae* que viria a surgir mais à frente; portanto, vejamos como foi o atravessamento e a inclusão dos tambores na cultura rasta. Apesar de os revivalistas e os rastafáris partilharem características socioeconômicas, o caráter religioso diverso de ambos acarretou na dissonância do foco de pautas em comum, e essa divergência impactou também a forma como essas práticas eram vividas, incluindo-se a musicalidade.

Enquanto os revivalistas tinham como enfoque a salvação pessoal e o cumprimento de rituais, os rastafáris se expressavam veementemente sobre dificuldades econômicas e discriminação racial, ou seja, questões de caráter coletivo, social. Embora muitos rastafáris da década de 1950 tenham se envolvido anteriormente com o revivalismo, houve com este uma ruptura que chegava a beirar a hostilidade. Ainda que houvesse alguns elementos que seguiram comuns a ambas as práticas – como a integração dos hinários – alguns elementos do revivalismo, tais como batuques e incorporações por espíritos, eram tidas pelos rastafáris como ultrapassadas e jamais ocorriam em seus encontros. Diferentemente de períodos posteriores, até o início da década de 1950, conforme citam Chang e Chen (1998), os tambores eram totalmente ausentes das práticas rastafári, sendo utilizada a marímbula para marcação do tempo nas condutas musicais.

Posteriormente, os *buru drums* da *kumina* foram adotados pelos rastafáris, sob o nome de *nyabinghi*¹². Conforme relatam Chang e Chen (1998), há registros de gravações musicais de *kumina* cuja sonoridade é indiferenciável daquela do *nyabinghi*. Há também registros fotográficos de ambas as práticas que revelam que os tambores e a maneira como são tocados também eram idênticos. As cerimônias rastafári ocorridas em Pinnacle (o primeiro assentamento rastafári) continham vivências em que se utilizavam os tambores da *kumina*, provavelmente já então nomeadas *nyabinghi*. Quando a polícia invadiu e desmantelou Pinnacle, em 1954, seus membros, que contavam centenas de pessoas, se dispersaram para Kingston, para onde levaram, em maior volume, as práticas e a música rastafári.

Figura 6: Ruínas de Pinnacle, em St. Catherine, Jamaica.



Fonte: *Jamaica Observer*, 2021.

Quanto à questão da aproximação do movimento rastafári em relação ao continente africano, especialmente no que diz respeito à busca de um ‘retorno à África’, Hall (2003, p. 41) afirma que todos os movimentos sociais e desenvolvimentos criativos nas artes do Caribe do século XX surgiram a partir do reencontro com as tradições afro-caribenhas. A África, aqui, não é compreendida como um ponto de referência antropológico fixo, mas como

[...] o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim.

¹² [Buru Drummers.Traditional Rasta drums. - YouTube](#) Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

Essa dimensão constitui aquilo que Frantz Fanon denominou o “fato da negritude”. A raça permanece, apesar de tudo, o segredo culposo, o código oculto, o trauma indizível, no Caribe. É a “África” que a tem tornado pronunciável, enquanto condição social e cultural de nossa existência.

Em outras palavras, a formação do sujeito caribenho negro foi construída a partir do redescobrimto das “rotas” africanas das configurações da cultura caribenha, que perpassam questões de escravidão, colonização, exploração e racialização, levantando a revolução cultural dos anos 1960, tida como a única revolução bem-sucedida no Caribe anglófono no século XX. Como reflexo dessa revolução, Hall (2003, p. 43) cita, dentre outras tradições políticas e intelectuais, o movimento rastafári, o qual rememorou o espaço mítico da Etiópia, onde os reis negros governaram por mil anos, e o entende como o movimento que “[...] se destinava àquele espaço politizado mais amplo, de onde poderia falar por aqueles – que me perdoem a frase – ‘despossuídos pela independência’”.

O movimento rastafári teria se apresentado, então, como um “retorno”, não ao continente africano em termos geográficos, mas à essência do indivíduo afro-caribenho, produzindo a ‘África novamente’, na diáspora. A relevância do movimento rastafári, como aponta Hall (2003, p. 43),

[...] se fundava na prática extraordinariamente contemporânea de ler a Bíblia através de sua tradição subversiva, sua não-ortodoxia, seus apócrifos; lendo-a ao revés, de cabeça para baixo, voltando o texto contra si mesmo. A ‘Babilônia’ de que ele falava, onde as pessoas ainda sofriam, não era o Egito, mas Kingston – e depois, quando o nome foi sintagmaticamente estendido para incluir a Polícia Metropolitana, os bairros de Brixton, Handsworth, Moss Side e Notting Hill. O rastafarianismo exerceu um papel crucial no movimento moderno que tornou ‘negras’, pela primeira vez e irremediavelmente, a Jamaica e outras sociedades caribenhas. Numa tradução ulterior, essa doutrina e discurso estranhos ‘salvaram’ as jovens almas negras da segunda geração de migrantes caribenhos nas cidades britânicas nos anos 60 e 70 e deu-lhes orgulho e autoconhecimento. Nos termos de Frantz Fanon, eles descolonizaram as mentes.

A respeito da não ortodoxia da fé rastafári, podemos incluir os apontamentos de Silviano Santiago (2019, p. 17) sobre o hibridismo que a ela podemos atribuir:

No novo e infatigável movimento de oposição, de mancha racial, de sabotagem dos valores culturais e sociais impostos pelos conquistadores, uma transformação maior se opera na superfície, mas que afeta definitivamente a correção dos dois sistemas principais que contribuíram para a propagação da cultura ocidental entre nós: o código linguístico e o código religioso. Esses códigos perdem o seu estatuto de pureza e pouco a pouco se deixam enriquecer por novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções, que transformam a integridade do Livro Santo e do Dicionário e da Gramática europeus. O elemento híbrido reina.

Hall (2003) revela que a Negritude, inspirada pelos ideais pan-africanistas, se desenvolveu na Grã-Bretanha, nos anos 1960, como resposta ao racismo. Considerado o maior profeta do movimento rastafári, Marcus Garvey foi o responsável pela corrente denominada pan-africanismo *garveyista*, ou *garveysmo*, que pode ser definido, segundo Luisa Benjamin (2013), como um movimento social anticolonialista, uma espécie de nacionalismo negro destinado ao progresso, ao autoconhecimento e ao orgulho racial das populações africanas e afrodescendentes, e conforme pontuamos anteriormente de acordo com apontamentos de Gilroy (2012).

Retomando as especificidades da musicalidade rastafári, é relevante ainda ressaltar a importância dos tambores. Count Ossie, percussionista¹³ rastafári dos anos iniciais do movimento, foi fortemente influenciado por Brother Jobs, um mestre dos *buru drums*. Count Ossie atuava extensivamente nos locais de vivência rastafári em Kingston, locais esses que eram amplamente frequentados por grandes nomes da música jamaicana em atuação àquela época, músicos que, ainda que não se considerassem como membros da comunidade rastafári, tinham grande apreço pelo movimento. Devido a esse convívio, Count Ossie teve contato com um notável produtor do cenário musical jamaicano, responsável por levar a música do percussionista para ser gravada em estúdio. Acompanhado de outros músicos, Count Ossie gravou o que viria a ser a mais importante e influente canção daquele período, cuja repercussão alcança os dias de hoje: “Oh Carolina”¹⁴.

¹³ Chang e Chen (1998) utilizam o termo ‘*drummer*’ para se referir a Count Ossie. Na língua portuguesa, o termo se traduz como ‘baterista’, não compreendendo a abrangência do equivalente na língua inglesa. Ainda que Count Ossie esteja mais identificado com os tambores, de forma geral, escolhi traduzir o termo para ‘percussionista’, em razão da maior amplitude que o termo abarca.

¹⁴ [The Folks Bros & Count Ossie - Oh Carolina . \(Original Version \) - YouTube](#) Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

Figura 7 – Count Ossie com demais membros do Mystic Revelation of Rastafari, grupo de músicos rastafári, em sua maioria dedicados aos tambores, em apresentação no Centro de Comunicação de Massa da Universidade de Hamburgo, Alemanha, em 1979.



Eleven members of the M.R.R. performing at the Mass Communications Centre at Hamburg University - Saarbrücken (W. Germany) Oct. 1979

Fonte: last.fm. 2021.

Chang e Chen (1998) afirmam que a famosa abertura de “Oh Carolina” é uma cópia fiel de um trecho de um hit de *R&B* que fora recentemente lançado. Apesar disso, “Oh Carolina” era definitivamente diferente de tudo que já havia sido lançado previamente, sendo considerada como um divisor de águas na música jamaicana. Chris Blackwell, fundador da Island Records (que viria a lançar Bob Marley internacionalmente), tece os seguintes comentários sobre Count Ossie e a relação do movimento rastafári com a música jamaicana:

Count Ossie era um rastafari: e o principal componente que o elemento rastafari trouxe para a Jamaica e para a música jamaicana foi um verdadeiro reconhecimento e glorificação à África. Na *black music* americana não havia nada àquela época que abarcasse a herança africana, havia pouca noção acerca do afrocentrismo. Na Jamaica, entretanto, havia uma parte da população voltada para o ocidente, mas também havia o elemento rastafari dizendo que os jamaicanos deveriam se ater às suas raízes culturais. Foi essa a dinâmica-chave da música jamaicana. (apud CHANG E CHEN, 1998, p. 28) (tradução minha)

Apesar de tamanha relevância, “Oh Carolina” foi um ponto fora da curva no cenário musical da época, uma canção anos à frente do seu tempo. A maioria das gravações ainda soava como imitações de *R&B* de nível inferior. Conforme apontam Chang e Chen (1998), além do

elemento rastafári, houve outra grande contribuição ao gênero que viria a ser o embrião do *reggae*, também de caráter religioso: o *gospel*.

O próprio *R&B* é geralmente considerado como uma mistura de *gospel* e *blues*. No entanto, há particularidades do *gospel* que merecem ser destacadas, principalmente o fato de que quase todos os cantores jamaicanos da época em questão começaram como cantores nas igrejas evangélicas, e que muitas canções rastafári eram derivadas de hinos cristãos. O próprio The Maytals (uma das mais conhecidas bandas de *reggae*) começou como uma banda de *gospel*¹⁵.

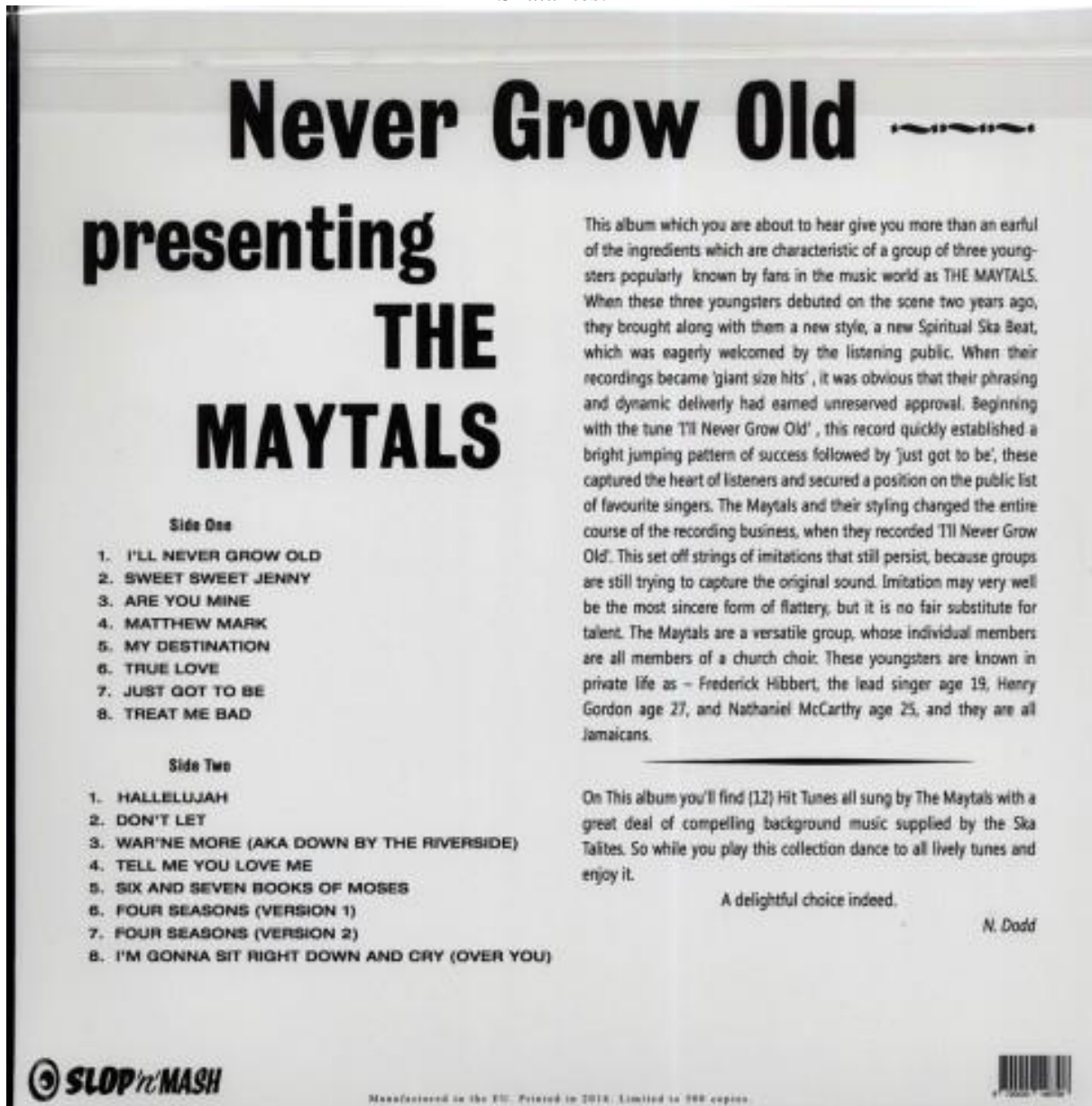
Figura 8 – Capa do primeiro disco do The Maytals, *Never Grow Old*, de 1964, em que se apresenta uma estética bem diferente daquela que se assumiria quando seus membros adotassem a fé rastafári



Fonte: Discogs. 2021.

¹⁵ [Hallelujah - YouTube](#) Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

Figura 9 – Contracapa do disco, em que se lê: “The Maytals é um grupo versátil, cujos componentes são membros de coral de igreja”. O encarte também informa que a banda de apoio era o Skatalites.



Fonte: Marafa, 2021.

A música *gospel* americana adentrou as igrejas jamaicanas, mas logo as práticas religiosas locais passaram a influenciar tanto a música *gospel* quanto a própria prática cristã, sendo a *kumina* a influência mais significativa. Embora os praticantes de *kumina* fossem pequenos em número, havia características próprias da prática que elevavam o alcance de sua repercussão, tais como a exuberância de seus cânticos e danças e sua autenticidade, de forma que ainda hoje a prática é exercida. Sly & Robbie¹⁶ e Steelie & Cleve, duas duplas de

¹⁶ [Peter Tosh Rehearsal with Band Featuring Sly and Robbie! Rare early video - YouTube](#) Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

compositores extremamente prolíficas do cenário jamaicano, admitem terem sido fortemente influenciadas pela batida da *kumina*.

A partir das elaborações supracitadas, pode-se compreender como o *R&B* serviu como estrutura para que novos elementos, de diversas origens e composições, atuassem de forma a alterar o gênero a ponto de torná-lo outro, embora esse outro gênero ainda não estivesse definido e, portanto, não tivesse um nome. Foi aí que nasceu o *ska*, conforme veremos a seguir.

1.3 *Ska, Rocksteady, Reggae e Dub, Dancehall*

Aparentemente, o nascimento do *ska* não partiu de uma tentativa consciente de criar uma música genuinamente jamaicana. Conforme apontam Chang e Chen (1998), o gênero surgiu a partir das alterações que o *R&B* sofreu na ilha, atrelando-se às influências previamente expostas; assim sendo, é impossível detectar qual foi a primeira gravação de *ska*. Apenas podia-se perceber que o som que estava sendo gravado não era mais o *R&B* de até então, mas algo novo.

O *ska* ficou conhecido, principalmente, pela dança que acompanhava o gênero. Apesar disso, há figuras notáveis no cenário musical jamaicano que afirmam que o *ska* nunca foi uma dança em si, que nunca houve uma dança chamada *ska*. Mas havia, certamente, uma dança específica que acompanhava o ritmo, e essa dança era composta por movimentos de influência tanto norte-americana como afro-jamaicana, tais como os da *kumina* e do *mento*. Apesar de ter sido o primeiro gênero musical jamaicano popular a ganhar reconhecimento internacional, o *ska* surgiu nos guetos de Kingston, àquela época repletos de imigrantes rurais. Dali surgiram também grandes nomes do *reggae* internacional: Bob Marley, Toots Hibbert e Jimmy Cliff, por exemplo.

O fato histórico que determinou a presença e edificação do *ska*, enquanto gênero determinadamente nomeado, foi a independência administrativa da Jamaica, em agosto de 1962. Chang e Chen (1998) explicam que este fato foi crucial para que os músicos jamaicanos sentissem a necessidade de criar um gênero genuinamente jamaicano, que faria jus à independência política conquistada e marcasse um novo posicionamento cultural em relação ao que havia sido produzido até então. Foi nessa época que o termo *ska* ficou amplamente conhecido, embora já se pudesse ouvir canções afins ao gênero no ano anterior ao da independência.

No início, o *ska* despontou apenas nos guetos onde surgira, mas não tardou a se replicar também nas partes de classe alta da cidade, para onde foi levado pelas bandas sucessoras das *big bands* de jazz que lá atuavam. Nesse deslocamento do *ska*, o gênero sofreu uma bifurcação, uma vez que o som presente nos guetos não encontrava identificação com o público das áreas mais privilegiadas da cidade. A fim de tornar o som mais “respeitável”, os músicos que o levaram para as partes nobres de Kingston amaciaram a sonoridade do *ska*, tornando-a mais leve e palatável para o gosto do público em questão. Esses músicos sofreram duras críticas por terem suavizado o *ska*, tendo sido acusados da deturpação de um gênero que não haviam criado, em prol da busca pela aceitação de um público que nada tinha a ver com o gênero.

A razão principal pela qual o *ska* teria sido adulterado e levado para partes mais nobres e influentes da ilha teria sido, no entanto, de cunho parcialmente político. Byron Lee, célebre músico e produtor jamaicano em atuação àquela época, e um dos responsáveis por levar o *ska* “adulterado” para as partes nobres de Kingston¹⁷, declarou que o então ministro da Cultura e Desenvolvimento da Jamaica, Eddie Seaga, o havia procurado para dizer que, uma vez tornada uma nação independente, a Jamaica precisava de uma música popular para chamar de sua. – um processo análogo ao que estava para ocorrer no Brasil, ainda que sob circunstâncias políticas distintas, com a instauração da ditadura militar e o advento da tropicália. O então ministro teria solicitado a Byron Lee que trabalhasse no que chamou de um aperfeiçoamento do *ska* que estava se desenvolvendo nos guetos de Kingston. Byron Lee confessa que, embora a motivação fosse evidentemente de ordem política, não fosse por Eddie Seaga o *ska* provavelmente não teria se tornado tão popular. (CHANG E CHEN, 1998)

No entanto, como dito anteriormente, o *ska* não fora totalmente deslocado dos guetos para a parte nobre da cidade: ele sofrera uma bifurcação. Enquanto havia músicos preocupados com a aceitação do gênero pelo público abastado, havia outros que buscavam justamente o oposto. O Skatalites não somente não suavizou o *ska*, como procurou apimentar ainda mais sua sonoridade¹⁸, provocando assim também o desenvolvimento do gênero, por outras vias.

O Skatalites era composto pela maioria dos melhores musicistas da época, tendo sido formado em 1963. Ainda que em um cenário diferente daquele pelo qual os músicos que tocavam nas áreas nobres da cidade estiveram envolvidos com a política local, também desta esteve próximo o Skatalites: a banda foi agenciada por P. J. Patterson, que viria a ser primeiro-

¹⁷ [Ska Days: Byron Lee and the Dragonnaires - YouTube](#) Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

¹⁸ [Jackie Mittoo & the Skatalites - El Bang. - YouTube](#) Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

ministro da Jamaica de 1992 a 2006. É interessante destacar que dois dos primeiros-ministros da Jamaica estiveram intimamente ligados à indústria musical jamaicana, e que um dos nossos maiores tropicalistas viria também a se tornar ministro da Cultura, no início dos anos 2000.

Figura 10: Integrantes de uma das formações iniciais do Skatalites: a estética remete à das *big bands de jazz* jamaicanas.



Fonte: Jamaica Gleaner, 2021.

Quanto à temática presente nas letras das canções de *ska* iniciais, pode-se dizer que, como acontecera em gêneros a ele anteriores, o mais importante realmente não parecia ser o conteúdo das letras, mas a musicalidade em si. As letras chegavam a ser consideradas sem sentido, e os objetos dos temas variavam bastante: provérbios paroquiais, versos bíblicos, sermões revivalistas, *jingles* de comerciais de sabão e cereais matinais, pôsteres de filmes, manchetes de jornal, receitas medicinais antigas, fragmentos de discursos políticos e, já aqui, elementos da doutrina rastafári. Em 1962, houve uma explosão de canções cujo conteúdo tratava da independência da Jamaica¹⁹. (CHANG E CHEN, 1998)

¹⁹ [Jimmy Cliff - Miss Jamaica - YouTube](#) / [LORD CREATOR - INDEPENDANT JAMAICA \(1962 ISLAND\) - YouTube](#)
Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

Devido ao alcance internacional do *ska*, muitos músicos jamaicanos emigraram para Londres buscando assinar contratos com gravadoras ou mesmo estabilidade profissional. Nesse movimento, alguns desses artistas acabaram por perder a influência musical que exerciam na Jamaica, enquanto outros conseguiram manter o prestígio nacional, como Jimmy Cliff. No entanto, havia artistas permanecendo na Jamaica, que acabaram sendo responsáveis por firmar o *ska* como música verdadeiramente jamaicana, tanto pelo conteúdo quanto pelo som em si.

Antes de 1964, o *ska* era considerado um gênero ainda recente, sem tradições que o colocassem em um patamar respeitável perante o grande público jamaicano. Entretanto, o The Maytals traria ao *ska* novas características²⁰, as quais o ergueriam até esse patamar, nomeadamente influências do *mento* e do *gospel*, agregando uma temática relacionada à vida no gueto e enraizada nas tradições rurais jamaicanas, sem deixar de trazer um tom de modernidade ao som. Segundo Chang e Chen (1998), o público jamaicano ainda não conhecera algo com que pudesse se identificar tão fortemente, o que levou Toots and The Maytals ao status de banda mais popular e de maior vendagem que a Jamaica já conhecera. Outra sensação nacional que estava florescendo na época era o The Wailers (ainda Wailing Wailers) tendo como um de seus integrantes Bob Marley ainda muito jovem, e cujo primeiro grande hit foi a canção de *ska* “Simmer Down”²¹. Ainda que sua popularidade oscilasse internacionalmente, o gênero estava definitivamente consolidado na Jamaica. A fim de ilustrar como os jamaicanos da época enxergavam o *ska*, Chang e Chen (1998, p. 37) trazem uma declaração de Byron Lee sobre o assunto:

A maioria dos jamaicanos passou a aceitar o *ska* não somente como uma música própria do povo jamaicano, mas como algo de valor. Byron Lee afirma que isso ia além da música: ‘No início a maioria dos artistas copiava cantores estrangeiros [...] Toots and the Maytals foram realmente os primeiros a fazer uma música puramente jamaicana. Eventualmente todos começaram a fazer suas próprias canções. Eu vi a transição, estando nas bandas de apoio. Em um momento estávamos tocando somente música americana, mas isso gradualmente mudou até que aquilo que estávamos tocando fosse música jamaicana. Isso ia além da música. Antes disso ninguém apoiava nada local na Jamaica. Somente respeitavam o que era estrangeiro. Mas assim que o *ska* começou a se popularizar ao redor da ilha, os jamaicanos começaram a respeitar as coisas jamaicanas. A música realmente nos trouxe orgulho nacional. (tradução minha)

Acerca da importância conferida pelos jamaicanos ao ‘orgulho nacional’, mencionado por Byron Lee, a respeito da musicalidade própria da Jamaica, Gilroy (2012, p. 65) explica que

²⁰ [Toots and the Maytals - Rare Clips - \(Treat me bad 1964 and Studio session \(Bam\) - YouTube](#) Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

²¹ [Simmer down - Bob Marley & The Wailing Wailers - YouTube](#) Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

a cultura política negra moderna é marcada por suas origens europeias, e que “[...] sempre esteve mais interessada na relação de identidade com as raízes e o enraizamento do que em ver a identidade como um processo de movimento e mediação, que é mais convenientemente abordado por via das rotas homônimas”²².

Naturalmente, a evolução da música jamaicana não se encerrou na glória do *ska*. O próprio *ska* continuava a se desenvolver e a sofrer novas e constantes influências e modificações, tendo sido provavelmente o rompimento do Skatalites, em 1965, um catalisador desse processo. Embora houvesse uma aceleração no desenvolvimento da música jamaicana, o gênero subsequente seria, em termos resumidos, uma desaceleração do *ska*: a seguir, veremos como surgiu o *rocksteady*, de acordo com as elaborações de Chang e Chen (1998).

Hopeton Lewis, vocalista jamaicano em atuação na época de ouro do *ska*, relatou como teria surgido o *rocksteady*. De acordo com o cantor, em outubro de 1966, ele estava gravando uma canção de *ska* com uma banda de estúdio, mas não conseguia acompanhar o tempo, devido ao ritmo acelerado característico do gênero. A produtora teria, então, orientado a banda a desacelerar o ritmo, para que Lewis pudesse acompanhá-los. Ouvindo o resultado do novo som, um dos membros da banda teria comentado: “*This one rock steady, you know. This one a rock steady*”. Teria ficado assim registrada a alcunha do novo gênero.

O novo ritmo agradou ao público e aos musicistas em atuação, visto que ambos estavam sempre à procura de novos sons. Hopeton Lewis diz não acreditar ter sido o fundador do *rocksteady*, uma vez que sempre havia mudanças em curso na música jamaicana, e o *rocksteady* teria sido apenas uma grande mudança que vingou. Grandes nomes da música jamaicana que estavam até então seguindo com o *ska* também se aproximaram do *rocksteady*: Bob Marley, Peter Tosh e Alton Ellis²³ sendo alguns de seus representantes. Bob Marley teceu comentários a respeito do surgimento do *rocksteady*, acrescentando motivos além da desaceleração do ritmo que justificariam a repercussão do *rocksteady*, envolvendo pormenores da indústria fonográfica local:

Aqueles que estavam no controle roubavam os músicos mais experientes, então estes ficaram frustrados e pararam de tocar. Então os músicos na ativa passaram a ser não mais os músicos mais antigos, mas os mais novos, ávidos por adentrar no cenário. Gente como eu, nós amamos James Brown, mergulhamos na música americana. Não queremos mais ficar tocando e

²² O tradutor esclarece que Gilroy (2009, p. 66) faz uso, no original em inglês, da homofonia entre ‘*roots*’ (raízes) e ‘*routes*’ (rotas, estradas). É interessante que o livro dos jamaicanos Chang e Chen (2008), extensivamente mencionado neste trabalho, faz uso da mesma homofonia em seu título.

²³ [alton ellis - \(get ready\) rock steady - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=altonellis-getreadyrocksteady) Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

cantando *ska*. Os músicos mais jovens têm um ritmo diferente. Ali já era o *rocksteady*, pronto para acontecer! (CHANG E CHEN, 1998, p. 38) (tradução minha)

Os elementos do *ska* que sofreram alteração mais significativa foram a redução da quantidade de instrumentos de percussão (em profusão no *ska*), dos *riffs* de guitarra marcantes e da abundância de instrumentos de sopro. Em detrimento desses ingredientes, o *rocksteady* trazia como característica principal linhas de baixo ousadas, executadas de maneira muito descontraída, distendida, quase que sossegada.²⁴ O número de componentes nas formações musicais também foi reduzido, de forma que os custos de produção caíram, tornando gravações mais acessíveis e numerosas. A indústria musical jamaicana era crescente, assim como o número de músicos em atuação. Em um cenário de mudanças efervescentes como esse, era natural que muitos dos artistas em atuação, por mais populares que fossem, acabassem retirados de cena para dar lugar a outros, mas Toots and The Maytals e o The Wailers permaneceram em destaque.

Em relação ao conteúdo das letras, pode-se dizer que o legado de Toots and The Maytals na era do *ska* tenha vingado, uma vez que a temática passou a se voltar para os aspectos da vida contemporânea, principalmente no tocante às mazelas sociais. Em 1968, o The Ethiopians lançou uma canção que tratava de uma onda de protestos que estavam acontecendo na Jamaica recém-independente²⁵, motivo suficiente para ser a primeira música jamaicana que não continha elementos de cunho sexual a ser censurada, como acontecia recorrentemente na Jamaica. Concomitantemente, o The Maytals lançou uma música de grande sucesso que levantava questões de vivência pessoal combinadas a uma crítica social mordaz, relatando um cumprimento de pena devido a suposta posse de ‘entorpecentes’²⁶.

Vale destacar que 1968 foi o ano marco do tropicalismo, no qual, também no Brasil, as produções musicais de teor político sofriam censura por parte do governo, em consequência da instauração do AI-5, conforme veremos no próximo capítulo. Apesar de a era do *rocksteady* ter durado apenas três anos, muitos críticos a consideram como o período mais musicalmente produtivo da história jamaicana. Chang e Chen (1998) afirmam que foi um período único, em que a música era ao mesmo tempo “melodicamente doce, ritmicamente envolvente e

²⁴ [HOPETON LEWIS - Rocksteady \[1966\] - YouTube](#) Acesso em 18 de Fevereiro de 2022.

²⁵ [The Ethiopians - Everything Crash - YouTube](#) Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

²⁶ [54-46 Was My Number - YouTube](#) Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

liricamente interessante”. Foi também em 1968 que o The Maytals gravou uma canção chamada ‘*Do The Reggay*’²⁷, nomeando o gênero que estava por vir.

Toots Hibbert, do The Maytals, relata que, apesar de ter usado pela primeira vez no cenário musical oficial o termo ‘*reggae*’, ou ‘*reggay*’, como fora grafado inicialmente, a palavra já circulava pelas ruas dos guetos de Kingston. Assim como o *ska* e o *rocksteady*, o *reggae* foi descoberto primeiramente pelo gueto. A partir do momento em que o gênero saiu de lá e começou a circular por toda Kingston, a grafia do termo passou a ser questionada, e a palavra passou a ser grafada como ‘*reggae*’. (CHANG E CHEN, 1998)

Toots ainda afirma que o termo *reggae* fora usado para se referir a uma música de combinações de gênero; o The Maytals, por exemplo, combinava música *gospel*, *country and western* e *blues*. O músico declara ainda, conforme registram Chang e Chen (1998), que ‘*reggae*’ significa ‘música real’, música de verdade, que conta boas histórias, com a qual as pessoas podem se identificar e que para elas faz sentido. Originalmente, o termo *reggae* significava desalinhado, desleixado, mas logo o significado foi alterado para se referir a algo que vinha do povo, coisas do cotidiano, vindas do gueto, sendo designado para relatar o sofrimento das pessoas periféricas.

Apesar de o hit “*Do the Reggay*” ser considerado por alguns como a primeira canção de *reggae*, e de ser o pioneiro a carregar a palavra em si, a canção ainda continha muitos maneirismos do *rocksteady*, ainda que evidenciasse novos aspectos do ritmo, conforme explicam Chang e Chen (1998, p. 42) – o baixo, por exemplo, tornou-se mais marcante e enfático, tornando-se responsável por dividir as batidas do ritmo. Tendo o baixo maior responsabilidade para levar o ritmo, a bateria esteve mais livre para abarcar novas características:

Isso permitiu ao baterista mais experimentações, com toques no aro da caixa e acentuações nos pratos. A guitarra tocava uma levada solta e cíclica, com acordes enfáticos e vistosos no contratempo. Estes, entretanto, não eram tão rápidos como no *rocksteady*. A levada surgia de um padrão de dois acordes sem variação que forneciam um contraponto contínuo para o *call and response* do canto repetido de Toots e as harmonias com as quais a banda respondia. (tradução minha)

Alguns dos produtores locais não tinham condições de pagar os melhores musicistas, e passaram a recorrer a músicos menos experientes que, embora tivessem menos bagagem, estavam ávidos por deixar a sua marca no cenário musical jamaicano e, portanto, abertos a tocar

²⁷ [Toots & The Maytals - Do The Reggae - YouTube](#) – Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

um ritmo totalmente novo. Conforme apontam Chang e Chen (1998), o *reggae* abarca vários elementos das formas de música jamaicana a ele anteriores: o *riff* de guitarra característico do *ska*, a linha de baixo desacelerada do *rocksteady*, traços do *mento*. O movimento rastafári teria influenciado fortemente o conteúdo das letras das canções de *reggae* já desde seu nascimento, trazendo temáticas ligadas a questões de cunho espiritual, social e político. Alguns críticos musicais costumam afirmar que o *reggae* não é apenas um gênero musical, mas uma filosofia de vida, cujos ensinamentos são passados por meio da música. Chang e Chen (1998), no entanto, reforçam que o cerne da música jamaicana sempre foi o ritmo – ou *riddim*, como se prefere na Jamaica – da música, e não o significado das letras.

Sobre o *riddim*, então, assim como na maior parte da música popular advinda de qualquer outra localidade além da Jamaica, o tempo do *reggae* é em 4/4 (quatro batidas para quatro marcações de tempo). A diferença do *reggae* em relação a outros gêneros populares que partilham dessa marcação (em especial nos Estados Unidos e na Europa), entretanto, é que o *reggae* enfatiza as batidas nas marcações 1 e 3, enquanto as demais enfatizam as batidas nas marcações 2 e 4. Outra característica determinante do *reggae* seria a importância do baixo, que assume um dos papéis da bateria, sendo responsável pela marcação do ritmo, podendo ou não desenhar uma linha melódica. Essa influência do baixo, de orientação mais *folk*, determina uma estética em que o ritmo predomina sobre a melodia e a harmonia, influência esta que foi consolidada a partir do *rocksteady*, mas que já estava presente na música jamaicana desde o *mento*, antecedendo a chegada tanto da música americana quanto dos instrumentos elétricos na ilha.

A conexão musical entre Jamaica e Inglaterra ocorreu a partir do momento em que produtores e artistas britânicos descobriram o quão lucrativo poderia ser o mercado musical jamaicano. Assim, muitos artistas jamaicanos tiveram o início de suas carreiras internacionais por meio de um programa de televisão britânico, o *Top of the Pops*, em que se apresentaram, dentre outros, Max Romeo, Marcia Griffiths (que viria a ser um dos membros das I-Threes, *backing vocals* de Bob Marley and The Wailers)²⁸ e o The Upsetters (banda de Lee ‘Scratch’ Perry, um dos grandes produtores da Jamaica). Vale destacar, mais uma vez, a semelhança destes momentos culturais entre Brasil e Jamaica: de maneira análoga, e no mesmo período, a música da tropicália se disseminava via veículos de massa no Brasil. O reconhecimento da música jamaicana em terras britânicas pode ser ilustrado pela canção “Ob-La-Di, Ob-La-Da”²⁹,

²⁸ [Bob & Marcia - Young, Gifted And Black \[1970\] - YouTube](#) Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

²⁹ [Ob-La-Di, Ob-La-Da \(Remastered 2009\) - YouTube](#) Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

lançada pelos Beatles em 1968, contendo forte influência do *ska*. No ano anterior, Jimmy Cliff alcançou o *British Top 40* com o *hit* “Wonderful World, Beautiful People”³⁰.

O período entre 1969 e 1971 foi bastante significativo para a música jamaicana, não somente pelo lançamento de *hits* que viriam a se tornar clássicos, como “Trenchtown Rock”³¹, dos Wailers, e “Rivers of Babylon”³², dos Melodians, mas também pelo surgimento do que viria a ser reconhecido como *dub*. Os jamaicanos U-Roy, cantor de *reggae*, e King Tubby³³, engenheiro de som, foram os responsáveis pela disseminação da união do *reggae* com a discotecagem, e o *dub* veio a se tornar parte integrante da música jamaicana desde então. Originalmente, o *dub* surgiu a partir de necessidades econômicas: os produtores começaram a lançar versões de material já gravado, versões estas que consistiam basicamente na parte instrumental das músicas, retirando-se o vocal, exceto por alguns trechos mais representativos da canção ou que melhor que se encaixassem às frases musicais em que apareciam, quase como aforizações. Conforme o subgênero se desenvolvia, as canções de *dub* passaram a enquadrar novos elementos da engenharia de som, como *reverbs* e remixagens. No final da década de 1970, o *dub* já era sucesso por toda a Jamaica, vindo a ganhar também alcance internacional. Chang e Chen (1998) declaram que muito da música eletrônica internacional dos anos 1990 foi fortemente influenciada pelo *dub*, como o *house*, o *techno* e o industrial.

Além do *dub*, o *reggae* produzido nessa época também passava a fazer enorme sucesso tanto nacional como internacionalmente. Na Jamaica dos arredores dos anos 1970, a cena musical estava excepcionalmente aquecida, sendo que a alta concentração dos musicistas e produtores circulava pela Orange Street, de forma que a rua ficou conhecida como Beat Street. Era na Beat Street que os artistas trocavam figurinhas sobre música, tornando o local um dos elementos responsáveis por acelerar o desenvolvimento da música jamaicana da época. Foi esse o cenário em que se encontraram o produtor Lee ‘Scratch’ Perry e o The Wailers, em 1969³⁴, encontro este que viria a ser um dos fatos mais significativos da era do ‘*early reggae*’.

Os Wailers tinham recentemente retornado de uma turnê com Johnny Nash pela Europa, e Lee Perry ofereceu à banda a possibilidade de trabalharem juntos de forma criativa, dando

³⁰ [Jimmy Cliff - Wonderful World, Beautiful People - YouTube](#) Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

³¹ [Bob Marley - Trench Town Rock - YouTube](#) Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

³² [Rivers Of Babylon - YouTube](#) – Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

³³ [King Tubby - Dub From The Roots \(Full Album\) \[Platinum Edition\] - YouTube](#) Acesso em 19 de Fevereiro de 2022.

³⁴ [Making the Bob Marley album "Soul Rebels" with Lee "Scratch" Perry \(Reggae Histories\) - YouTube](#) Acesso em 21 de Fevereiro de 2022.

espaço aos Wailers para que exercessem a liberdade musical que estavam buscando, enquanto se aproximavam cada vez mais do movimento rastafári. Perry possuía uma vasta coleção de instrumentos de percussão exóticos, à qual se somou o talento dos compositores do The Wailers, dando surgimento à música que levaria Bob Marley ao estrelato internacional. (CHANG E CHEN, 1998)

Mais uma vez, a música e a política jamaicanas estiveram unidas de forma a respectivamente impulsionar e impactar a ambas. Em 1972, a campanha eleitoral do partido político *PNP* (*People's National Party*) usou *hits* populares para chamar a atenção dos eleitores, formando também uma banda composta por artistas de sucesso – a *Musical Bandwagon* – para atuar na campanha, viajando por toda a ilha tocando em comícios do *PNP*. Bob e Rita Marley, inclusive, chegaram a participar da *Bandwagon*, embora tenham viajado para a Inglaterra antes das eleições. Por conta do apoio musical ou não, o *PNP* ganhou as eleições. David ‘Cat’ Coore, guitarrista do *Inner Circle* e filho do vice-primeiro-ministro do governo Jamaicano pelo *PNP*, relatou posteriormente:

O *Inner Circle* estava fazendo a *Bandwagon* para o *PNP* – nós tocávamos com artistas como Dennis Brown, Alton Ellis, The Chosen Few, Scotty, Tinga Stewart, Judy Mowatt... A eleição seria em Fevereiro de 1972, mas a *Bandwagon* começou por volta de Outubro de 1971. Nós tocávamos duas, três vezes durante a semana e ao menos uma vez no final de semana. (CHANG, CHEN, 1998, p. 48) (tradução minha)

Figura 11 – Panfleto-convite para a comemoração da vitória do PNP nas eleições de 1972: Port Maria, Jamaica.



Outro fator que teve grande repercussão dentro e fora da ilha foi o lançamento do filme *The Harder They Come*, aqui *Balada Sangrenta*, também em 1972, estrelado por Jimmy Cliff. Chang e Chen (1998) afirmam que, além da figura de Bob Marley, o filme foi provavelmente a fonte mais significativa da disseminação internacional do *reggae* àquela época. O longa-metragem retrata as realidades da indústria fonográfica da Jamaica de então, assim como o panorama social da ilha, a partir da história do protagonista anti-herói, que busca uma carreira musical enquanto comete diversos delitos³⁵. Ainda segundo Chang e Chen (1998), a trilha sonora do filme³⁶ é o melhor álbum que a Jamaica já produziu, e o disco de maior vendagem da história da indústria fonográfica Jamaicana, depois do *Legend*, de Bob Marley.

A figura do anti-herói é adequada para pensarmos o caráter sintético inerente à indústria musical jamaicana, que é composta por práticas hegemônicas e contra-hegemônicas em relação a seus integrantes, metodologias, produtos. Denis Howard (2009) faz uma crítica aos Estudos Culturais, dentre demais áreas de conhecimento que lidam com a questão da música jamaicana, ao declarar que essa dualidade das práticas hegemônicas x contra-hegemônicas, que perpassam e mesmo compõem a indústria cultural da Jamaica, é costumeiramente deixada de lado: omissão deletéria aos estudos na área, uma vez que essa seria uma característica intrínseca ao objeto em questão, sendo sua consideração indispensável para a compreensão da conjuntura mais ampla do cenário.

O estudioso explica que o lado das práticas hegemônicas é embasado no estilo *pop* priorizado pela indústria cultural, voltado para uma audiência branca *mainstream*, arraigada nas estruturas de poder capitalistas. Por outro lado, em oposição ao caráter essencialmente mercadológico do fazer musical, há uma lógica de criação de valor – num sentido além do econômico: valor x preço – que impulsiona uma motivação outra ao artista, cujas intenções são influenciadas pela criação de uma personalidade que se expande para além daquela do sujeito ordinário. Segundo Howard (2009, p. 518),

A criação de astros na indústria da música de Kingston era uma forte motivação para os músicos e cantores. Emergindo de um estado de anonimato e opressão, a juventude negra desfavorecida estava preocupada com o estabelecimento de uma identidade, uma questão que lhes provia ânimo, enquanto a prevalecente filosofia do colonialismo lhes relegava um status de segunda classe. O status do estrelato mobilizava esses músicos e cantores para uma esfera de celebridades, glamour e fama. (tradução minha)

³⁵ [The Harder They Come Trailer - YouTube](#) Acesso em 21 de Fevereiro de 2022.

³⁶ [You Can Get It If You Really Want - YouTube](#) Acesso em 21 de Fevereiro de 2022.

Assim, abre-se o palco para a constituição não de um artista-pessoa comum que por acaso trabalha com música, mas de um astro da música, que vem a ser materialização de uma identidade de resistência à hegemonia colonial/pós-colonial. É desta forma que a figura do anti-herói de *Balada Sangrenta* corporifica essa identidade, filha da indústria cultural e das massas, genuinamente híbrida, que viria a moldar a forma como o público – e aqui em especial o brasileiro – viria a ler o artista jamaicano, o músico de *reggae*, e, por alteridade, talvez a si próprio, sem desconsiderar seus atributos particulares. Essa leitura pode ser enxergada, por exemplo, na *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, que dedicou ao personagem de caráter contraventor o tema-*reggae* “Hino de Duran”, conforme veremos mais à frente.

Figura 12 – Trilha sonora de *The Harder They Come*.



Fonte: Amazon, 2021.

Faz sentido pensar, no entanto, que essa leitura estrangeira, apesar de similar, não pode ser idêntica àquela realizada no interior da Jamaica, por jamaicanos. Bob Marley, maior representante do gênero *reggae*, nacional e internacionalmente, certamente foi e é lido a partir dessa roupagem, considerando os diferentes aspectos e possibilidades interpretativas pertinentes a cada receptor. A fim de ilustrar os afastamentos e aproximações da música *reggae*

de maior popularidade nos anos 1970 em relação ao público estrangeiro e ao nativo, podemos traçar alguns comentários álbum a álbum da produção de Bob Marley, ressaltando determinados elementos sonoros e temáticos constituintes de cada álbum e suas respectivas recepções por ambos os públicos. A escolha da figura de Bob Marley para realizar essa ilustração decorre do fato de o artista ser representante máximo do *reggae* tanto nacional quanto internacionalmente. Os comentários serão feitos a partir do álbum *Catch a Fire*, de 1973, primeiro da carreira de Marley a alcançar enorme sucesso internacional. É importante frisar que a recepção internacional do *reggae* é de interesse substancial para este trabalho, de forma que mais à frente veremos como o gênero repercutiu e se propagou pelo Brasil. É necessário, portanto, analisar também como a recepção da música de Bob Marley oscilou entre o público jamaicano, uma vez que essa percepção influenciou a produção de Marley, sendo ele próprio conterrâneo do público local e dividindo, assim, um berço cultural similar ao de seu público, ainda que estivesse em contato direto com o exterior. A ordem dos álbuns comentados seguirá a de seus lançamentos: *Catch a Fire* (1973), *Burning* (1974), *Natty Dread* (1975), *Rastaman Vibration* (1976), *Exodus* (1977), *Kaya* (1978), *Survival* (1979) e *Uprising* (1980).

Primeiro álbum de Bob Marley and The Wailers a ser lançado pela Island Records, *Catch a Fire*³⁷ foi, segundo Chang e Chen (1998), possivelmente o também primeiro álbum de *reggae* a ser concebido como uma unidade e não como uma coleção de *singles* que acompanhavam alguns *hits*. Pela primeira vez, jamaicanos estavam fazendo uma música com o olhar voltado para o público estrangeiro. À versão original de “Concrete Jungle”³⁸, faixa de abertura do álbum, foi adicionado um longo solo de guitarra, a fim de torná-la mais palatável ao gosto do público norte-americano e europeu consumidor de *rock*³⁹. Outra novidade seria a duração do tempo de cada faixa: enquanto as canções tradicionais de *reggae* costumavam durar em torno de três minutos, cinco das nove faixas de *Catch a Fire* têm duração maior que quatro minutos. Linton Kwesi Johnson, poeta de *dub*, viria a se posicionar sobre o álbum anos após seu lançamento:

[...] todo um novo estilo de música jamaicana passou a existir. Tem um perfil diferente, um som diferente... o qual só posso descrever como ‘*International Reggae*’. Incorpora elementos da música popular: *rock n roll*, *blues* e *funk*. Esses elementos facilitaram seu avanço para o mercado internacional. Em vez de se concentrar exclusivamente em um som pesado nos graves com ênfase na bateria e no baixo, há nesse disco uma mixagem que ressalta os sons mais ‘altos’, um som mais leve. A ênfase é mais na guitarra e nos outros instrumentos. Nenhuma outra gravação jamaicana de *reggae* se empenhara

³⁷ [Bob Marley - catch a fire \(1973\) full album HD - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

³⁸ [Bob Marley & The Wailers - Concrete Jungle \(Original\) - YouTube](#) Acesso em 21 de Fevereiro de 2022.

³⁹ [Concrete Jungle - Bob Marley \(Catch a Fire\) - YouTube](#) Acesso em 21 de Fevereiro de 2022.

tanto para incorporar o som eletrônico moderno da música metropolitana. (apud CHANG, CHEN, 1998, p. 48) (tradução minha)

Embora tenha feito grande sucesso no exterior, *Catch a Fire* teve pouco impacto na Jamaica, devido ao acréscimo de elementos musicais afins ao gosto estrangeiro, em detrimento do jamaicano. Há quem diga que os próprios Wailers se recusaram a lançar o álbum na Jamaica a menos que a base mais intensa do baixo fosse readicionada. Assim sendo, somente posteriormente, olhando em retrospectiva, poderíamos vir a reconhecer o *Catch a Fire* como o começo de uma nova era do *reggae*.

Lançado em seguida, *Burning*⁴⁰ foi o último trabalho colaborativo de Bob Marley com Peter Tosh e Bunny Wailer, que deixariam o grupo para seguir carreira solo. Chang e Chen (1998) classificam o álbum como de qualidade levemente inferior ao trabalho anterior, ainda que contivesse grandes clássicos, como “Small Axe”, “Duppy Conqueror”, “Get Up Stand Up” e “I Shot the Sheriff”. Esta última foi regravada por Eric Clapton no mesmo ano de lançamento da versão original, tendo a versão de Clapton⁴¹ atingido o topo das paradas dos Estados Unidos e da Inglaterra, o que impulsionou ainda mais o reconhecimento e sucesso de Marley e do *reggae* em terras estrangeiras.

Em 1975, foi lançado *Natty Dread*⁴², o primeiro álbum “solo” de Bob Marley. Ainda que Bob e sua banda se apresentassem como Bob Marley and The Wailers, Peter Tosh e Bunny não compunham mais o grupo, fato que justifica alguns críticos considerarem que a nova formação (que passou a incluir também o lendário trio de *backing vocals* I-Threes, composto por Marcia Griffiths, Judy Mowatt e Rita Marley⁴³) seria então Bob Marley em carreira solo. Chang e Chen (1998) consideram *Natty Dread* uma obra-prima e talvez o melhor trabalho de Bob Marley, devido à coesão musical que o álbum apresenta, o que seria fruto da liberdade artística conferida a Marley por parte da gravadora. *Natty Dread* foi recebido com louvor pelo público jamaicano, e desde então nenhum outro álbum foi tão aclamado com tamanha unanimidade na Jamaica.

Já o trabalho seguinte, *Rastaman Vibration*⁴⁴, não fez grande sucesso entre os conterrâneos de Marley, que acharam que o álbum estava mais voltado para o gosto do público

⁴⁰ [Bob Marley & The Wailers - Burnin' \(full album\) - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

⁴¹ [I Shot The Sheriff - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

⁴² [B.o.b * M.a.r.l.e.y - N.a.t.t.y D.r.e.a.d - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

⁴³ [Bob Marley & The Wailers - I Shot The Sheriff 06/08/1975 \(Full Footage\) - YouTube](#) Acesso em 21 de Fevereiro de 2022.

⁴⁴ [Bob Marley Rastaman Vibration 1976 Full Album 360p - YouTube](#) Acesso de 28 de Março de 2022.

internacional; de fato, *Rastaman Vibration* foi muito bem recebido pela crítica estrangeira. Segundo Chang e Chan (1998), o álbum apresentava pouco desenvolvimento artístico em relação ao anterior, embora nenhuma de suas faixas pudesse ser considerada um fracasso. Uma das faixas desse álbum, inclusive, é “War”, ainda hoje aclamadíssima, e considerada por Chang e Chen (1998) como talvez uma das melhores que Marley compôs. A grandiosidade de “War”, no entanto, não teria sido o suficiente para levantar a qualidade geral do álbum, que realmente teria deixado a desejar.

O álbum seguinte, de 1977, foi recebido com distinção. *Exodus*⁴⁵ refletiu uma visão musical expansiva e carregava um caráter mais eclético: havia faixas que se enquadravam como melodias simples de *reggae*, outras como baladas, e uma faixa que poderia ser classificada como “*a rastafarian ‘grounation*⁴⁶*-chant*”: “Heathen”⁴⁷.

Em *Kaya*⁴⁸, de 1978, houve um retrocesso criativo, segundo Chang e Chen (1998). Aparentemente, o álbum carecia de presença, de ressonância, tendo sido uma decepção para muitos: Lester Bangs, crítico da *Rolling Stone*, disse que o álbum trazia um *reggae* debilitado. Em contrapartida, *Kaya* revelou um outro lado de Bob Marley, que celebrava a vida, o amor e a *ganja*. Chang e Chen (1998) analisam que essa perspectiva mais otimista teria surgido como contraponto ao estado de espírito em que Marley se encontrava após ter sofrido um atentado, dois anos antes do lançamento do disco, ainda que a faixa final do disco, “Time Will Tell”, indicasse que o artista ainda estava consciente acerca das problemáticas sociais e políticas que normalmente abordava em seu trabalho, e que viriam a reaparecer no álbum seguinte.

De fato, *Survival*⁴⁹ não somente ressaltava o caráter militante usual da música de Marley, mas trazia um novo enfoque para o nacionalismo africano, assim como para a luta contra a opressão de maneira global, sendo considerado o trabalho mais político de Marley. Por conta dessa característica, muitos críticos europeus e norte-americanos julgaram o álbum ‘didático’, supondo que a música teria se perdido na mensagem que o artista pretendia transmitir. No entanto, o público para o qual se direcionava a mensagem realmente a ouviu e assimilou, de forma que Bob Marley tornou-se o grande ídolo da luta revolucionária de todo o

⁴⁵ [Bob Marley Exodus Full Album | Legend of reggae music - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

⁴⁶ *Grounation Day* é uma das datas comemorativas mais emblemáticas do calendário rastafári: 21 de abril, dia da celebração da visita de Haile Selassie à Jamaica.

⁴⁷ [Bob Marley & The Wailers - The Heathen \(Live At The Rainbow Theatre, London / 1977\) - YouTube](#) Acesso em 21 de Fevereiro de 2022.

⁴⁸ [Bob Marley and The Wailers - Kaya \(full album HD\) - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

⁴⁹ [Bob Marley ❤️ Survival Full Album 1980 - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

terceiro mundo, sendo visto pelo público europeu e norte-americano como um Jimi Hendrix do terceiro mundo. (CHANG E CHEN, 1998)

*Uprising*⁵⁰, último trabalho de estúdio de Bob Marley, guardava lembrança com *Exodus* em relação a sua postura filosófica. O ecletismo musical estava de volta, e o álbum continha faixas que abarcavam influências da *disco music*, e outras que iam de baladas a um *reggae* mais pesado. *Uprising* foi muito bem recebido tanto pelo público quanto pela crítica, e contém grandes clássicos, tais como “Could You Be Loved” e “Redemption Song”. (CHANG E CHEN, 1998)

Embora os comentários supracitados tenham sido realizados a partir de álbuns de estúdio da década de 1970, vale ressaltar a importância do lançamento de *Legend*, datada de 1982, para a divulgação da música e da figura de Bob Marley internacionalmente. Considerado um dos maiores álbuns ao vivo da história da música, *Legend* atingiu uma vendagem revolucionária ao redor de todo o mundo, e contém a versão definitiva de “No Woman, No Cry” canção regravaada por Gilberto Gil, em português, versão sobre a qual discorreremos mais adiante.

Os álbuns acima comentados são expressões do *early reggae* e do *reggae roots*, gêneros que, no início da década de 1980, certamente ainda eram muito bem aceitos pelos jamaicanos, embora fosse cada vez mais evidente que o *reggae* de então estava sendo produzido majoritariamente com o público estrangeiro em mente. Enquanto isso, o gosto nacional se interessava mais e mais pela figura dos *deejays*, porta-vozes do público geral jamaicano. Aos poucos, a *deejay music* se desenvolvera na cena jamaicana a ponto de se tornar um gênero indiscutivelmente estimado: o *dancehall*. Os esclarecimentos acerca desse gênero, sobre os quais tratamos a seguir, foram formulados por Chang e Chen (1998).

A forma como se consolidou o *dancehall* era bem simples: os vocalistas passaram a cantar ao vivo por cima do ritmo das faixas musicais, tocadas pelo *sound system*⁵¹. Foi em 1983 que ocorreu um festival chamado *Dancehall 83*, data que define o ponto de partida oficial do gênero, uma vez que o festival recebeu os grandes *deejays* em atuação na época, arrastando multidões para o local. Foi em 1985, no entanto, que a sonoridade do *dancehall* foi aperfeiçoada, devido à chegada da música digital na Jamaica,

⁵⁰ [Bob Marley Uprising Full remastered Album 1980 BEST ALBUM - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

⁵¹ [1983 Reggae Dance - Jools In JA \(Yellowman, Massive Dread, Billy Boyo, lee van cliff, Eek a mouse\) - YouTube](#) Acesso em 21 de Fevereiro de 2022.

Assim, de forma similar ao surgimento e produção do *dub*, o *dancehall* se valia de *hits* antigos para construir uma base sobre a qual pudesse se trabalhar. Boa parte dos *riddims* de *dancehall* eram versões computadorizadas de clássicos do *ska* e do *rocksteady*⁵². Se antes a Jamaica sofria por conta da má qualidade de suas gravações devido à precariedade dos instrumentos e aparelhos fonográficos, o som mais limpo produzido digitalmente abriu as portas das noites estadunidenses e europeias para o *dancehall*. Sobre a relação do público jamaicano com este gênero, em comparação ao *reggae* clássico, Chang e Chen (1998, p. 61) declaram que

Atualmente, para todos os efeitos, *reggae* na Jamaica é *dancehall*. As revistas especializadas de *reggae* esbanjam críticas extasiadas sobre os ‘**cultural groups**’, tais como Israel Vibration, The Congos e The Itals, mas o povo, no geral, não dá a mínima para esse tipo de música. Se você vai a um show de *reggae*, vê que o público reage a essa então chamada ‘**cultural music**’. Mas para ver o público ir à loucura, aí é com um *deejay*. A *deejay music* tem o poder de mobilizar o povo – tem uma força. (grifos adicionados) (tradução minha)

Os termos acima grifados fazem referência a uma classe específica do *reggae*, a qual Chang e Chen (1998) qualificam como ‘música cultural’. A escolha do termo ‘cultural’ parece ser particularmente interessante, uma vez que aparenta conscientemente localizar o subgênero referenciado nas épocas de ‘ouro’ do *early reggae* e do *roots reggae*. O termo parece frisar também a temporalidade da música referenciada, fixando o recorte no passado, em pressuposta oposição à música contemporânea ao momento da escrita do trecho supracitado, e dele objeto – o *dancehall*. Essa classificação será retomada mais adiante, quando passarmos às observações acerca das similaridades e afastamentos entre o *reggae* brasileiro e o jamaicano.

O termo ‘cultural’, cuja escolha intenta denotar atributos e repercussões da música jamaicana de outrora àquela que se considera dela consequente ao mesmo tempo que constitutiva, revela a influência que o âmbito socio-político-cultural incutiu no que veio a se instituir como música jamaicana, no que concerne ao panorama visto como um todo. Pode-se entender que, de forma equivalente, essas imbricações, até então observadas por um ângulo intracultural, vieram a se atrelar também aos diálogos interculturais entre Brasil e Jamaica, considerando, evidentemente, os pormenores intraculturais pertinentes à composição do escopo cultural brasileiro. Revisto o panorama cultural jamaicano, em especial no que diz respeito à musicalidade em questão, passamos a observar como o *reggae* adentrou o cenário brasileiro, considerando os aspectos contextuais que favoreceram essa aproximação.

⁵² [Rock Steady Riddim mixed by Banton Man - YouTube](#) Acesso em 21 de Fevereiro de 2022.

2 O *reggae* no Brasil

Apesar de o enfoque desta pesquisa consistir no advento do *reggae* no Brasil, cujo recorte se delimita à década de 1970, vale destacar alguns aspectos que vieram a se apresentar no cenário *reggae* brasileiro em décadas posteriores, em prol de demonstrar que as circunstâncias aqui apresentadas configuram-se como basilares para todo um cenário de maior abrangência que viria a se consolidar a partir de meados da década de 1980. O hibridismo cultural/transculturação pertinentes às músicas brasileira e jamaicana, inaugurados no decênio de 1970, tomariam cada vez mais corpo no decorrer das décadas seguintes, de forma que o *reggae* passou a ser parte constitutiva da música brasileira. .

Conforme aponta Cardoso (1997), o *reggae* chegou ao Brasil nos anos 1970, amadurecendo ao longo da década de 1980 e finalmente se estabelecendo na década de 1990. Enquanto alguns países além da Jamaica adotaram elementos do *reggae* na sua musicalidade, outros passaram a acolher o gênero como uma forma de “irmão mais novo”, que viria a fazer parte dos costumes e musicalidade locais, o que foi o caso do Brasil.

Olhando para o *reggae* enquanto gênero constitutivo da musicalidade brasileira, já estabelecido em épocas posteriores à que este trabalho pretende focalizar, vale considerar mais o hibridismo presente nesse produto cultural, uma vez que este se apresenta consumado quando posto face à música que estava sendo criada durante os anos 1970. É evidente que, se fôssemos recortar o *reggae* produzido no Brasil nos anos 1990, por exemplo, poderíamos, sim, observá-lo tanto enquanto produto de um hibridismo cultural já estabelecido quanto objeto pertinente a um processo de transculturação, se o caso fosse observar as relações entre Brasil e Jamaica naquele recorte temporal específico.

No entanto, como o enfoque deste trabalho está localizado nos primórdios do *reggae* no Brasil, toda música envolvida com o gênero jamaicano datada posteriormente aos anos 1970 pode ser interpretada como fruto híbrido de um processo de transculturação previamente instaurado, sendo esta a tradução que interessa a este trabalho. Ou seja, a partir deste esclarecimento, pretendo ressaltar que o uso dos dois conceitos, neste trabalho, é flexível, a depender do olhar que dirijo ao objeto, ao seu contexto de produção, às consequências de sua reprodução, às partes envolvidas em sua existência, se o objeto se encontra em movimento ou se está em repouso no momento de análise.

Há quem afirme que, apesar de ter se consagrado na musicalidade brasileira em épocas posteriores, o *reggae* não foi amplamente aceito de início no Brasil, tendo sofrido indiferença

do poder e da mídia brasileiros, que consideravam o gênero como “música de favelados”, como descreveu Cardoso (1998, p. 12). Aqui é particularmente interessante observar essa recepção como etapa crucial de um processo de transculturação: a tensão presente na fronteira entre uma cultura e outra a ela distinta reflete o choque com o diferente, o desconhecido, o estranho estrangeiro; principalmente se o olhar que julga parte das classes detentoras do poder, supostamente responsáveis por dar ou não permissão para o estrangeiro cruzar a fronteira (pode-se adentrar clandestinamente).

No entanto, há de se considerar que houve divergências na recepção do gênero, as quais derivaram, principalmente de especificidades referentes a localidade geográfica e interesses da indústria cultural, dentre outros fatores. Mais à frente, ao abordarmos o caso do Maranhão, veremos que Farias (2016) faz um contraponto a este tópico, levando em consideração questões de classe, de região, e tomando como pontos de referência as culturas locais.

Fernando Ortiz (1963) apresenta o conceito de transculturação como um processo que envolve várias etapas, sendo estas também explicadas por conceitos outros, a saber e nesta ordem: 1) aculturação: a aquisição de uma cultura distinta; 2) deculturação: perda ou desenraizamento da própria cultura, em função da aculturação; 3) neoculturação: criação de novos fenômenos culturais decorrentes das etapas anteriores. Assim, a transculturação, enquanto movimento processual, dá conta de explicitar a transição de uma cultura a outra, passando pelas fases/conceitos acima mencionados, ao passo que pressupõe um intercâmbio entre as duas culturas em questão.

É evidente que este trabalho faz uso do conceito de transculturação tendo em vista elementos da cultura jamaicana que adentraram a cultura brasileira (e que por vezes se retroalimentaram) pertinentes ao âmbito musical – mas que contemplam elementos de ordem política, social etc – e sequer considera a justaposição de uma cultura sobre outra, uma vez que lança mão também do conceito de hibridização cultural. Vale reiterar que, um ou outro, a utilização dos conceitos ao longo da pesquisa varia de acordo com o movimento do objeto/processo que se busca observar, e a temporalidade de análise em que o objeto se encontra, em relação às influências culturais que recebe/atribui. O caráter dinâmico e dialógico adjacente ao conceito de transculturação é o fator que o leva a ser caro para este estudo.

2.1 Breve panorama histórico: 1980 - 1990

Possivelmente decorrente desta tensão gerada pela exposição a um elemento cultural até então inédito, o *reggae* não se consagrou como gênero musical reconhecidamente aceito até a segunda década após sua apresentação ao Brasil. Foi somente no início dos anos 1980 que surgiram as primeiras bandas que se classificavam como bandas de *reggae*. Em 1983, o grupo Karetas, de Pernambuco, lançou um disco intitulado *Fogo na Terra*⁵³, já lançando mão de elementos vocabulares pertencentes ao discurso rastafári⁵⁴.

Também na década de 1980 surgiram os Paralamas do Sucesso, banda que viria a abrir caminho para muitas outras dentro do cenário *reggae* brasileiro. Em 1986, os Paralamas lançaram o álbum *Selvagem?*⁵⁵, terceiro da banda, que tem o *reggae* como base principal – dentre demais álbuns do grupo que também se afiliam ao gênero. Em uma postagem recente na página do Instagram dos Paralamas⁵⁶, foi divulgada uma lista, idealizada por Herbert Vianna antes mesmo do lançamento do álbum, que elenca dez discos de *reggae* que influenciaram *Selvagem?*. São eles *Survival* (1979), de Bob Marley & The Wailers; *Bass Culture*⁵⁷ (1980), de Linton Kwesi Johnson, *dub poet* citado anteriormente; *Uhuru in Dub*⁵⁸ (1982), da colaboração de Black Uhuru, Prince Jammy, Sly & Robbie; *Special*⁵⁹ (1982), de Jimmy Cliff; *Anthem*⁶⁰ (1983), do Black Uhuru; *Labour of Love*⁶¹ (1983), do UB40, *King Yellowman* (1984), de King Yellowman; *Bagariddim* (1985), do UB40; *The Rhythmatist*⁶² (1985), de Stewart Copeland, baterista do Police, banda de *rock* que também foi influenciada pelo *reggae*; e um disco não identificado de Sunny Adé, artista nigeriano de música popular.

Pode-se dizer que os Paralamas estudaram bem o gênero jamaicano, suas influências e entusiastas, e que Herbert – autor da lista – acompanhava os lançamentos afins ao gênero em tempo real. Albuquerque (1997, p. 153) afirma que foi com *Selvagem?* que os Paralamas estabeleceram o padrão do que viria a ser o *reggae* brasileiro, ainda que não fosse uma banda exclusiva de *reggae*: “ali estavam todos os caminhos a serem seguidos: os timbres, o padrão de

⁵³ [Os Karetas - Fogo na Terra \(1983\) - YouTube](#) Acesso em 21 de Fevereiro de 2022.

⁵⁴ ‘Fogo na Terra’ faz menção ao elemento discursivo ‘Fyah inna Babylon’, recorrente no discurso rastafári, e que está associado ao incentivo da derrubada do sistema vigente, contestado pela filosofia rastafári

⁵⁵ [Os Paralamas Do Sucesso \(Selvagem? - 1986\) - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

⁵⁶ [Os Paralamas do Sucesso \(@osparalamas\) • Fotos e vídeos do Instagram](#) Acesso em 24 de agosto de 2021.

⁵⁷ [Bass Culture - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

⁵⁸ [Black Uhuru & Prince Jammy - Uhuru in dub \(full album\) - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

⁵⁹ [Jimmy Cliff - Special \[1982\] - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

⁶⁰ [Black Uhuru - Anthem - 1983 \(Full\) - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

⁶¹ [Labour Of Love - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

⁶² [Stewart Copeland - The Rhythmatist \[FULL ALBUM\] - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

produção (a cargo de Liminha), as letras, os arranjos. Muita gente boa ouviu falar pela primeira vez em toast e dub graças a ‘Selvagem’”. De certa forma, se considerarmos que os Paralamas estabeleceram um *padrão* do que viria a ser o *reggae brasileiro*, eles criaram um novo gênero. Seria esse novo gênero, portanto, resultado de um processo de neoculturação, encerrando-se um ciclo de transculturação, nesse caso em específico. Assim, esse produto de transculturação, esse gênero transculturado, poderia passar a ser observado sob o prisma do hibridismo, uma vez que o produto híbrido cultural está pronto⁶³, consumado, passível de adentrar novamente no ciclo da transculturação, fosse o caso realizar essa hipotética análise, pertinente aos anos 1980.

Tanto é que, a partir dos Paralamas, outras bandas de *reggae* passaram a surgir no cenário brasileiro. Muitas tiveram sucesso efêmero, ficando no disco de estreia, como a carioca Central Africana, de disco homônimo, e a baiana Terceiro Mundo⁶⁴, com o disco *Marley Vive*⁶⁵, ambas as produções de 1988. Vale ressaltar que as temáticas presentes nos nomes das bandas e discos já apontam para a presença de elementos temáticos afins aos conteúdos abordados nas letras de *reggae* jamaicano; ou seja, validam um padrão estabelecido ao passo que reproduzem uma estética já esperada, almejando um resultado não tão experimental, mas já então facilmente reconhecível. A TV Globo registrou um trecho do ensaio da Central Africana, datado de janeiro de 1987, em que se pode assistir também a uma entrevista com o vocalista Papa Rick, que fala brevemente sobre a influência do gênero jamaicano sobre a musicalidade da banda⁶⁶.

Cardoso (1997) cita ainda outros nomes ilustres do *reggae* nacional, que conseguiram se firmar ao longo dos anos, como Edson Gomes, da Bahia, com mais de dez discos lançados até 2013, cuja primeira obra, também de 1988, é intitulada *Reggae Resistência*⁶⁷, fazendo jus à temática do *reggae roots* jamaicano. O autor cita também os maranhenses da Tribo de Jah e a

⁶³ Vale reforçar que o sentido de ‘pronto’, ‘consumado’, aqui, se refere a uma qualidade temporal, ou seja, a estaticidade do objeto se deve ao olhar recortado e pontual que se lança num momento também específico de análise, visando a contemplar o objeto não em relação a seu processo de criação/recriação, mas em relação às características que apresenta num momento temporal específico, considerando-se os elementos pertinentes àquela temporalidade.

⁶⁴ É interessante destacar que a tradução de Terceiro Mundo para a língua inglesa é *Third World*, nome da banda de *reggae* jamaicana nascida em 1973, ainda em atividade.

⁶⁵ [Banda Terceiro mundo LP completo 1988 - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

⁶⁶ [CULTNE - Central Africana - 1987 - YouTube](#) Acesso em 21 de Fevereiro de 2022.

⁶⁷ [Edson Gomes - Reggae Resistência - YouTube](#) Acesso em 21 de Fevereiro de 2022.

carioca Cidade Negra, que tocou com a Tribo de Jah (em 1992) no mais renomado festival internacional de *reggae*, o Sunsplash, na Jamaica⁶⁸.

Pode-se notar que as bandas mencionadas provêm de distintas localidades do território brasileiro: Pernambuco, Bahia, Maranhão, Rio de Janeiro, Brasília⁶⁹. Percebe-se que o gênero rapidamente percorreu o território brasileiro, sendo difícil definir um ponto geográfico a partir do qual tenha se disseminado. Um ponto histórico, entretanto, que certamente aproximou artistas brasileiros ao *reggae* e impactou a indústria fonográfica brasileira foi a visita de Bob Marley ao Rio de Janeiro, em março de 1980, um ano antes de sua morte.

A visita teve por ocasião a celebração da entrada da gravadora alemã Ariola no mercado nacional – a Ariola havia recentemente se associado à Island Records, de Chris Blackwell, responsável por lançar Bob Marley ao estrelato internacional. A Ariola já chegou ao Brasil contratando nomes como Moraes Moreira, Toquinho e Vinícius de Moraes, artistas, dentre outros, com os quais Marley teve contato quando da sua passagem por aqui.

Ficou famosa a partida de futebol da qual Bob Marley participou, no campo de futebol de Chico Buarque. No time de Marley estavam o tricampeão mundial Paulo César Caju, Junior Marvin (guitarrista dos Wailers), Jacob Miller (vocalista do Inner Circle), Toquinho e Chico Buarque; no time adversário estavam Moraes Moreira e funcionários da Ariola⁷⁰. Certamente, além do gosto em comum pelo futebol, Bob Marley pôde trocar musicalmente com os artistas brasileiros, fato que corrobora a condição dialógica pressuposta em um processo de transculturação. O artista teve a oportunidade de adquirir vários instrumentos tipicamente brasileiros durante sua visita ao país, os quais levou consigo em seu retorno à Jamaica.

Em entrevista a O Globo, concedida no vestiário após a memorável partida de futebol, conforme cita Albuquerque (1997, p. 72), Marley declarou: “Rivelino, Jairzinho, Pelé, Brasil é o meu time. A Jamaica gosta de futebol por causa do Brasil”. Sobre a proximidade entre a música brasileira e a jamaicana, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Marley disse que “o reggae tem a mesma raiz, o mesmo calor e o mesmo ritmo do samba. Nós estamos próximos” (ALBUQUERQUE, 1997, pg. 71).

⁶⁸ [Cidade Negra memória: Reggae Sunsplash, Hollywood Rock e Jimmy Cliff - YouTube](#) Acesso em 21 de Fevereiro de 2022.

⁶⁹ Embora os Paralamas do Sucesso tenham se desenvolvido no Rio de Janeiro, a banda foi formada em Brasília.

⁷⁰ [Bob Marley Jogando Futebol No Brasil - YouTube](#) Acesso em 21 de Fevereiro de 2022.

Outro evento em que Bob Marley esteve próximo de vários artistas brasileiros foi a festa de inauguração da Ariola, no Morro da Urca, na qual estavam presentes Chico Buarque, Toquinho, Ivan Lins, Alceu Valença, Baby Consuelo, Marina Lima, Simone, Ney Matogrosso. Durante a celebração, além do show de Moraes Moreira, os convidados ouviram o disco inédito de Toquinho e Vinícius e canções de Bob Marley. Certamente, Bob Marley teve uma boa oportunidade de ouvir o que estava sendo produzido no Brasil àquela época. De acordo com a fala de Bob Marley sobre a proximidade entre a música brasileira e a jamaicana, Albuquerque (1997, p. 147) discorre sobre essa relação de forma significativa:

Se a África é a mãe, o Brasil e a Jamaica são filhos pródigos do ritmo. Chicotes e tambores duelaram aqui e ali, até que um belo dia, o estalido saiu de tom e o ritmo seguiu em frente, livre e sem amarras. E nasceram as diferenças, saudáveis e robustas. Ao longo dos anos, elas foram sendo batizadas. Samba, xote, baião e companhia de um lado. Mento, calipso, salsa e família do outro. Bifurcações de uma mesma estrada. [...] Com o reggae, esses caminhos voltaram a se cruzar. Os sinais estão por toda a parte: no walkman do surfista da Barra da Tijuca, nos tambores afro de Salvador, no rádio do motorista de táxi em São Luís, ou no bailão da periferia de São Paulo. Cada um absorvendo o som à sua maneira. [...] Hora de rastreamento. Jimmy Cliff cantando ‘Waterfall’ no Rio, no Festival Internacional da Canção, em 1968. Caetano Veloso no exílio em Londres. Duas pedras fundamentais na construção da sede brasileira do reggae. Cliff trouxe a semente, ainda em embalagem rocksteady. Caetano trouxe o fruto na bagagem de volta ao Brasil. E deu à galera uma amostra do seu gosto em ‘Nine Out of Ten’, no disco Transa, em 1972, junto com ‘Negra Melodia’, de Jards Macalé, um dos primeiros exemplos de reggae feito na casa. Desde então, as águas não param de rolar no país-continente, onde cada tribo optou por um **código diferente** para seu bel-prazer. (grifo adicionado)

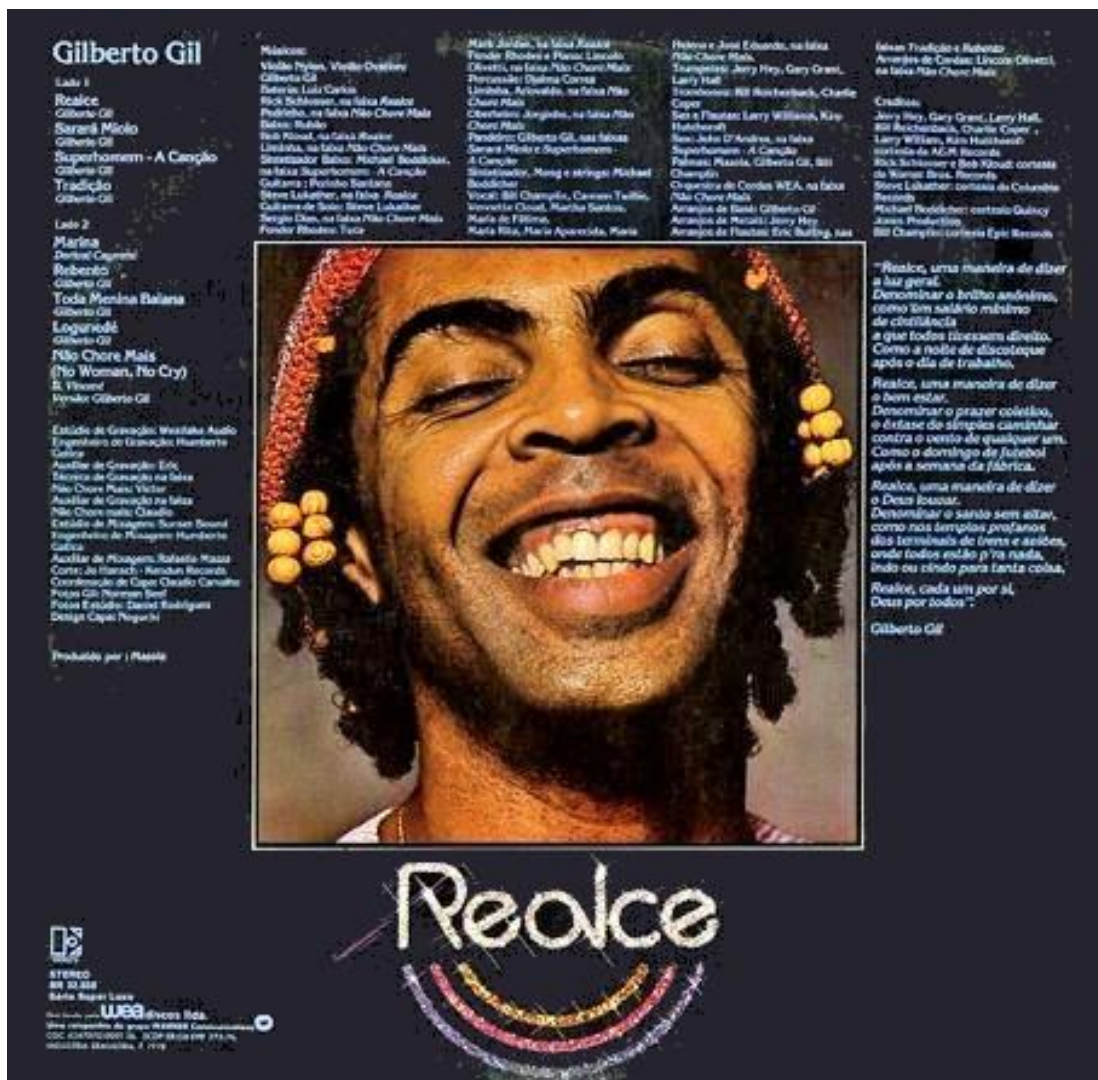
Falando especificamente sobre o cenário na Bahia, Albuquerque (1997, p. 149) diz que os primeiros discos de *reggae* que lá chegaram foram muito bem recebidos: “antropofágica por natureza, a cidade [de Salvador] **decifrou senhas**, revirou de cabeça para baixo aquele som e, na sua falsa mansidão, preparou o contra-ataque” (grifo adicionado). As ‘tribos’, então, ‘decifraram as senhas’ propostas pelo *reggae* jamaicano e optaram por ‘códigos diferentes’. Esse ‘trabalho’ realizado pelo artista brasileiro (pelo público brasileiro, inclusive) pode ser interpretado em analogia a significados de ordem tanto linguística quanto extralinguística, como as diferentes transformações que sofre o signo linguístico no decorrer da tradução, e também as diferentes roupagens – rítmicas, performáticas, visuais etc – referentes ao gênero musical. Ao discorrer sobre o signo linguístico no tocante a questões relativas à tradução, Silvano Santiago (2019, p. 23) expõe o caráter subjetivo pelo qual passa o crivo interpretativo do compositor:

Como o signo se apresenta muitas vezes em uma língua estrangeira, o trabalho do escritor, em lugar de ser comparado ao de uma tradução literal, se propõe

antes como uma espécie de tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão. O signo estrangeiro se reflete no espelho do dicionário e na imaginação criadora do escritor latino-americano e se dissemina sobre a página branca com a graça e o dengue do movimento da mão que traça linhas e curvas. Durante o processo de tradução, o imaginário do escritor está sempre no palco [...].

Gilberto Gil foi o primeiro artista brasileiro a gravar uma versão de uma canção de *reggae* jamaicano: No Brasil, “No Woman, No Cry”, de Bob Marley & The Wailers, traduziu-se em “Não Chore Mais”, na virada de 1979 para 1980, ano este em que Gil saiu em turnê pelo Brasil ao lado de Jimmy Cliff. Foi nessa mesma época que Gilberto Gil apresentou seu novo visual, com tranças semelhantes aos *dreadlocks*, conforme registrado na capa do disco *Realce*, de 1979, apontando para uma assimilação da cultura jamaicana rastafári não somente no campo sonoro, mas também no visual.

Figura 13: Contracapa do disco *Realce*, de Gilberto Gil.



Fonte: Discos Essenciais, 2021.

Albuquerque (1997) esclarece, no entanto, que foi no meio da década de 1980 que o *reggae* tomou corpo no panorama brasileiro. Além de Edson Gomes, que adotara a sonoridade do *reggae* e a estética e a temática rastafári, os principais disseminadores do *reggae* na Bahia foram os blocos afro Olodum, Ara Ketu e Muzenza⁷¹, que não somente reproduziram a música advinda da Jamaica, mas a ela acrescentaram elementos da musicalidade baiana, de forma a produzir uma das maiores transformações sofridas pelo *reggae* fora da Jamaica, até então, e que resultaram no samba-reggae, gênero que teve enorme repercussão tanto nacional quanto internacional. Segundo Albuquerque (1997, p. 149), o samba-reggae era

[...] a música da Jamaica descendo as ladeiras do Pelourinho. [...] O mesmo Paul Simon que gravou ‘Mother and Child Reunion’ na Jamaica, nos primórdios do *reggae*, esteve em Salvador em 1990 gravando com o Olodum músicas para o disco *Rhythm of the Saints*. [...] Mas a maior prova de força (e apelo pop) do samba-reggae viria dois anos depois, com *O Canto da Cidade*, o milionário disco de Daniela Mercury, produzido por Liminha, o carimbo de qualidade técnica que faltava para que o gênero viajasse pelo mundo de primeira classe. [...] – O samba-reggae é um dos ritmos mais pedidos nas minhas noites – atesta o DJ Doug Wentd, de São Francisco, Califórnia, cuja discotecagem de world music foi considerada pela revista *Details* uma das melhores coisas da noite norte-americana.

Em relação ao cenário *reggae* maranhense, o qual será abordado de forma minuciosa mais adiante, Albuquerque (1997) afirma que foi em São Luís que o *reggae* formou um imenso núcleo de resistência, sendo o gênero a música popular da capital. O que se ouve em São Luís já nos anos 2000 é o mesmo *reggae* que se ouvia na Jamaica nos primórdios do *reggae*, *reggae* bem marcado, fácil de se dançar “agarradinho”, como é o costume no Maranhão. Logo formou-se um todo um circuito independente em São Luís, com clubes improvisados, radiolas (equivalentes brasileiras dos *sound systems* jamaicanos) e programas de rádio. Destaca-se também a banda Tribo de Jah, formada em 1986, uma das mais reconhecidas ainda hoje no cenário *reggae* brasileiro.⁷²

Voltando a atenção para os grandes centros, o autor afirma que no Rio e em São Paulo, diferentemente dos casos da Bahia e do Maranhão, o *reggae* não ganhou um lugar de destaque, mas foi aceito ao lado de gêneros de pompa tais como o *pop-rock* e a MPB, ainda que, e mesmo por conta disso, tenha ficado à sombra desses dois grandes gêneros. Rio e São Paulo,

⁷¹ [Muzenza Do Reggae 1988 - YouTube](#) Acesso em 21 de Fevereiro de 2022.

⁷² É interessante destacar que os membros da Tribo de Jah, à exceção do vocalista Fauzi Beydun, se conheceram na Escola de Cegos do Maranhão. De forma similar, os membros principais da banda de *reggae* jamaicana Israel Vibration, formada na década de 1970, se conheceram no Centro de Reabilitação Mona, devido a condições físicas derivadas da poliomielite.

contrariamente a Bahia e Maranhão, recebiam discos de *reggae* importados, de forma que circulava naquele eixo a música *reggae* propriamente jamaicana, “original”.

Devido ao erguimento do *reggae* no cenário nacional, foi estabelecido o Museu Bob Marley, na Baixada Fluminense, localidade em que a miséria e a violência eram recorrentes e evidentes, circunstância esta que viria a formar o embrião de um movimento, por volta dos anos 1986/87, e que encontraria palco no Núcleo Experimental de Cultura, da União Nacional dos Estudantes, cujo prédio estava localizado no Catete. Ali afloraram as bandas cariocas de *reggae* surgidas na época, tais como Guiné-Bissau, Dom Luís Rasta (figura ainda célebre no circuito *rasta-reggae* da capital e serra fluminenses), KMD-5 (que mais tarde se tornaria o Negril), Mac Donnys’s Lumiar (a Lumiar veio a se tornar o Cidade Negra), dentre outras.

Também em São Paulo o *reggae* encontrou seu lar na periferia, conforme as origens históricas do gênero, dividindo espaço com o *hip hop* a partir da metade da década de 1980. Surgiram programas nas rádios, como o Disco Reggae, que levaram as influências do *reggae* para grupos como o Nomad, os Walking Lions, Pacíficos da Ilha e Sinsemilla. No entanto, o novo expoente do *reggae* nacional, na trilha dos Paralamas, curiosamente não veio nem do Rio e nem de São Paulo, mas de Minas Gerais.

Foi em 1993 que o Skank lançou seu primeiro disco⁷³, homônimo, sobre o qual comenta Albuquerque (1997, pg. 155), mencionando o Cidade Negra e os Paralamas a respeito de suas respectivas vendagens e hibridismos:

[...] o Skank deixou claro o nível alcançado pelo *reggae* da casa. Não só isso: mostrou como havia ficado mais rápida a capacidade de **absorção das novas linguagens** pelo time verde e amarelo. Skank, o disco, tinha (e tem) os mesmos sintomas de divisor de águas que Selvagem. [...] Em 1995, o Skank e o Cidade Negra, com os respectivos Calango e Sobre todas as forças (produzido por Liminha e com participação especial de Shabba Ranks), deram mais uma demonstração da força do *reggae* verde e amarelo. Junto com o Vamo Batê Lata, do pioneiro Paralamas, os discos se revezaram, durante meses, nos primeiros lugares das paradas dos mais vendidos. O Skank dando um jeitão cada vez mais brasileiro ao dancehall. E o Cidade Negra misturando esse som com os outros de notável afinidade, como o *reggae* clássico (ou roots), o funk e a soul music [...] (grifo adicionado)

Novamente, conforme acima grifado, o autor fala de novos códigos, de decifrar senhas, de novas linguagens. Segundo Gilroy (2012, p. 161),

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações

⁷³ [Skank - 1993 - YouTube](#) Acesso em 28 de Março de 2022.

sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental.

Em relação ao intercâmbio cultural inerente ao processo de transculturação entre Brasil e Jamaica, pode-se acrescentar que as contribuições brasileiras à cultura jamaicana não se restringem ao aspecto musical: ao receber, assumir, reproduzir e neoculturar um objeto cultural originalmente jamaicano, a música – que naturalmente abarca um sem-número de elementos culturais –, o Brasil contribui não somente para a ‘evolução’, no sentido de transformação, do gênero, e sua conseqüente disseminação, mas vem a somar significativamente no que diz respeito à recepção da música, da cultura jamaicana, para além da Jamaica, influenciando sua repercussão, seu alcance, revalorando e revalidando seus sentidos, num processo não apenas de amplitude de uma identidade cultural, mas de sua ressignificação face à alteridade.

Em relação ao aspecto de ‘perda’, ‘desenraizamento’ da própria cultura, relativo à etapa de deculturação integrante do processo de transculturação, cabe esclarecer que, neste trabalho, e contemplando de forma específica o campo sonoro da musicalidade em questão, esse sentido não é compreendido de maneira depreciativa. A exclusão de certos elementos musicais pertencentes à música brasileira abre espaço, no tempo de duração contido em uma dada faixa musical, para a entrada de elementos originalmente pertinentes à música jamaicana, sem deixar de ser música brasileira, configurando-se, quando tomada em movimento, em produto transculturado; quando estática, em produto híbrido.

Certamente, há casos em que artistas brasileiros procuram reproduzir fidedignamente a música jamaicana – ainda que essa reprodução imaculável seja inalcançável, a depender do que se se entende por ‘cópia fidedigna’, por fatores diversos, que não cabem ao recorte desta pesquisa –; no entanto, os objetos e olhares sobre eles lançados nas delimitações deste trabalho não se enquadram nesses casos. Ao discorrer sobre o caráter múltiplo e heterogêneo das possibilidades de manifestação da transculturação, Octávio Ianni (1996, p. 154) declara que

[...] as mais distintas manifestações da transculturação sempre têm algo a ver com as configurações socioculturais que entram na composição. Cada uma, a seu modo, já se compõe de pluralidades e heterogeneidades, pois podem ser herdeiras de outras transculturações. Quando entram em intercâmbio e composição, naturalmente desenvolvem outras pluralidades e heterogeneidades. Mais que isso, multiplicam as não-contemporaneidades que normalmente habitam toda e qualquer configuração cultural. Esse pode ser o cenário em que se movem, migram, flutuam, aparecem, desaparecem, recriam, transformam ou transfiguram signos, símbolos, significados ou conotações socioculturais.

A partir das observações supracitadas, pode-se inferir que o *reggae*, assim como a cultura a ele relacionada, veio a conferir-se como parte integrante da cultura brasileira, despontando sua influência por intermédio da música, mas a ela não se restringindo, a partir de

sua segunda década de existência na musicalidade brasileira. O processo de transculturação, considerado em seu aspecto dinâmico, revela um produto cultural já consumado a partir da década de 1980, passível de ser interpretado como objeto híbrido em sua acepção cronológica. A seguir, veremos como o processo de transculturação pertinente aos diálogos entre Brasil e Jamaica teve seu início a partir do âmbito musical, observando os aspectos referentes à indústria fonográfica brasileira no decênio de 1970.

2.2 A indústria fonográfica no Brasil na década de 1970

Realizados alguns apontamentos sobre a repercussão do *reggae* no Brasil ao longo dos anos 1980/90, passo a voltar o enfoque para a década de 1970, observando os movimentos iniciais do gênero no cenário brasileiro. No Brasil, a década de 1970, no que diz respeito à música popular, parece ter começado, na realidade, em 1968, em decorrência da promulgação do AI-5, conforme indica José Adriano Fenerick (2004). É partindo do fim da década de 1960, portanto, que esta pesquisa busca compreender o contexto-base sobre o qual se desenvolveu a influência do *reggae* na música brasileira na década de 1970, considerando alguns aspectos do cenário cultural desenhado em ambas as décadas, em particular a conjuntura da indústria fonográfica, a presença de aspectos sociais à época relevantes e as circunstâncias socioculturais pertinentes ao período.

Ao pensarmos no conceito de transculturação como um processo de tradução, podemos olhar como um transcurso de tradução não somente as relações intercambiais entre Brasil e Jamaica, mas também os encadeamentos culturais entre a passagem dos anos 1960 a 1970 no Brasil. Segundo Octávio Ianni (1996, p. 160), são diferentes formas de tradução: o contato, a tensão, a acomodação, o hibridismo, a assimilação, a transculturação. Nessas diferentes formas de tradução, podem estar envolvidas diferentes linguagens e modos de comunicação:

[...] fala e escrita, forma e movimento, som e cor, literal e figurado, metáfora e alegoria, realista e impressionista, naturalista e mágica, em diversas modalidades de combinações. Ao mesmo tempo, põem em causa modos de vida e trabalho, formas de ser, agir, sentir e imagens ou estilos de pensamento e visões do mundo. Talvez seja possível dizer que o conceito, por exemplo, assim como a metáfora, envolvem uma escala avançada ou mesmo excepcional de tradução. Podem ser diversas, ou muitas, as mediações que povoam a transição e a tradução da matéria de criação ao conceito ou à metáfora. Muito do que cultura, passando pela literatura e a sociologia ou as artes e as ciências, é simultaneamente produto e condição de múltiplas e complexas traduções. Traduções realizadas por cada autor, em seus múltiplos diálogos, e traduções realizadas por cada um e os muitos leitores, ouvintes, espectadores; variando com o lugar e a época, a pompa e a circunstância.

Segundo Fenerick (2004), houve no pós-AI-5 uma mudança radical perante a produção e o consumo musical no contexto brasileiro, considerando que o ato institucional buscou

suprimir de forma abrupta os discursos e vivências político-ideológicos conduzidos pela música dos anos 1960. O ano-marco do tropicalismo, também 1968, tal como o decreto do AI-5, determina o nascimento e aclamação da MPB como uma instituição, que viria a empreender uma busca por um projeto de nação, baseado em uma ideologia nacional-popular que expressasse esse Brasil. A fim de explicar as consequências do AI-5 para o cenário musical da época, Fenerick (2004, p. 162) afirma que

[...] além de promover o exílio (ou o “desaparecimento”) compulsório de boa parte dos compositores e/ou músicos populares, o AI-5 passou a agir diretamente na produção de discos e na liberdade de criação (chegando-se ao limite da autocensura por parte de importantes compositores do período), no âmbito da MPB, posto que a censura podia inutilizar completamente toda uma obra musical (um álbum inteiro, por exemplo, ou partes dele, ou seja, canções censuradas).

Dentre algumas condições do cenário cultural dos anos iniciais de 1970, Márcia Tosta Dias (2015) menciona um clima cultural bastante desestimulante, considerando, entre demais fatores, o exílio de renomados artistas da música brasileira. Entretanto, nessa época, grandes gravadoras passam a inaugurar categorias inéditas – há o surgimento de discos autorais de produção sofisticada e a explosão da música *pop* no Brasil, já em meados da década – favorecendo novos artistas e gêneros musicais, o que levou a um aprofundamento da segmentação do mercado.

O intervalo correspondente aos anos de 1964 a 1972 é considerado o mais fértil da MPB, conforme expõe Fenerick (2004), tendo como evento de desfecho o Festival Internacional da Canção da Rede Globo. O período coincidiu com a aplicação do projeto desenvolvimentista assegurado pelos militares, sob o Estado de Segurança Nacional, que passara a reconhecer que há, na cultura, relações de poder e, por conseguinte, a necessidade de se atuar junto às esferas culturais. Foi assim que surgiram novas instituições, voltadas para a administração de políticas culturais, tais como o Conselho Federal de Cultura, o Instituto Nacional de Cinema, a EMBRAFILME e a FUNARTE. Além do surgimento dessas entidades culturais, a constatação levou à percepção da influência dos meios de comunicação de massa, e à consequente valorização da atuação por eles veiculada.

Desta forma, pode-se apreender a razão pela qual se consolidou, nos decênios de 1960 e 1970, um mercado de bens simbólicos, ou bens culturais, conforma aponta Renato Ortiz (1995). Fenerick (2004) esclarece que, decorrente do “milagre econômico” providenciado pelo regime militar e do aumento do mercado de bens de consumo da classe média, a indústria do disco alcançou um crescimento de 15% ao ano ao longo da década de 1970, mesmo apesar das duas ocasiões no decênio em que houve crise no mercado petrolífero, o que impactou negativamente a produção da matéria-prima dos discos. Assim sendo, torna-se evidente a

relevância de um olhar sobre o papel da indústria fonográfica no tocante à produção e ao consumo musical nos anos 1970, conforme veremos a seguir.

Ao explicar as origens da indústria fonográfica brasileira, Edilson Delmiro Silva (2001) aponta as similaridades entre o setor nacional e o norte-americano, no que diz respeito, principalmente, aos meios de produção e à distribuição de música gravada, tanto em relação a inovações tecnológicas quanto aos procedimentos que levaram à regulamentação da categoria – um dos motivos pelos quais veremos aproximações entre os cenários brasileiro e estrangeiro. Sendo a música gravada um dos principais produtos de consumo da indústria cultural brasileira, o cenário despontou a partir das gravadoras, tanto *majors* como independentes (estas últimas criadas na virada dos anos 1970 para 1980). Além das gravadoras, responsáveis por produzir e vender as gravações, os atores do mercado fonográfico abordados neste trabalho compreendem também a imprensa dedicada ao ramo, os fabricantes de instrumentos e tecnologia de gravação e reprodução e os empresários.

Além do aumento de 15% ao ano, há outros dados sobre a indústria do disco da década de 1970 que merecem destaque, conforme demonstra Gustavo Barletta Machado (2006), ao descrever o crescimento da indústria entre os anos de 1967 a 1980. Os então novos padrões de consumo da classe média contribuíram não apenas para o crescimento das gravadoras, mas evidentemente, também, para o mercado de aparelhos eletrônicos de uso doméstico:

As vendas de aparelhos de rádios transistorizados tiveram um aumento de 616% entre 1967 e 1980, as vendas de combinados de mesa apresentaram aumento de 713% entre 1967 e 1980, as de aparelhos de televisão (em cores e preto e branco) cresceram 611% no mesmo período de acordo com dados da ABINEE (Associação Brasileira da Indústria Elétrica e Eletrônica), as vendas de discos passam de 5,5 milhões de unidades em 1966 para 52,6 milhões em 1979 segundo dados da ABPD (Associação Brasileira dos Produtores de Discos). [...] acompanhando as transformações no padrão de consumo, houve forte crescimento no mercado de discos no período estudado, passando de 9,5 milhões de unidades vendidas em 1968 para 25,45 milhões em 1975 e atingindo 52,6 milhões em 1979, o que corresponde a um crescimento de 168% e 454%, respectivamente. (MACHADO, 2006, p. 4)

Os dados supracitados confirmam a consolidação da indústria fonográfica brasileira no período aqui revisto. Machado (2006) ainda afirma que foi ao longo desse intervalo de tempo que o LP superou os compactos, mais precisamente a partir de 1973, curiosamente o ano da primeira crise do petróleo. Uma vez observados os dados acima expostos, passamos a destacar os principais fatores responsáveis pela expansão do mercado de discos brasileiro.

De acordo com Dias (2000), há alguns fatores principais, os quais se apresentam interligados, responsáveis pela expansão da indústria fonográfica brasileira ao longo dos anos 1970, sendo eles: o estabelecimento da MPB, a ascensão do LP, uma forte participação da música estrangeira no mercado nacional (como foi, por exemplo, e especialmente importante

para este trabalho, o caso do *reggae*) e uma expressiva interação entre os variados segmentos da indústria cultural. Machado (2006) ainda destaca o fator tecnológico como relevante para a expansão da indústria fonográfica nacional no decênio em questão. Segundo Dias (2000, p. 55),

[...] consolida-se a produção de música popular brasileira e, conseqüentemente, o seu mercado. A indústria não prescindiu da grande fertilidade da produção musical dos anos 60, sobretudo a da segunda metade da década, assim como a do início dos 70, e constituiu *casts* estáveis, com nomes hoje clássicos da MPB, tais como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e tantos outros. Outro segmento altamente lucrativo que se consolida, na época, como grande vendedor de discos, e aquele nascido do movimento Jovem Guarda, uma das primeiras manifestações nacionais do rock.

A respeito do LP, Dias (2000) destaca a redução de custos a partir da ascensão do formato, em detrimento dos compactos, uma vez que várias músicas podiam ser disponibilizadas em um mesmo disco. Outro mérito do LP era que os artistas se tornariam mais importantes que suas canções individuais, havendo a possibilidade de se trabalhar e vender a imagem do artista e levar ao público um trabalho mais autoral, apesar de que, nessa época, ainda houvesse uma preferência por coletâneas e trilhas sonoras de telenovelas por parte do público consumidor. No entanto, foi a partir do LP que essa estratégia, de se trabalhar a imagem e a obra de um artista, pôde vir a ser explorada. Fenerick (2004) aponta o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, lançado em 1967, como o exemplo máximo dessa nova fórmula, a qual viria a ser repetida por outros artistas a partir de então. Dias (2000, p. 57) explica em detalhes esses critérios, mencionando mais uma vez a adoção de *casts* estáveis por parte das gravadoras:

[...] algumas gravadoras voltam-se para a formação de *casts* estáveis, investindo em determinados intérpretes de modo a transformá-los em artistas conhecidos e atuantes no conjunto do *show business*. Assim, é mais seguro, muitas vezes e mais lucrativo, manter um quadro de artistas que vendam discos com regularidade, nos padrões definidos para determinados segmentos, do que investir no mercado de sucessos que, por sua vez, precisa ser constantemente alimentado e, por mais que utilize fórmulas consagradas, não tem retorno totalmente garantido.

Acerca da crescente participação da música estrangeira no mercado nacional, Dias (2000) levanta a possibilidade de a censura ter favorecido este fator, ainda que indiretamente, uma vez que era lucrativo para empresas estrangeiras prensarem discos de artistas também estrangeiros em solo brasileiro. O público jovem urbano, cujo consumo de discos aumentava significativamente, tinha preferência pelos discos de repertório estrangeiro. Houve também um aumento de artistas com pseudônimos estrangeiros, divulgados pelas trilhas sonoras das telenovelas, além da influência de alguns programas de rádio cujos DJs voltavam a programação para o público jovem urbano, ou seja, para a música internacional.

Em relação ao favorecimento da censura para a expansão da música estrangeira no Brasil, Fenerick (2004, p. 163) faz um contraponto, reforçando a rearticulação do espaço comercial e sociocultural da MPB, e trazendo alguns dados que servem de exemplo a essa rearticulação:

[...] a volta dos compositores exilados (Chico, Caetano, Gil), a paulatina consolidação de um novo conjunto de “revelações” (Ivan Lins, Fagner, Belchior, Alceu Valença, João Bosco, Aldir Blanc), o retorno de Elis Regina ao primeiro plano do cenário musical, o novo alento à música brasileira jovem representada pela meteórica trajetória de Ney Matogrosso e os Secos & Molhados, assim como o novo impulso dado ao samba “tradicional” por Martinho da Vila, Paulinho da Viola e Beth Carvalho, podem ser entendidos como indicativos da vitalidade e da criatividade num ambiente musical desgastado e sem perspectivas. [...] Num outro plano, tínhamos o estabelecimento do alicerce principal da MPB, consolidada nos anos 70, cujo prestígio entre o público consumidor mais intelectualizado permitia a ela adquirir contornos extramusicais, constituindo-se, nas palavras do historiador Marcos Napolitano, numa verdadeira instituição sociocultural. Na trilha institucional da MPB, tornada uma referência nacional, passa-se a fortalecer o termo “tendência” para rotular os “regionalismos”, que recusavam o *mainstream* da MPB e não aderiam completamente ao pop internacional, sem, contudo, rejeitá-lo. É esse o caso, por exemplo, dos “mineiros”, do Clube da Esquina (Milton Nascimento, Lô Borges, etc.) e dos “nordestinos” (num primeiro momento: Fagner, Belchior, Ednardo, e pouco depois, Zé Ramalho, Amelinha, etc.). Desse modo, e coincidindo com a fase de “abertura” do regime, com o relativo abrandamento da censura, a MPB conheceria um novo boom criativo e comercial por volta de 75/76 – transformando-se numa espécie de trilha sonora da “abertura”.

Há de se considerar, ainda, a interação entre variados segmentos da indústria cultural brasileira da época. Dias (2000) destaca, por exemplo, os festivais televisivos, que colaboraram para a venda de discos que continham canções divulgadas pela televisão, o programa da Jovem Guarda, que certamente contribuiu para o aumento da procura por discos, as coletâneas de sucessos do rádio e, principalmente, as trilhas sonoras das telenovelas, em especial as da TV Globo.

Acerca do avanço tecnológico que permitiu o desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira no decênio, Machado (2006) aponta para a modernização dos estúdios de gravação, cujos padrões técnicos passam a se aproximar dos internacionais, como previamente mencionado. É evidente que os primeiros artistas a se beneficiarem dos avanços tecnológicos foram aqueles de maior prestígio; por conseguinte, à época, a maior parte dos artistas, de menor notoriedade, permaneceu produzindo seus discos em estúdios de qualidade inferior.

A partir de todas as considerações esboçadas, podemos inferir que a indústria fonográfica brasileira inicia a década de 1970 em forte expansão, embora marcada pela crise do petróleo, que levou a uma escassez no fornecimento da matéria-prima necessária para a produção de discos. De acordo com Machado (2006), as inúmeras transformações pelas quais passou a indústria fonográfica nesse período determinaram uma atuação mais profissional por

parte dos produtores e artistas, cujo nível passou a se assemelhar aos padrões internacionais. Dias (2015) ressalta que, devido a tal aprimoramento, o Brasil chegou à quinta posição no mercado mundial de discos.

No entanto, as quedas nas vendas de discos, que já afetavam o mercado estrangeiro na década de 1970, passariam a atingir o mercado brasileiro nos anos 80, acompanhando a crise da economia nacional. Segundo os apontamentos de Fenerick (2004), houve uma crise na música popular brasileira no início dos anos 1980, decorrente de uma indústria fonográfica predatória, interessada apenas nos lucros, e que acabara por padronizar até mesmo os grandes nomes da MPB, minando o potencial criativo dos artistas, sendo esse um dos principais motivos que fariam despontar a produção independente na década de 1980.

Considerando o cenário acima esboçado, pode-se inferir que as circunstâncias referentes à indústria fonográfica brasileira atuante no decênio em questão contribuíram para que a recepção do *reggae* no Brasil fosse possível, e mesmo encorajada, tendo em vista que a indústria estava interessada em inaugurar categorias inéditas, no tocante a artistas, gêneros, sonoridades, e disposta a trabalhar a imagem dos artistas e suas respectivas produções de forma menos rígida e mais autêntica.

Embora os subsídios possibilitados pela indústria fonográfica tenham se configurado como de importância significativa para a receptividade do gênero jamaicano no Brasil, houve outros aspectos, de ordem divergente aos ligados à indústria, que foram igualmente relevantes no cenário dos primeiros momentos do *reggae* na cultura brasileira. Octávio Ianni (1996) afirma que a transculturação, em seu sentido de tradução sociocultural, pode querer-se tanto literal em relação ao original, como querer-se adaptadora de um ponto de vista disposto a ressignificar o original, deliberada ou implicitamente, dispondo-se a dele resgatar todas as possibilidades cabíveis.

Seria a partir da interpretação do autor – indivíduo ou coletivo –, aquele que traduz o original, acerca do original, que novas possibilidades de tradução seriam viabilizadas. No entanto, se as possibilidades de interpretação do original são múltiplas, podendo partir tanto de um olhar subjetivo quanto coletivo – considerando a subjetividade de uma coletividade, evidentemente –, múltiplas são também as possibilidades de resultados de tradução que dali partem. Tendo em vista essa reflexão, podemos voltar a atenção para um ponto geográfico em específico do território brasileiro que veio a se tornar basilar para a consolidação do *reggae* enquanto gênero musical e objeto cultural no cenário em questão: São Luís do Maranhão.

2.3 O caso Maranhão

Vista a conjuntura da indústria fonográfica brasileira da década de 1970, passo a observar alguns aspectos de ordem sociocultural que favoreceram a chegada do *reggae* no cenário brasileiro, em particular o caso do Maranhão – tendo em vista que, ao que tudo indica, foi por essa localidade que o *reggae* entrou em terras brasileiras; circunstância esta confirmada por Gilberto Gil, conforme veremos mais à frente – buscando compreender o porquê de a capital desse estado ser conhecida como a “Jamaica brasileira”. Apesar de ser difícil precisar a porta de entrada de certos elementos culturais em novos contextos, Carlos Benedito Rodrigues Silva (2007) procurou elencar algumas das várias versões explicativas que buscam elucidar as maneiras pelas quais aflorou o *reggae* jamaicano em São Luís, as quais serão expostas adiante.

Conforme mencionado anteriormente, ao discorrer sobre a forte participação da música estrangeira no mercado de discos nacional dos anos 1970, Tássio Ricelly Pinto de Farias (2016) aponta para a chegada do *reggae* em meio a outros estilos importados, angariando destaque devido a uma identificação rítmica em relação à cultura local, como ocorreu com demais ritmos caribenhos, em decorrência das aproximações inerentes às diversas manifestações culturais do Atlântico negro. Conforme explica Silva (2007, pg. 37),

[...] mesmo considerando as especificidades, existem fortes aproximações culturais seja entre os povos do Caribe, da Amazônia, ou da América Latina. Isto nos leva a afirmar que samba de roda, merengue, maracatu, bumba-meu-boi, capoeira ou *reggae*, entre tantos outros, são vertentes rítmicas produzidas na diáspora africana.

Silva (2007, p. 24) menciona um processo de ressignificação pelo qual o *reggae* veio a passar em terras brasileiras, e que viria a desembocar em diversos afluentes derivados do decurso do *reggae* no Brasil – conforme veremos mais adiante – considerando como base características culturais semelhantes entre Brasil e Jamaica, “[...] herdadas dos africanos escravizados. Isto revela que raízes culturais africanas teriam sido transplantadas para as duas regiões pelo processo de escravização e permanecido ali com algumas ressignificações”.

Assim, segundo Farias (2016), essa ressignificação de legados históricos possibilitou que o *reggae*, aos poucos, fosse modificado, a partir do acréscimo de elementos culturais locais a um produto que era, inicialmente, importado, como se deu o samba-reggae, a título de exemplo. É evidente, portanto, que o *reggae* brasileiro não pode ser idêntico ao original, o jamaicano, uma vez que elementos culturais que são estranhos à cultura local passam por processos de interpretação, uso e reprodução. É interessante notar que, embora este trabalho tenha até então falado sobre a integração de elementos musicais jamaicanos à musicalidade brasileira, o referido autor enxerga o resultado do processo de transculturação como o acréscimo

de elementos culturais locais à música jamaicana, o que corrobora a característica dúbia intrínseca ao processo de transculturação, conforme previsto em Ortiz (1963) e Ianni (1996).

Outro ponto importante levantado por Farias (2016), que explica a razão pela qual o *reggae* brasileiro não é e não pode ser idêntico ao original passa, novamente, pela indústria fonográfica: no Brasil, o gênero foi praticamente restrito ao *underground*. Embora houvesse, sim, mercado para o *reggae* no Brasil, esse espaço ainda era estreito, principalmente por questões ligadas a motivos discriminatórios. Assim, o *reggae* no Brasil foi, de início, produto de uma indústria fonográfica em vias de consolidação, cantado por vozes já renomadas, como Gilberto Gil e Chico Buarque:

Diferente do que aconteceu em São Luís, onde o *reggae* emergiu das camadas populares e somente depois transformou-se em um produto da tradicional indústria cultural, no Sudeste ele foi desde o início ouvido (consumido) por um público de classe média. Assim, embora seja comum o discurso de que o *reggae* tenha chegado ao Brasil marginalizado, desde o momento em que ‘pisou’ em solo verde-amarelo ele já contou com grandes porta-vozes (artistas de destaques no movimento conhecido como *Tropicalismo*). Isso ilustra ainda mais a ideia de que o *reggae* foi apropriado de diferentes formas no Brasil, variando de cultura para cultura, de classe para classe, de região para região. (FARIAS, 2016, p. 6)

Retomando as muitas versões que buscam explicar o encontro do *reggae* com os maranhenses, Elaine Peixoto Araújo (2004) afirma que a versão mais aceita é aquela que conta a história de Riba Macedo, DJ ludovicense, pioneiro do gênero, que teria conseguido obter discos de *reggae* vindos de Belém – Silva (2007) lembra que na região entre Pará e Maranhão, conhecida como “o portal da Amazônia”, sempre houve uma predominância musical de ritmos caribenhos –, e que teriam sido contrabandeados através da Guiana Francesa. Embora o *reggae* não tenha sido o primeiro gênero caribenho tocado nas radiolas maranhenses (o bolero, a salsa e o merengue já estavam presentes), foi Riba Macedo quem iniciou o público no gênero jamaicano, inicialmente em festas na capital, e posteriormente, ainda nos anos 1970, já alcançando a baixada maranhense.

Segundo Silva (2007), os moradores das áreas rurais do Maranhão, em especial da baixada maranhense, alegaram conseguir sintonizar algumas emissoras caribenhas em certas horas da madrugada, maneira por meio da qual teria ocorrido o encontro com o ritmo jamaicano. Vale lembrar que, curiosamente, há relatos que indicam que os jamaicanos entraram em contato com a música estrangeira, especificamente o *R&B*, dessa mesma maneira, sintonizando emissoras norte-americanas em horários propícios, conforme visto no capítulo anterior. Sobre a afinidade dos maranhenses em relação aos ritmos caribenhos, Silva (2007, p. 4) afirma que

Na verdade, essa identificação, ainda que aparentemente inconsciente e imprecisa de se definir, é resultante das raízes culturais africanas, transportados para regiões diversificadas das Américas e do Caribe, através do Atlântico Negro. Embora permaneçam “invisíveis” por muito tempo, acabam florescendo em situações

específicas na diáspora, acionadas pela memória coletiva a partir de estímulos diversos. Uma aproximação cultural pode ser encontrada ainda, nas variações rítmicas do bumba-meu-boi, chamadas de “sotaque”. O reconhecimento de uma batida semelhante entre o *reggae* e o bumba é o que permite a circulação dos regueiros entre os salões de *reggae* e os terreiros de apresentação das “brincadeiras” da cultura regional no período junino, como afirma Humberto, cantador do bumba meu boi do Maracanã: ‘A gente sente o peso da trupiada do boi, ele se assemelha ao peso da pancada do *reggae*. Foi isso que chamou a atenção, foi essa pancada semelhante, foi isso que chamou a atenção do pessoal, não é outra coisa não’.

Ao nos depararmos com esse atributo da identificação musical dos maranhenses com o *reggae*, em particular em relação ao que consta no depoimento supracitado, é inevitável recordarmos as elaborações de Gilroy (2012) a respeito das sonoridades musicais do Atlântico negro. Segundo o autor, há nesse cenário a contestação de uma visão privilegiada da língua enquanto forma primária de consciência humana, tendo a importância da música crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua: “A música [...] tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas” (GILROY, 2012, p. 164).

Assim, é razoável inferir que os maranhenses não tenham necessariamente se identificado com a música jamaicana por conta das temáticas, que poderiam vir a sugerir uma identificação social, mas pela pura sonoridade da música, o ritmo, “a batida”, o que sugere não somente que a tradução verbal das letras de canções de *reggae* fosse dificultada por causa de uma barreira linguística, mas que a aproximação cultural entre a musicalidade brasileira e a jamaicana de fato deriva de lugares anteriores à língua, característica comum entre os povos da diáspora. A essa característica relativa a uma analogia cultural diaspórica, podemos ainda atribuir um elemento catalisador das etapas presentes nos processos de transculturação, tendo em vista a maior facilidade com que os elementos musicais de uma cultura e de outra poderiam ser transpostos e intercambiados, gerando níveis mais tênues de tensão se comparados com processos equivalentes que ocorrem entre culturas discrepantes.

Voltando às versões explicativas que buscam elucidar como transcorreu a chegada do *reggae* no Maranhão, Silva (2007) apresenta o depoimento do músico e ex-secretário estadual de cultura do Maranhão, Joãozinho Ribeiro, acerca da chegada do *reggae* no estado. Segundo Ribeiro, um dos maiores obstáculos que o *reggae* precisou superar no Maranhão foi sua relação com a zona do baixo meretrício, localidade onde residiu o ex-secretário. Joãozinho Ribeiro, que presenciou enquanto morador a chegada do gênero na localidade, afirma que, por ser uma zona portuária, era comum chegarem, vindos das Guianas, navios dos quais desembarcavam inúmeros marinheiros, que por vezes pagavam os serviços dos prostíbulos com discos de *reggae*. Ribeiro ainda revela ter escutado seu primeiro disco de *reggae* na ‘zona’, entre as

décadas de 1960 e 1970, tendo depois o gênero se dissipado por intermédio das festas da periferia.

A partir das festas, o *reggae* foi ganhando cada vez mais proeminência na cena cultural de São Luís, como relata Silva (2007). Apesar de suas origens relacionadas à população negra marginalizada, aos habitantes da periferia e às prostitutas do baixo meretrício, o gênero passou a ser aceito como mercadoria de consumo, principalmente pelos proprietários de clubes de *reggae* e radiolas, cuja motivação principal não tinha relação com questões de aspecto social, mas exclusivamente com a parte lucrativa do mercado da música e do entretenimento. A indústria cultural não desempenhou papel essencial para a propagação do *reggae* em São Luís, tendo esta ocorrido por meio do comércio alternativo de gravações domésticas de fitas, que eram replicadas de discos importados, aos quais somente alguns discotecários tinham acesso. Assim como o comércio alternativo de fitas, o rádio impactou a disseminação do gênero, levando a música para localidades cada vez mais distantes da capital.

Um outro fator responsável pela propagação do *reggae* em São Luís foi a presença considerável de radiolas. Semelhantes aos *sound systems* jamaicanos, mencionados no capítulo anterior, as radiolas são sistemas que contam com aparelhagens sofisticadas e paredões de caixa de som, geralmente contratadas para celebrar festas pela cidade. Silva (2007) ressalta que, embora primordiais para a expansão do *reggae*, as radiolas já existiam antes de o gênero chegar ao Maranhão, promovendo festas de forró, merengue, lambada, tanto na capital como no interior.

Apesar de o *reggae* ter chegado ao Maranhão em uma época em que, na Jamaica, o conteúdo das letras era de alta relevância, como relatamos no capítulo anterior, esse quesito foi praticamente ignorado pelos maranhenses. No Maranhão era comum que as canções de *reggae* em inglês fossem conhecidas não pelos seus títulos, mas como melôs, como explica Karla Cristina Freire (2008):

Como a maioria dos fãs do *reggae* de radiola em São Luís não entende as letras cantadas em inglês, foi preciso dar um novo sentido às músicas, e são os criadores dos melôs que constroem esse significado. Na maioria das vezes, eles utilizam um trecho da música que se pareça com alguma palavra em português para criar a identificação do som, através de uma adaptação fonética. Exemplificando, podemos observar o caso da música *White Witch*, da banda *Andrea True Connection*, conhecida em São Luís como “melô do caranguejo”. No refrão deste *reggae* é perguntado *What’s gonna get you?* (O que te chamará a atenção?). Ao escutar, o regueiro maranhense “entende”, no entanto, “olha o caranguejo”, o que deu origem ao nome do melô.⁷⁴

Silva (2007) aponta que uma das diferenças mais evidentes em relação à Jamaica era que, em São Luís, o *reggae* era dançado aos pares, misturando-se passos do forró e do

⁷⁴ [melô de caranguejo Dj Rafael Roots - YouTube](#) Acesso em 18 de Março de 2022.

merengue. Em entrevista, Riba Macedo declarou que, na verdade, as pessoas gostavam do *reggae* pela identificação com a música lenta, a preferência da região – reiterando as postulações acima elaboradas sobre a questão –, ao ponto de o público sequer saber diferenciar *reggae* de música lenta em geral. Antes mesmo de a palavra *reggae* ser abertamente pronunciada pelo público que o escutava e dançava, as pessoas o chamavam de “balanço”, ou “Jimmy Cliff”, primeiro artista do gênero a ter discos vendidos na cidade. Vale destacar que, conforme recorda Silva (2007), enquanto nas regiões Norte e Nordeste os ritmos predominantes eram aqueles em que se dança aos pares, “agarradinho”, como se diz na região, no Sul e no Sudeste as festas da juventude priorizavam os ritmos mais acelerados, como a música disco e o *rock*.

Com efeito, o final do decênio contava não somente com o destaque da MPB e da música regional em face das questões de ordem político-cultural vigentes, mas também o *rock*, particularmente o *punk*, e o *reggae* passavam a configurar outros gêneros de cunho social e político relevantes para o desenrolar da conjuntura global da época. O entrelaçamento de elementos do rock à música brasileira, em especial no que diz respeito às origens dessa ligação, foi essencial para a criação de um cenário propício à entrada da música jamaicana na cultura brasileira. A seguir, passamos a observar como se deu a formação dessa nova conjuntura, considerando os aspectos basilares, contextuais e decorrentes do movimento que ficou conhecido como tropicalia.

2.4 O tropicalismo como contexto para a chegada do *reggae* no Brasil

Antes de passarmos a verificar o percurso do *reggae* no Brasil ao longo dos anos 1970, faz-se necessário observar o contexto imediatamente anterior às primeiras constatações do gênero no cenário nacional, ou seja, pelo desenlace da década de 1960. O movimento cultural mais emblemático da época, principalmente no que tange a esfera da música, consistiu no tropicalismo, edificado a partir das condições estruturais do panorama socio-político-cultural no qual se ambientou. Vejamos nos parágrafos seguintes os pormenores que articularam essa conjuntura, tendo sempre em vista as particularidades que se podem atrelar aos fenômenos de transculturação e hibridização que este trabalho busca apreender, considerando o cenário brasileiro e o internacional, em especial onde estes se entrecruzam.

Enquanto os Beatles levavam a música *pop* ao redor do mundo, a Jamaica permanecia musicalmente desconhecida, a não ser para os povos caribenhos e alguns poucos habitantes do Reino Unido que estiveram em contato com o *ska* e o *rocksteady* devido à presença da colônia britânica, conforme explica o radialista Jai Mahal em artigo que versa sobre o *reggae* no Brasil

dos anos 1970⁷⁵. Em 1969, ano que Gilberto Gil e Caetano Veloso deixaram o Brasil em exílio, o público brasileiro teria seu primeiro contato ‘oficial’ com o *reggae* na ocasião da participação de Jimmy Cliff no Festival Internacional da Canção.

Alguns anos antes, em 1965, o país tomara ciência dos primeiros dados oficiais sobre o mercado de discos, como aponta Machado (2006), mesmo ano em que seria formada a Associação Brasileira dos Produtores de Discos. Dois anos depois, em 1967, foi promulgada a lei de incentivo fiscal, e os discos passaram a conter o selo “Disco é Cultura”. De acordo com Silva (2001), 1968 foi um ano que marcou a caça de novos talentos por parte das gravadoras, devido à forte concorrência no setor. Houve incontáveis lançamentos das chamadas “revelações da música”, fato relacionado à alta produção dos discos compactos em 1969.

Foi nesse contexto que surgiu o tropicalismo, o qual teve papel crucial no processo de antropofagia cultural, revivido a partir do movimento modernista brasileiro. Não somente o *reggae*, mas outros gêneros estrangeiros passavam a ser incorporados aos brasileiros, gerando um hibridismo musical que configurava um cenário sonoro singular. De acordo com Canclini (1995), esse hibridismo se estabelece como uma nova configuração cultural, resultado de uma quebra de barreiras até então existentes, as quais são edificadas por estruturas socioculturais, e que, após se chocarem com outras, a estas se fundem, em um sistema de coexistência. Torno a frisar sobre o porquê de, neste trabalho, considerar o hibridismo como o resultado permanente, ou seja, fixo em um dado tempo e espaço, quando olhamos para dado objeto cultural após ter-se concluído um processo dinâmico de transculturação, conceito ao qual recorreremos quando o objeto em questão ainda é anterior à mescla de elementos culturais diversos, ou a esta concomitante.

De fato, ao refletir sobre o processo de concepção da arte latino-americana, Silviano Santiago (2019) afirma que um novo discurso crítico, adotado pelo artista em oposição a um método de cópia fidedigna em relação a um ‘original’, um ‘forasteiro’, pressupõe a exaltação da ‘diferença’ como único valor crítico. Em *Verdade tropical*, Caetano Veloso (2017, p. 261) declara que

A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos Tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos.

⁷⁵ <http://culturabrasil.cmais.com.br/playlists/o-reggae-no-brasil-dos-anos-1970>. Acesso em 02 de Maio de 2021.

Esses termos, cuja importância é destacada por Caetano, que configuram a “formulação sucinta e exaustiva” elaborada e posta em prática pelos tropicalistas, correspondem, evidentemente, ao contexto político-cultural de então. Particularmente interessantes para a constituição do tropicalismo, algumas especificidades dos anos 1960 foram o amadurecimento da *Pop Art*, o surgimento de bandas como Pink Floyd, os Beatles e os Rolling Stones, e resquícios da revolução cubana (mas sem transformar Che em clichê, como versou Augusto de Campos), em uma perspectiva mais global. No cenário local, havia a ditadura militar – em principal a instauração do AI-5, em dezembro de 1968; no âmbito cultural havia a bossa nova, o programa Jovem Guarda, o Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, o Festival Internacional da Canção da TV Globo, a expansão da indústria fonográfica nacional.

O nome do movimento – e da alegórica canção de Caetano – surgiu da instalação de Hélio Oiticica: *Tropicália* foi exposta no MAM/RJ em abril de 1967⁷⁶, alguns meses antes do III Festival da Música Popular, evento que viria a consagrar os Mutantes como tropicalistas, devido à apresentação de “Domingo no parque”, em parceria com Gilberto Gil⁷⁷, e no qual Caetano seria vaiado, e depois ovacionado, ao performar “Alegria, alegria” com os argentinos do Beat Boys⁷⁸.

Em comentários tecidos logo após a transmissão da terceira edição do festival, Augusto de Campos (1968, p. 143) declara que as apresentações dos artistas supracitados retratavam um salto à frente no que Caetano havia chamado de “linha evolutiva da música popular brasileira”, em busca de novas estéticas e conteúdos que representassem “[...] a tomada de consciência, sem máscara e sem medo, da realidade da jovem guarda como manifestação de massa de âmbito internacional [...]”. A partir da descrição da *Tropicália* de Oiticica, Caetano Veloso (2017, p. 205) dá uma pista das nuances do movimento tropicalista:

[...] consistia num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal.

A televisão e os periódicos televisivos seriam, certamente, os principais veículos de disseminação do tropicalismo, indo ao encontro do caráter favorável a uma cultura de massa, que correspondia positivamente à proposta assumidamente *pop* da *tropicália*. Várias são as enunciações que buscaram, por alguma faceta, definir o movimento, algumas a ele contemporâneas, como a de Torquato Neto, em seu *Tropicalismo para iniciantes*, espécie de manifesto, datado de 1968: “Assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar,

⁷⁶ [Tropicália | Enciclopédia Itaú Cultural \(itau cultural.org.br\)](https://itau cultural.org.br) Acesso em 13 de Julho de 2021.

⁷⁷ [Festival Record 1967 - Gilberto Gil - Domingo no Parque - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=...) Acesso em 13 de Julho de 2021.

⁷⁸ [3º Festival de MPB TV Record 1967- Caetano - alegria - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=...) Acesso em 13 de Julho de 2021.

sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido. Eis o que é”⁷⁹.

Para Júlio Diniz (2007), o tropicalismo, iniciado em 1967, consistia em uma constelação de diálogos, com variadas expressões artísticas e com a cultura de massa – retomados das posturas políticas, éticas e estéticas de Oswald de Andrade, no que se refere à antropofagia cultural –, germinados a partir da crise de uma representação do projeto nacional postulado pelo regime militar, e de uma crise também na esquerda, no tocante às pautas circulantes naquele momento.

Em redação contemporânea ao movimento tropicalista, Roberto Schwarz (1978) traça breve panorama político-cultural da época, apresentando os pormenores que constituíram o tropicalismo enquanto retrato da hegemonia cultural da esquerda, apesar do regime militar, ao mesmo tempo que dele decorrente. Essa aparente contradição é justificada ao passo que se pode compreender o desinteresse pelo exercício de uma força ideológica, por parte da direita, uma vez que se podia dispor da força física para comandar a nação. O vácuo ideológico-cultural foi preenchido pela intelectualidade da esquerda, que atuava por meio de campanhas contra o modus-operandi do então governo. No final de 1968, quando o regime reconheceu, enfim, a necessidade de se abafar a popularidade da frente revolucionária da esquerda, os militares passaram a atuar por meio da esfera ideológica.

Subitamente renascida, em toda parte se encontra a fraseologia do patriotismo ordeiro. Que chance tem o governo de forjar uma ideologia nacional efetiva? Se precisa dela, é somente para enfrentar a subversão. Noutro caso, preferia dispensá-la, pois é no essencial um governo associado ao imperialismo, de desmobilização popular e soluções técnicas, ao qual todo compromisso ideológico verificável parecerá sempre um entrave. Além disso há também a penetração instituída e maciça da cultura dos E.U.A., que não casa bem com Deus, pátria e família, ao menos em sua acepção latino-americana. (SCHWARZ, 1978, p. 73)

Nasce daí, portanto, o anacronismo que viria a dar o tom do tropicalismo. Schwarz (1978, p. 74) reitera que, em tempos de crise, há a tendência da combinação do moderno e do antigo; no caso, a junção do avanço imperialista internacional com a obsoleta ideologia burguesa que se fixa no indivíduo, na família nuclear e em respectivas tradições. Tal arcaísmo ideológico e político, antes obstáculo e resíduo, passa a ser, deliberadamente, instrumento de opressão, assim como a modernização passa a ser sinônimo de submissão. “Nestas condições, em 64 o pensamento caseiro alçou-se à eminência histórica. Espetáculo acabrunhador para os intelectuais, que já se tinham desacostumado”. Vale esclarecer que o autor sustenta uma crítica

⁷⁹ [tropicalismo para principiantes – Tropicália \(tropicalia.com.br\)](http://tropicalismo-para-principiantes-tropicalia.com.br) Acesso em 14 de Julho de 2021.

em relação à influência norte-americana abarcada pelo tropicalismo. Em referência às colocações de Caetano Veloso em *Verdade Tropical*, Schwarz (2012, p. 59) declara que

A imitação das novidades americanas não lhe parece inautêntica em si, pois pode ser portadora de inconformismo, quando então adquire autenticidade. O que conta não é a procedência dos modelos culturais, mas a sua funcionalidade para a rebeldia, esta sim indispensável ao país atrasado. Muito esclarecidamente, o autêntico se define por oposição ao conformismo, e não à cópia ou ao estrangeiro. Nem por isso a influência americana deixa de ser um problema, pelo que representa de monopólio e imposição. Como situar-se diante dela sem perder a liberdade, inclusive a liberdade, segundo a circunstância, de aproveitar um modelo interessante e mais adiantado? Retomada sob muitos ângulos, a pergunta — que é vital — reaparece a todo momento, politizando e tornando mais complexa a crônica, cerradamente entretecida com as relações de força do século americano. Assim, evitar a xenofobia não impede de enfrentar as pressões exercidas pelo carro-chefe do imperialismo. São ângulos que coexistem, e trata-se de desautomatizar o juízo a respeito, para torná-lo judicioso e suficientemente complexo ou esperto. Caetano foi precoce na compreensão da política internacional da cultura, em que o influxo estrangeiro — inevitável — tanto pode abafar como trazer liberdade, segundo o seu significado para o jogo estético-político interno, que é o nervo da questão.

Assim, o tropicalismo se fundamenta nesses anacronismos, repleto de ambiguidades e tensões:

O veículo é moderno e o conteúdo é arcaico, mas o passado é nobre e o presente é comercial; por outro lado, o passado é iníquo e o presente é autêntico; etc. Combinaram-se política e uma espécie coletiva de exibicionismo social: a força artística lhe vem de citar sem conviência, como se viesse de Marte, o civismo e a moral que saíram à rua — mas com intimidade, pois Marte fica lá em casa — e vem também de uma espécie de delação amorosa, que traz aos olhos profanos de um público menos restrito os arcanos familiares e de classe. (SCHWARZ, 1978, p. 74)

É nesse sentido que Diniz (2007) evidencia o caráter contrastante da cultura brasileira ressaltado pela estética tropicalista, que buscava superar as dicotomias arcaico x moderno, nacional x estrangeiro, cultura de elite x cultura de massa. Pode-se deduzir, portanto, que o tropicalismo sintetizava elementos antes contrapostos, de forma a gerar novas formas e conteúdos criativos, criando, no seio da cultura brasileira, um hibridismo geracional, mas não sem causar o estranhamento inerente às etapas iniciais do processo de transculturação pelo qual passava. Ao passo que o sentimento ufanista do brasileiro tendia a rejeitar elementos da cultura estrangeira em prol de um purismo ilusório, vide a própria constituição do povo brasileiro, sobretudo cultural, a tropicália se permitia incorporar, não de forma acrítica, ingredientes de origem estrangeira ao caldo autóctone. Tamanha dissonância ao leigo e inerte sistema operacional vigente certamente gerou desconforto e mesmo revolta perante o público, que não aceitou a novidade de pronto, vide as vaias recebidas pelos tropicalistas.

Recusando-se à falsa alternativa de optar pela “guerra santa” ao iê-iê-iê ou pelo comportamento de avestruz (fingir ignorar ou desprezar o aparecimento de músicos, compositores e intérpretes, por vezes de grande sensibilidade, quando não verdadeiramente inovadores, como os Beatles, na faixa da “música jovem”), Caetano Veloso e Gilberto Gil, com *Alegria, Alegria e Domingo no Parque*, se propuseram, oswaldianamente, “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de

juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas. (CAMPOS, 1974, p. 152)

E era também inédito que a classe artística dita intelectual, cuja produção era destinada ao consumo da elite, passasse a integrar os veículos de comunicação de massa aos seus principais instrumentos de circulação. A televisão, onde se transmitiam os festivais de música, tanto o da MPB, da Record, quanto o internacional da canção, da Globo, foi agente fundamental do movimento, e assumia, com convicção, a qualidade *pop* do tropicalismo. As revistas especializadas narravam, em detalhes, os acontecimentos dos festivais, exprimindo a recepção do público, as atitudes dos artistas, e os posicionamentos dos jornalistas perante os ocorridos. Para ilustrar essa dinâmica, vejamos o seguinte texto, publicado pela revista *inTerValo*, em edição de 1968, na qual o colunista se declara tropicalista, sem abdicar do tom polêmico, ciente da controvérsia que o texto causaria:

Figura 14 – “Sou tropicalista sim senhor”, Revista *inTerValo*, 1968

SOU TROPICALISTA SIM SENHOR

Recebi centenas de cartas, com a mesma pergunta: “Mas, por acaso, o senhor é Tropicalista?”. Se tivessem perguntado — “Mas o senhor, por acaso, é maluco?”, seria praticamente a mesma coisa. Aquêlê “por acaso” contém o espanto, a preocupação, talvez a censura de muitos dos meus queridos leitores. Muito bem: chegou a hora dos esclarecimentos. Sou tropicalista, sim senhores. E, à pergunta “Por quê? O que é Tropicalismo? — Um movimento musical ou comportamento vital?”, respondo com as mesmas palavras de Caetano Veloso: “Tropicalismo é um movimento musical e um comportamento vital. E mais ainda: uma moda. Acho bacana tomar isso, que a gente está querendo fazer, como Tropicalismo. Topar esse nome é andar um pouco com êle. Acho bacana”. Não saberia acrescentar mais nada.

Resolvi-me pelo Tropicalismo numa noite de domingo, quando Caetano apresentou “É Proibido Proibir” para o público paulista do Festival Internacional da Canção, com o resultado que todos conhecemos, e que a redação de INTERVALO focaliza com todos os pormenores em outras páginas desta edição. Foi o lindo “happening” verbal de Caetano que me convenceu. Foi o entusiasmo de Erasmo Carlos, de Roberto

Carlos, comovidos ao lado de Caetano Veloso, que me fizeram decidir pelo ingresso imediato nas fileiras do Tropicalismo musical. Hoje, amigos, somos todos Tropicalistas. Quem ficar fora do movimento, está tentando resuscitar um velhinho morto há muito tempo. Caetano, Gilberto Gil, os Mutantes, Nara Leão, Gal Costa, Jorge Ben, Erasmo Carlos, Roberto Carlos (este último mais timidamente), acabam de declarar-se aliados. Erasmo quer compor com Gilberto e Veloso. Gal canta — por amizade — uma música de Roberto, sabendo que está destinada ao fracasso. Nara canta Nazareth. Jorge Ben experimenta novos sons. Todo mundo trabalha, todo mundo pesquisa, as letras são de uma impressionante ligação com os nossos dias e enfrentam uma realidade nem sempre negativa. Caetano declara guerra, abertamente, aos festivais de Ipanema, repete seu anátema contra o neofascismo comunista; Rita, dos Mutantes, aparece no palco vestida de noiva, tocando sinos; Gilberto come um tomate que acabou de chegar da p’stêia. Roberto Carlos repete: “Estou confuso. Estamos todos confusos”. É a grande verdade. Mas é também a certeza de que, a partir desta confusão, com inteligência e trabalho, algo de novo irá nascer. Aguardemos confiantes, ao som de “Tropicália”.

DUDU D’ALMEIDA

TELEGRAMA URGENTE

PARA CHICO ANISIO — ACABO ASSISTIR SEU SHOW EM TEATRO, INTITULADO “CHICO ANISIO 50”. AGRADEÇO AS DUAS HORAS DE GRANDE DIVERTIMENTO QUE O SENHOR SOUBE OFERECER À PLÁTRIA REPLETA. GRANDE ATOR CÔMICO, SUTIL OBSERVADOR DE NOSSOS DIAS CONFUSOS, O SENHOR CONSEGUIU COMUNICAR AO PÚBLICO — COM RITMO PERFEITO — AS GRANDES E HILARIANTES EMOÇÕES DOS ANTIGOS COMEDIANTES. MAIS UMA VEZ PARABÊNS E OBRIGADO. ENQUANTO A TV TIVER ENTRE SUAS FILEIRAS HOMENS COMO O SENHOR, AINDA HAVERÁ MUITAS ESPERANÇAS PARA O PÚBLICO.

DUDU D’ALMEIDA

Ainda sobre as vaias a Caetano e aos Mutantes no Festival da MPB de 1968, Augusto de Campos (1974) revela que, embora a mídia insistisse em propagar que o público presente no TUCA naquela ocasião fosse composto pelo “povo”, eram os estudantes, em verdade, que lá estavam a vaiar “É proibido proibir”. A vaia teria funcionado como um “atestado de velhice” do público, indicadora de todo um quadro de preconceitos e intolerância, lamentavelmente provinda da juventude universitária:

É preciso ter a coragem de dizer que aqueles que insultaram a mil vozes o cantor só nos deram um espetáculo do mais tolo e irracional histerismo coletivo; que aquele público juvenil instigado por um grupo fascistóide, tapado e stalinista [...] teve a comunicação com a mensagem musical obturada, bloqueada, por preconceitos pueris que lhe foram insuflados: contra a roupa, contra o sexo, contra a guitarra elétrica e contra os ruídos incorporados à música. A tal ponto foi essa obturação, que eles não ouviram nada, não entenderam nada, e quando ouviram alguma coisa, conseguiram identificar-se, inconscientemente, com o *establishment*, que a letra, a música, as roupas e o comportamento físico de Caetano visaram a agredir. E aconteceu o impossível: “jovens” defendendo o Sistema com mais ardor e mais firmeza que as nossas bisavós. A Condessa de Pourtalès não teria feito melhor. Não chegaram nem mesmo a compreender que o Festival era um espetáculo em que todos estavam fantasiados, só que a fantasia de plástico de Caetano, dos Mutantes, de Gil, era ostensiva, não escondia o jogo, enquanto que a de outros era discretamente usada: havia a fantasia de robin-hood, de sambista da barra-funda, de jazzman, de estudante, de rapaz simples e muitas outras... (CAMPOS, 1974, p. 267)

A respeito das vaias, o autor afirma que estas tiveram, sim, algum mérito, ao passo que possibilitou ao artista contestar o público no ato, o que gerou o emblemático discurso proferido por Caetano, registrado em áudio⁸⁰, e em parte transcrito na matéria de revista abaixo exposta. Campos (1974) considera a fala de Caetano um documento crítico cuja importância não se restringe à música popular, mas se estende ao âmbito da cultura brasileira moderna.

Há quem considere que o tropicalismo tenha como data de desfecho o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que culminou com a ida dos Mutantes também para a Europa – em turnê –, em 1969. Outras interpretações têm como tropicalistas discos lançados até meados da década de 1970⁸¹. Haroldo de Campos considera *Araçá Azul*, de Caetano, lançado no início de 1973, o disco mais radical do tropicalismo⁸².

De qualquer forma, em vez de buscar encerrar a tropicália em um período circunscrito no tempo, este trabalho intenta enxergar os entrelugares pelos quais os hibridismos resultantes da tropicália – e não a ela restritos – extrapolam o limite temporal do movimento artístico enquanto fato social e passam a ser partes integrais do ser-fazer cultural e dos constituintes subjetivos brasileiros, dando lugar a um novo processo de tradução cultural, visto por este

⁸⁰ [CAETANO VELOSO E OS MUTANTES É PROIBIDO PROIBIR. \(DISCURSO LEGENDADO\) - YouTube](#)

⁸¹ [Discografia – Tropicália \(tropicalia.com.br\)](#) Acesso em 17 de Julho de 2021.

⁸² [Haroldo de Campos – Tropicália \(tropicalia.com.br\)](#) Acesso em 17 de Julho de 2021.

trabalho como o de transculturação, que teria início quando da chegada do *reggae* ao Brasil, conforme veremos a seguir.

Figura 15 – “Caetano Proibido” parte 1, *Revista inTerValo*, 1968

O público virou-lhe as costas,
no III Festival da Canção

CAETANO PROIBIDO





Caetano agride — “O que vocês estão fazendo equivale ao que outros fizeram ao espantarem os atores de “Roda Viva”. Ontem desclassificaram Gilberto Gil. Pois eu me solidarizo com ele, quero que me desclassifiquem também. O júri é muito simpático, mas é incompetente. A boa música de Gil fundiu a “cuca” de todos vocês”. Foi Caetano Veloso quem disse isto, ao ser vaiado no Teatro da Universidade Católica de São Paulo, quando apresentava sua música, classificada para as finais do III Festival Interacional da Canção, na fase paulista. O balano estava lívido, nunca antes havia

falado assim. E disse mais: “Vocês não sabem o que é música. Hoje mesmo aplaudiram a “Dança da Rosa”, de Maranhão, e nem viram que é a mesma “Gabriela”, que ele apresentou no ano passado, mas agora com arranjo de jazz”.

A raiz foi assim — A música de Caetano Veloso, “É proibido proibir”, tem harmonia e letra bastante revolucionárias. Muitos acham que ela é superavançada. Outros, que não passa de uma baboseira. De qualquer maneira, a intenção de Veloso era romper com as estruturas que o cercavam. Ele começou a fazer isto com “Alegria, Alegria”.

prosseguir com “Tropicália”, mas até agora não havia feito nada igual. Até nas roupas, acabou com as convenções: veste-se, hoje, como acha mais bacana, penteia-se (ou não), como gosta mais. Há nele, uma intenção de acabar com grande parte das convenções que limitam o homem na sociedade. No Festival, Caetano apresentou-se com roupas extravagantes, feitas de plástico, e colares típicos de várias regiões brasileiras. Era algo realmente inusitado. Uns aplaudiram, outros vaiaram. Mas a música de Veloso termina com um “happening” durante o qual um americano (integrado ao grupo

inTerValo — 42

Figura 16 – “Caetano Proibido” parte 2, *Revista inTerValo*, 1968

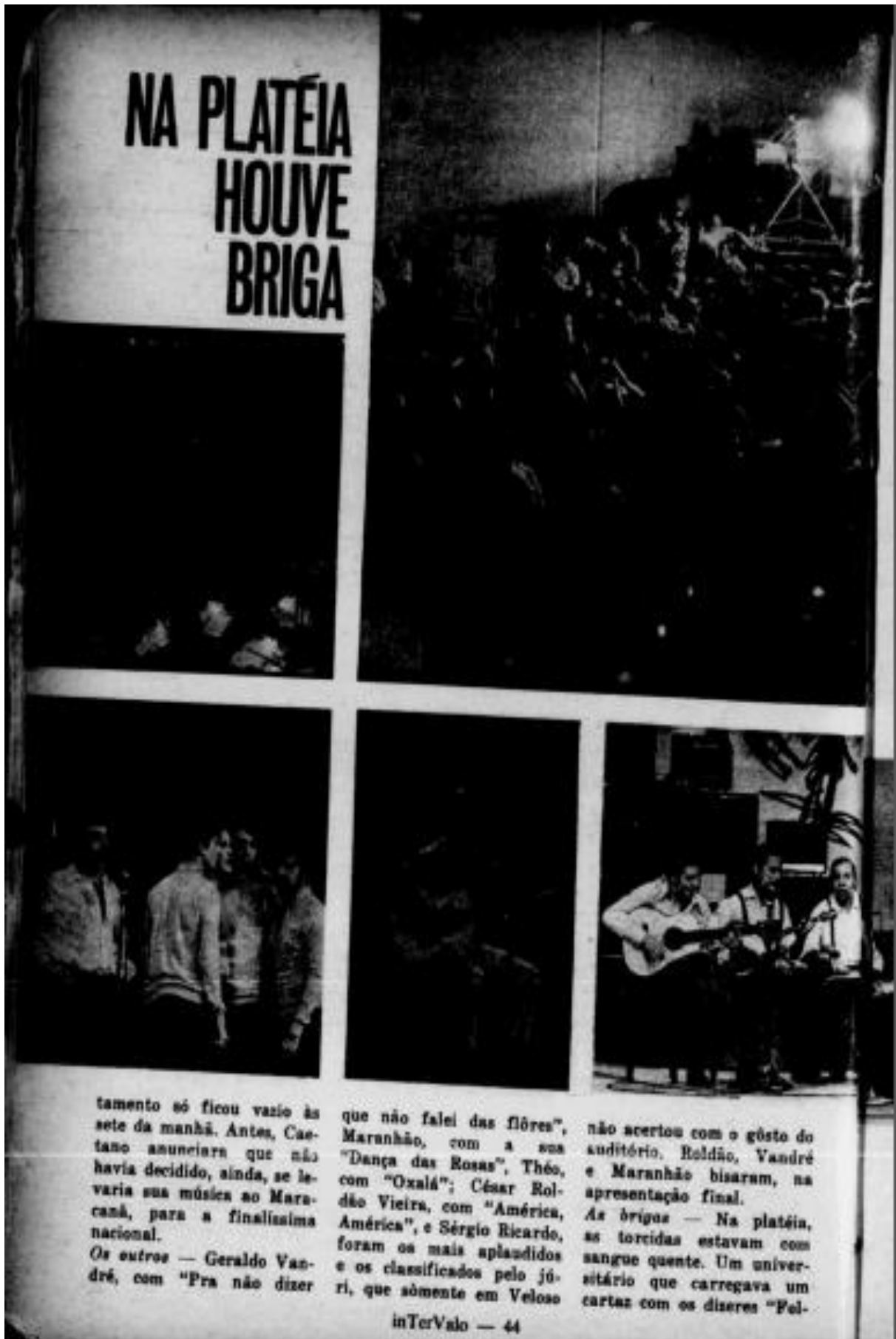
A reação violenta do público à sua música deixou Veloso indignado, assim como “Os Mutantes”, que, em represália, cantaram de costas. Apesar de tudo, John Dandurand, o americano da Tropicália, não deixou de dar o seu recado para a platéia.

baiano), John Dandurand, entra em cena, também com uma roupa exótica, e berra à vontade. Na finalíssima, onde a música de Veloso entrou com a nota mais alta dada pelo júri, as luzes do teatro se voltaram contra a platéia, para as câmeras focalizarem um cartaz que dizia “Tropicalismo é Liberdade”. Com as luzes nos olhos, muita gente se voltou de costas para o palco. Alguém achou a idéia genial. Ai, todos se levantaram e, enquanto viajavam Caetano, viravam-lhe as costas. Foi nessa hora, em pleno “happening” de sua música, que Caetano fez o seu revoltado discurso. Os Mutantes,

lá no palco, também viravam as costas à platéia. Depois da voz — Caetano retirou-se do palco com um “E chega”. Estava trêmulo nos bastidores. “Os Mutantes”, que o acompanharam em “É Proibido Proibir”, haviam sido alvejados com ovos e tábuas com pregos. O próprio Caetano foi atingido na canela por um pedaço de pau. Retirou-se do teatro antes de saber do resultado do julgamento. E o júri, que ele chamou de incompetente, voltou a lhe dar as notas máximas, em letra e música. O maestro Lirio Panicalli deu-lhe um dez global.

A madrugada intranquila — Em casa, Caetano Veloso

tomou um tranquilizante, mas não pôde dormir. Chegaram Carlos Imperial, Erasmo Carlos, Jô Soares, Zé Celso (diretor da peça “O Rei da Vela”), Itala Nandi, Augusto Campos (ele é um pesquisador de comunicação de massa) e uma infinidade de artistas para cumprimentá-lo. Gilberto Gil, que havia entrado no palco, durante as vaia, já estava lá e comentava: “O Partido Comunista imbecilizou essa gente”. Paulinho Machado de Carvalho telefonou oferecendo o programa “Hebe” para Caetano dizer o que quisesse, fazer um outro desabafo, agora sob inteiro controle emocional. O apar-

Figura 17 – “Caetano Proibido” parte 3, *Revista inTerValo*, 1968

2.5 O *reggae* no Brasil nos anos 1970

Já adentrando o decênio de 1970, e a respeito da inserção de novos segmentos do grupo Globo no mercado fonográfico, tais como a gravadora Sigla 3 (Sistema Globo de Áudio) com os selos Som Livre e Seta, Machado (2006) recorda que é a partir desse período que ocorre expressiva expansão na indústria fonográfica, e que o Brasil passa a ser reconhecido entre os maiores mercados mundiais.

É importante ressaltar que, ao entrar no Brasil, o *reggae* passa a ser reinterpretado de forma que sua reprodução, inédita na musicalidade brasileira, tende a aparecer como ‘traços de *reggae*’, como uma influência ainda rarefeita, algo que estava a ser absorvido e assimilado, em experimentações baseadas no que estava já internalizado, processo que podemos identificar como etapa inicial do processo de transculturação, onde há ainda aspectos de tensão pertinentes à assimilação de uma cultura outra, conforme pode-se constatar a partir da colocação de Jai Mahal (2012):

Quando Bob Marley despontou para o mundo e, um pouco mais tarde, seu som aportou no Brasil, fãs e músicos se exaltaram com a boa nova. Logo, muitos se aventuraram no novo ritmo e conceito. Foram as primeiras tentativas de ingressar no universo mágico do “riddim jamaicano”. Samba, afoxé, xote, MPB, música cubana e outras milongas foram as ferramentas para decifrar o jeito de tocar *reggae*. Como diz o ditado: "Falar que é fácil é fácil. Fazer é que são elas!".

A fim de demonstrar os primeiros exemplos mais notáveis desses casos, em que o *reggae* de alguma forma desabrochou na música brasileira, elaborou-se a seguinte tabela, concebida sobretudo a partir dos comentários de Jai Mahal no artigo supracitado, buscando seguir a ordem cronológica dos lançamentos e eventos musicais pertinentes ao gênero. Vale destacar que, nesse momento introdutório do *reggae* no Brasil, ao longo da década de 1970, não há registros de álbuns pertencentes ao gênero em questão, senão *Bahia Jamaica*, de Jorge Alfredo e Chico Evangelista, lançado no último ano do decênio, e que não causou forte impacto na época. Há canções, inseridas em determinado álbum de um artista/banda, que, conforme mencionado, apresentam indícios, prenúncios, tentativas de se reproduzir ou usar como inspiração o inovador som jamaicano: são essas as faixas abaixo apresentadas. Após a exibição da tabela, são delineados breves pormenores acerca dos exemplares levantados, seguindo a ordem cronológica exposta.

Ano	Artista(s)	Faixa	Álbum	Gravadora
1972	Caetano Veloso	<i>Nine Out of Ten</i>	Transa	Phillips
1972	Paulo Diniz	Bahia Comigo	E Agora José	Odeon
1973	Walter Franco	Me Deixe Mudo	Ou Não	Continental
1974	Chico Buarque	Me Deixe Mudo	Sinal Fechado	Phillips
1977	Gilberto Gil	No Norte da Saudade	Refavela	Phillips
1977	Jards Macalé	Negra Melodia	Contrastes	Som Livre
1978	Baby Consuelo	Sonho Alegre	O Que Vier Eu Traço	Atlantic
1978	Perla	Rios da Babilônia	Perla	RCA Victor
1979	Gilberto Gil	Não Chore Mais	Realce	Elektra
1979	Chico Buarque	Hino de Duran	Ópera do Malandro	Phillips
1979	Rita Lee	Maria Mole	Rita Lee	Som Livre
1979	Raul Seixas	Ide a Mim Dada	Por Quem os Sinos Dobram	Warner
1979	Jorge Alfredo e Chico Evangelista	todas as faixas do álbum	Bahia Jamaica	Copacabana

O ano de 1972 é particularmente especial no que diz respeito à chegada do *reggae* no Brasil, uma vez que é o ano de lançamento de *Transa*, de Caetano Veloso, contendo a faixa “Nine Out of Ten”⁸³, na qual, ao que tudo indica, a palavra *reggae* aparece pela primeira vez em uma canção de música brasileira. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*⁸⁴, Caetano declara que a canção é a sua melhor música em inglês, e a classifica como “histórica”, por ser a primeira vez que uma música brasileira toca compassos de *reggae*, nesse caso uma vinheta no início e no fim. Além disso, anuncia que Bob Marley and The Wailers “foram a melhor coisa que aconteceu nos anos 1970”.

⁸³ [Caetano Veloso - Nine out of Ten - YouTube](#) Acesso em 02 de Março de 2022.

⁸⁴ <https://www.portal10.com/noticia/47884/voce-sabe-como-surgiu-o-reggae-no-brasil-> Acesso em 05 de Maio de 2021.

Não podemos deixar de frisar que 1972 foi também o ano em que Gil, Caetano e Macalé – que assinou a direção de *Transa*, embora não creditado no encarte, segundo Jai Mahal (2012) – retornam do exílio em Londres. Ao falar sobre as músicas do álbum, em particular sobre “Nine Out of Ten”, Caetano declara que a faixa

[...] tem uma coisa importantíssima, que é a primeira vez que se fala sobre *reggae* numa música brasileira. É a primeira vez que um brasileiro se refere ao *reggae*. Ainda era o novo o *reggae*, ninguém conhecia *reggae*. E a gente faz uma citação do ritmo de *reggae*, que a gente aprendeu ouvindo em Portobello, que a gente andava, e que tinha aqueles grupos de jamaicanos, e ‘tava’ tocando disco de *reggae*, lojas de jamaicanos... E Péricles Cavalcanti e eu adorávamos aquele ritmo que a gente ouvia naquela rua... E eu fiz a música pensando nisso, a música é sobre isso, né? “*Walk down Portobello Road to the sound of reggae, I’m alive*” Essa é boa!⁸⁵

O ano de 1973 foi especialmente importante para a divulgação internacional do *reggae*, alcançando o território brasileiro devido ao lançamento do filme jamaicano *The Harder They Come*, aqui traduzido como *Balada Sangrenta*, cuja trilha sonora é apontada por Fernandes (2007) como um dos fatores cruciais atrelados ao tamanho sucesso internacional vivido pelo gênero à época. O filme conta a história de um anti-herói (interpretado por Jimmy Cliff) que busca conquistar a fama por meio da carreira musical, mais especificamente como cantor de *reggae*.

A fim de ilustrar o impacto que o filme causou no cenário musical brasileiro, vale destacar que a faixa-título do filme foi posteriormente regravada, em português, por bandas como Cidade Negra (“Querem meu sangue”⁸⁶, de 1994), e que foi registrada pelos Titãs, em 1997, no *Acústico MTV Titãs*, com a participação do próprio Jimmy Cliff. Ao apresentar a canção, Nando Reis convida o artista ao palco dizendo: “Vou pedir para que todos nós recebamos de pé, com grande respeito, a fundamental presença de Jimmy Cliff”⁸⁷, que então sobe ao palco aclamado pelos demais músicos e pelo público.

Ao falar sobre as origens do *reggae* no Brasil, o radialista Jai Mahal aponta Walter Franco, conhecido por sua inventividade, como um outro artista que “digeriu” o *reggae*, fato comprovado na canção “Me deixe mudo”⁸⁸, também de 1973, que foi regravada por Chico Buarque em 1974⁸⁹. O ano de 1973 é lembrado por Gilberto Gil como aquele em que o músico

⁸⁵ [Caetano Veloso fala sobre as música no disco Transa - YouTube](#) Acesso em 31 de Maio de 2021.

⁸⁶ [Cidade Negra - querem meu sangue - YouTube](#) Acesso em 02 de Março de 2022.

⁸⁷ [Titãs & Jimmy Cliff - Querem o Meu Sangue/The Harder They Come \(Acústico MTV\) - YouTube](#) Acesso em 05 de Maio de 2021.

⁸⁸ [Walter Franco - Me Deixe Mudo - YouTube](#) Acesso em 02 de Março de 2022.

⁸⁹ [Chico Buarque - Me Deixe Mudo - YouTube](#) Acesso em de 02 de Março de 2022.

se envolveu com o *reggae*, conforme transcrito a partir de entrevista concedida a Jai Mahal no ano de 2010⁹⁰.

Apesar de gravada em novembro de 2010, a entrevista foi ao ar no mês seguinte, acrescida de comentários realizados pelo radialista ao passo que apresentava o programa. Assim, as falas de Jai Mahal abaixo transcritas ora se dirigem a Gilberto Gil, ora ao público ouvinte, o que será indicado para fins de esclarecimento ao longo da transcrição, uma vez que os comentários tecidos pelo entrevistador acrescidos à entrevista original são também relevantes para a apreciação do documento:

JM (ao público ouvinte): A primeira pergunta que a gente fez ‘pro’ Gil foi quando e como ele foi apresentado ao *reggae*. A gente sabe que nos anos 70, quando ele ‘tava’ no exílio em Londres, o Caetano e o Péricles Cavalcanti estavam ligados no som de uma lojinha de discos que tinha lá na Portobello Road, onde eles moravam. E o Caetano tentou apresentar o *reggae* pro Gil, mas o Gil, naquele momento, não ‘tava’ interessado. Então a pergunta foi essa: quando o Gil foi fisgado pelo *reggae*?

GG: Foi quando eu ‘tava’ de volta aqui ao Brasil já, em 73, numa praia de São Luís do Maranhão. Eu vi um disco do Jimmy Cliff, entre outras coisas, o *No Woman, No Cry* na versão dele, ele cantando aquela versão, e eu fiquei muito interessado, muito tocado. Logo em seguida eu fiz a versão da música.

(*Toca a versão de Gil de “No Woman, No Cry”*)

GG: O Bob, logo em seguida, mesma época já, o *Burning* e o *Catch a Fire* me interessavam muitíssimo.

JM: E qual foi o impacto do Jimmy Cliff e o Bob Marley?

GG: Os Wailers... Não tem banda melhor que os Wailers, mesmo hoje em dia, nunca mais teve. Aquela banda... Enfim, era a banda do Bob, era a banda que o Bob tocava, o Carlton, o Aston...

JM: Isso foi em que ano?

GG: 73.

JM (ao público ouvinte): A gente entrevistou o Gil dia 14 de novembro (*de 2010*), antes dele subir ao palco, lá no auditório do Ibirapuera, antes do show *Futurível*, falando aí da sua história, toda a sua experiência com *reggae*, sua devoção, seu amor ao ritmo jamaicano, e todo seu conhecimento de causa nesse assunto, e em outros também. A gente ouviu aí “No Woman, No Cry”, numa versão que ele gravou em 78 – antes de lançar o *Raça Humana*, que ele lançou logo em seguida. Ele lançou em compacto, vendeu milhões, fez o maior sucesso. E a música, que é do Bob Marley, por uma certa ironia, não é creditada ao Bob Marley, e sim ao Vincent Ford, que era uma artimanha que o Bob Marley tinha de burlar contratos espúrios que ele tinha assinado antes de começar a fazer sucesso. Então ele colocava as músicas dele no nome de alguns amigos. É caso de “No Woman, No Cry”, que foi composta pelo Bob Marley. Então muita gente nem sabia que a música tinha sido composta pelo Bob Marley, mas antes mesmo de gravar a música, Gilberto Gil já cantava a música e atribuía ao Bob Marley e divulgava sempre que podia para que as pessoas conhecessem essa figura mundial. Então a pergunta seguinte é: quando Gil começou a incorporar o *reggae* em seu trabalho?

GG: Olha, eu tenho a impressão que é no *Refavela*, né?

JM: No *Refavela*? No *Refazenda* ainda não?

GG: No *Refazenda* não, porque o *Refazenda* tinha uma referência muito ligada ao Nordeste, à música nordestina. Agora, à mesma época, quando estávamos fazendo a excursão do *Refazenda*, logo em 75, por

⁹⁰ <http://culturabrasil.cmais.com.br/especiais/gilberto-gil-fala-de-sua-relacao-com-o-reggae-3> Acesso em 28 de Abril de 2021.

aí, *Norte da Saudade*, que é uma música que vai aparecer mais tarde no *Refavela*, ela foi feita ali, durante aquela excursão, e eu me lembro que eu cantava e comentava do *reggae*, e o Dominginhos dizia: mas esse *reggae* é um ‘xotinho’ sem vergonha, né? E eu dizia: é, é um xote, é uma espécie de *shuffle* ralentado. Essa acentuação rítmica que ‘tá’ presente tanto no *reggae* como no xote... depois disso ficou claro pra todo mundo, essa associação entre xote e *reggae*, ficou comum, ficou corriqueira, todo mundo fazia essa associação. Naquela época ainda não, ‘tava’ começando a gente a perceber essas associações. Mais propriamente, o *reggae* mais explícito, com essa intenção mesmo, aparece exatamente no “Norte da Saudade”, no *Refavela*, né?

(Toca ‘No Norte da Saudade’)

JM (ao público ouvinte): Logo em seguida, eu perguntei se, por acaso, no disco que ele gravou ao vivo no Tuca, em São Paulo, em 74, ele já usava elementos de *reggae*.

GG: Não tinha intenção, pelo menos. Aparecia porque... quando a gente é impregnado dessas... mas eu não ‘tava’ ainda intencionalmente transportando as coisas do *reggae* pra dentro da... aquilo já ‘tava’ começando a, digamos assim, fazer parte da digestão e aparecer nos nutrientes que o organismo musical absorvia.

Como podemos notar ao longo das falas de Gilberto Gil, a música brasileira passava por um momento de grandes novidades, entres as quais o transporte de elementos do gênero jamaicano para a música brasileira, em alusão ao processo de antropofagia cultural, retomado pela tropicália, em que se digeriam ingredientes estrangeiros, até então estranhos ao organismo musical brasileiro, e que se tornaria aparente nos “nutrientes” gerados por esse processo.

Podemos identificar as três etapas do processo de transculturação a partir das colocações do artista, ao passo que elementos culturais até então estrangeiros passam a integrar a música brasileira ao passo que a ela modificam, tornando-a um produto cultural transculturado, se visto considerando o processo em seu aspecto dinâmico, e/ou um produto cultural híbrido, quando considerando o término do processo em relação ao momento temporal estático em que o objeto se encontra quando no momento da análise. É importante destacar a escolha singular da palavra “nutrientes”, pelo artista, para significar o resultado do processo, remetendo àquilo que nutre, que mantém vivo, revigora, e que se refere também à fartura, ao que é fértil, potente, precioso.

À Tropicália se poderia muito bem aplicar o que disse Haroldo de Campos a propósito do Manifesto Antropófago de Oswald: “uma visão brasileira do mundo sob a espécie da devoração, para uma assimilação crítica da experiência estrangeira e sua reelaboração em termos e circunstâncias nacionais, alegorizando nesse sentido o canibalismo de nossos selvagens. Não se trata aqui de um novo ‘Indianismo’, pretendido pelo grupo ‘Verde-Amarelo’, de 1926 (depois ‘Anta’), que combateu, mas na verdade diluiu os experimentos oswaldianos, transformando-os numa literatura de calungas em tecnicolor, classificada por O.A. de ‘macumba para turistas’. O índio oswaldiano não é, ele próprio o diz, o ‘índio de lata de bolacha’ sentimentalmente idealizado pelo nosso Romantismo, mas o ‘canibal’ de Montaigne (*Des Cannibales*), a exercer sua crítica desabusada sobre as imposturas do civilizado. (CAMPOS, 1974, p. 263)

Conforme visto na entrevista de Gilberto Gil a Jai Mahal, em 1977 foi lançada a faixa “No Norte da Saudade”⁹¹, no disco *Refavela*, que é considerado como um trabalho de

⁹¹ [No norte da saudade - YouTube](#) Acesso em 02 de Março de 2022.

descoberta de novas etnias e novas culturas que viriam a desembocar na redescoberta de uma arte negra. Gil confirma que a música foi sua primeira canção que definitivamente incorporou elementos de *reggae*, classificando-a como um xote-reggae:

[...] pra ser mais claro: nós estávamos andando pelo Norte, com um trabalho que era com a presença do Dominginhos, eu, Moacyr Albuquerque, Perinho Santana e outros. Ao mesmo tempo que nós escutávamos muito Django Reinhardt, Bob Marley, a gente vivia todo aquele clima musical do Norte e do Nordeste, de ser Refazenda, de ser lá no habitat básico da Refazenda, de ser Campina Grande, Mossoró, Natal, João Pessoa, ser tudo aquilo e ao mesmo tempo estar discutindo sobre reggae, sobre a emergência de movimentos musicais na América, o punk, e a salsa e o reggae [...] Então a música foi feita por Moacyr e Perinho muito neste sentido, como é que era fazer um xote, uma música que fosse o som daquelas estradas que a gente estava rodando e ao mesmo tempo fosse a soma de todas estas experiências musicais vividas.⁹²

No ano seguinte, 1978, Baby do Brasil (ainda Baby Consuelo) lançou seu primeiro álbum solo, *O Que Vier Eu Traço*, no qual consta a faixa “Sonho Alegre”⁹³ (de autoria de Baby, Luiz Galvão e Moraes Moreira, dos Novos Baianos), a qual Jai Mahal qualifica como “uma combinação bizarra entre xote e rock progressivo. A bateria regueira não é tocada desse jeito, tampouco o contrabaixo, mas o Brasil sempre foi feliz e os Beatles também não conseguiram fazer de “*Obladi Oblada*” um *ska*”.⁹⁴ A leitura que o radialista faz da combinação de gêneros, a qual considera “bizarra”, pode ser interpretada como o estranhamento típico das fases iniciais de um processo de transculturação, nos quais a tensão é um elemento central dos diálogos interculturais pressupostos.

Assim como Gilberto Gil fez uma versão brasileira de um *reggae* jamaicano em 1979, também a Perla, um ano antes de Gil, em 1978, o fez: a cantora gravou *Rios da Babilônia*, uma versão de “Rivers of Babylon”, dos Melodians, sobre a qual discorreremos mais adiante. O ano de 1979 foi, possivelmente, o mais frutífero da década em relação à influência do *reggae* na música brasileira. Além do lançamento do, ao que tudo indica, primeiro disco brasileiro assumidamente de *reggae*, quatro nomes já então celebrados produziram canções com elementos da música jamaicana, indicando que as raízes do *reggae* pareciam ter encontrado solo fértil em terras brasileiras. Ainda no artigo supracitado, e a respeito de *Bahia Jamaica*⁹⁵, de Chico Evangelista e Jorge Alfredo, Jai Mahal declara que, embora o disco tenha sido, muito

⁹² [Norte da saudade – Quando Gil compôs um Xote-reggae na estrada... | musicaemprosa \(wordpress.com\)](#) Acesso em 09 de Fevereiro de 2022.

⁹³ [Baby do Brasil - Sonho Alegre - YouTube](#) Acesso em 02 de Março de 2022.

⁹⁴ <http://culturabrasil.cmais.com.br/playlists/o-reggae-no-brasil-dos-anos-1970> Acesso em 28 de Abril de 2021

⁹⁵ [Bahia Jamaica - YouTube](#) Acesso em 02 de Março de 2022.

provavelmente, o primeiro representante do gênero no Brasil, nem tudo nele soava como música jamaicana:

Na faixa "Rasta pé", os compositores baianos Chico Evangelista e Jorge Alfredo finalizam a música (que foi grande sucesso no festival de 1979, da TV Tupi) com os tambores do afoxé, ritmo que se assemelha à batida Nyabingi, ritual místico dos rastas jamaicanos, promovendo um encontro entre as culturas da Bahia e da Jamaica. Mais tarde, outros também misturaram o afoxé com reggae, como Caetano em "Beleza pura" e Djavan em "Sina".

Ainda em lançamento no mesmo ano, além da já comentada versão de Gilberto Gil para "No Woman, No Cry" ("Não Chore Mais"), Rita Lee, em carreira solo, tal como Baby do Brasil, incluiu uma faixa inspirada na música jamaicana. De acordo com Jai Mahal, também no referido artigo, é difícil captar um *reggae* em "Maria Mole"⁹⁶, ainda que o trabalho contasse com uma produção de primeira. Já a respeito de "Hino de Duran"⁹⁷, de Chico Buarque, o radialista comenta o seguinte:

Nos anos 1970, quando alguém queria fazer um reggae, chamava a banda A Cor do Som. E foi o que fez Chico Buarque para gravar o "reggae" Hino de Duran para o disco *Ópera do malandro* em 1979. Apesar de serem excelentes músicos, de terem sido responsáveis por obras-primas dos Novos Baianos (*Acabou Chorare* e *Novos Baianos Futebol Clube*), quando tocavam reggae, só faltava o próprio reggae. Chico escolheu um reggae pra falar de um personagem contraventor em sua *Ópera do malandro*. Nada mais apropriado. Bob Marley, no auge de sua carreira, sofreu um atentado e quase foi pro beleléu muito antes de concluir várias de suas obras-primas. Aliás, diversos protagonistas do reggae jamaicano foram espionados pela C.I.A.

Os comentários acima elaborados buscam elucidar algumas questões acerca da chegada do *reggae* no Brasil, a partir do levantamento de artistas e respectivas canções que carregam ora inspiração, ora elementos propriamente ditos da música jamaicana que, àquela época, começava a ser entendida como *reggae*. A fim de compreender as maneiras pelas quais alguns desses artistas brasileiros interpretaram e/ou incorporaram a nova sonoridade à sua arte, foram selecionadas duas das versões brasileiras para as canções jamaicanas mencionadas – "Rios da Babilônia", de Perla⁹⁸ ("Rivers of Babylon", dos Melodians⁹⁹) e "Não Chore Mais"¹⁰⁰, de Gilberto Gil ("No Woman, No Cry", de Bob Marley and The Wailers¹⁰¹) – cujas letras, sobre as quais serão feitas observações, se apresentam a seguir.

⁹⁶ [Maria Mole - Rita Lee Maria Mole - YouTube](#) Acesso em 02 de Março de 2022.

⁹⁷ [Chico Buarque, A Cor do Som - Hino de Duran \(LP/1979\) - YouTube](#) Acesso em 02 de Março de 2022.

⁹⁸ [RIOS DA BABILONIA - PERLA - YouTube](#) Acesso em 02 de Março de 2022.

⁹⁹ [The Melodians - "Rivers Of Babylon" \(Official Audio\) - YouTube](#) Acesso em 02 de Março de 2022.

¹⁰⁰ [Não Chore Mais - YouTube](#) Acesso em 02 de Março de 2022.

¹⁰¹ [No Woman, No Cry \(1974\) - Bob Marley & The Wailers - YouTube](#) Acesso em 02 de Março de 2022.

Rivers of Babylon
(*The Melodians, 1969*)

By the rivers of Babylon
Where we sat down
And there we wept
When we remembered Zion

But the wicked carried us away in
captivity
Required from us a song
How can we sing King Alpha's song in
a strange land? (2x)

Sing it out loud
Sing a song of freedom, sister
Sing a song of freedom, brother

We gotta sing and shout it
We gotta jump and shout it
Shout the song of freedom now

So let the words of our mouth
And the meditation of our heart
Be acceptable in Thy sight, oh Far I (2x)

Sing it again!
We've got to sing it together
We've got to shout it together

Rios da Babilônia
(*Perla, 1978*)

Vem comigo no meu barco azul
Vou te levar pra navegar
Nos rios da Babilônia
Vou mostrar as coisas que tem lá
Eu vou te dar o meu amor
Nos rios da Babilônia

Vamos ver os templos e os jardins
Erguidos por um amor
Nos barcos, os pescadores
E um rei escritor
Vamos ver a deusa do luar, o astrólogo e
o caçador
Sentir o calor do vento aquecer nosso
amor

Eu vi touros de asas de ouro
Eu vi torres, templos de ouro
Starella, deusa da noite e do luar (2x)

Vem comigo no meu barco azul
Vou te levar pra navegar
Nos rios da Babilônia
Vou mostrar as coisas que tem lá
Eu vou te dar o meu amor
Nos rios da Babilônia

Uma breve leitura da letra de “Rivers of Babylon”, dos Melodians, permite que nela captemos alguns elementos presentes na fé rastafári. ‘Zion’, no quarto verso, se refere ao monte Sião, à terra prometida, o paraíso na crença rastafári. “King Alpha”, no sétimo verso, é um dos vários títulos atribuídos à figura de Haile Selassie, ex-imperador da Etiópia e messias na fé rastafári, encarnação do próprio Deus. ‘Far I’, no verso dezessete, é um belo exemplar da construção de termos linguísticos que configuram o *Dread Talk*; a fala rasta: como no universo anglófono o último som vocálico da palavra ‘*rastafari*’ tem a mesma grafia e a mesma pronúncia (*ai*) do pronome pessoal ‘*I*’ – muito usado na construção de diversos vocábulos na fala rasta – a expressão ‘*Far I*’, deslocada das últimas sílabas da palavra ‘*rastafari*’, fazem alusão a esta última ao mesmo tempo em que destacam a unidade do ‘eu’ com o divino.

Felipe Neis Araújo (2014) explica que o ‘*I*’ da fala rasta não é o mesmo ‘*I*’ da língua inglesa padrão, de forma que o ‘*I*’ rastafári extrapola a noção pronominal do ‘eu’, e mesmo as noções rastafári de ‘eu’ e de ‘pessoa’ não são as mesmas daquelas estipuladas pela gramática da língua inglesa padrão. O termo ‘*I and I*’, habitual no falar rastafári, é quase sinônimo do ‘*I*’

solitário, a depender do contexto; portanto, é cabível uma explanação acerca do termo, a qual contribui para a compreensão também do ‘*I*’ rastafári.

‘*I and I*’ pode ser depreendido tanto como sujeito singular – subentendido por conta da escolha do uso concreto do pronome singular ‘*I*’ por si só – como plural, a depender do contexto de uso em que se insere, ainda que sempre indicando um ideal de unificação entre os indivíduos e entre os indivíduos e o divino. O ‘*I*’, ou ‘*I and I*’, revela também uma contestação acerca da hierarquização dos sujeitos – a gramática divide os sujeitos em ‘primeira pessoa’, ‘segunda pessoa’, ‘terceira pessoa’ –, podendo o ‘*I*’, desta forma, servir para representar qualquer sujeito, a despeito dos posicionamentos hierárquicos impostos. Araújo (2014) ainda lembra que, além da refutação da hierarquização dos sujeitos, a presença de pronomes indicadores de indivíduos no plural costumeiro (*you, we, they* e seus correspondentes) pode, dependendo das possibilidades de construção da frase, ser interpretada como uma noção negativa, considerando-se que, na filosofia rastafári, o indivíduo deve ser compreendido singularmente à imagem e semelhança de Deus (*Jah*), que é um.

Além dos termos supracitados, que podem causar estranhamento à primeira vista, por conterem características singulares visíveis no significante linguístico, ou seja, na superfície textual, há outros que parecem equivalentes ao inglês padrão, mas não o são, e que sugerem uma tradução no significado, naquilo que reside sob a superfície do texto. É o caso de ‘*meditation*’, verso dezesseis, cuja tradução para o português é ‘meditação’, mas que para o rastafári, segundo Araújo (2014), não consiste em passar momentos em silêncio mental, costumeiramente relacionado a práticas espiritualistas orientais. A meditação, no sentido rastafári, está relacionada à ponderação, ao ato de refletir sobretudo acerca da criação divina e da forma como se buscam inserir os ensinamentos sagrados nas práticas cotidianas.

Outro vocábulo pertinente ao caráter religioso que se configura ao longo da letra da canção é o pronome ‘*Thy*’, verso dezessete, em português traduzido como ‘Teu’ ou ‘Vosso’, encontrado, principalmente, em textos bíblicos. Vale destacar que a letra de “Rivers of Babylon” é uma paráfrase de um texto bíblico, o Salmo 137¹⁰², e que a crítica-lamento referente à escravidão, a qual observamos na letra dos Melodians, está presente também nos versos bíblicos do salmo referido; ou seja, podemos aí verificar um novo reconhecimento diaspórico, sob a ótica do rastafári, não somente a partir da diáspora africana, mas a partir, inicialmente, da diáspora judaica.

¹⁰² <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Psalm%20137&version=NIV> Acesso em 03 de Junho de 2021.

A partir desse olhar mais detalhado sobre a letra de “Rivers of Babylon”, elencamos vários elementos que a aproximam do discurso rastafári, tanto pela orientação religiosa quanto pela sócio-histórica. Considerando a temática abordada na letra, o ano de lançamento da canção, 1969, e os elementos musicais presentes na canção, como o estilo dos instrumentos e dos vocais e o ritmo em que a música se enquadra, podemos localizá-la como um dos primeiros exemplares do *reggae* jamaicano, já então porta-voz do movimento rastafári.

A letra correspondente à versão de Perla, em contrapartida, não demonstra nenhuma característica pertinente à cultura rastafári (além da alusão à Babilônia presente no título da canção, em tradução direta do título original). Na verdade, a letra da versão de Perla carrega elementos preteridos pela fé rastafári, ao trazer como alegoria a deusa Starella (Ishtar, na mitologia babilônica, e seu animal sagrado, o “touro de asas de ouro”), a figura de um rei babilônico, e imagens como monumentos e templos de ouro. Assim, entende-se que, ao contrário da mensagem contida na letra de “Rivers of Babylon”, na qual a Babilônia é reconhecida como um lugar de pesar, a letra da canção de Perla parece exaltar a Babilônia.

Ao que tudo indica, a motivação que levou a artista a gravar uma versão para a canção dos Melodians foi estética, em termos sonoros – tendo em vista que a narrativa instrumental é praticamente idêntica à original –, em nada aproveitando as preocupações históricas ou o conteúdo religioso para a composição da letra em português. É plausível afirmar que essa regravação da Perla teve porquês atrelados a questões comerciais, uma vez que a indústria fonográfica brasileira, conforme visto anteriormente, estava em ebulição à época de lançamento de “Rios da Babilônia” e começava a incorporar alguns elementos do *reggae* no cenário dos anos 1970, especialmente nos anos finais da década.

Considerando os aspectos previamente abordados acerca das intercorrências na tradução realizada pelo artista latino-americano face a modelos estrangeiros (SANTIAGO, 2019) e a questão proposta por Gilroy (2012) em relação à primazia da musicalidade em detrimento da linguagem verbal no mundo Atlântico negro, não é demérito sustentar que a versão de Perla tenha afastamentos significativos em referência à canção original que se pretendeu ressignificar. As formas pelas quais elementos da música jamaicana se traduziram no contexto brasileiro foram múltiplas, a depender dos gêneros musicais em que se expressou essa tradução, dos artistas que nela se inspiraram, considerando o público ao qual as produções se voltariam. No caso da Perla, em comparação específica à versão de Gilberto Gil, a qual será analisada abaixo, há de se considerar que a língua materna da cantora era o espanhol, o que poderia indicar um duplo processo de tradução linguística, e que a artista se associava a gêneros musicais distintos daqueles com os quais flertavam, por exemplo, os músicos ligados à tropicália, fazendo muito

sucesso junto ao público que se interessava pela *disco music*. Em registro audiovisual datado de 1977, no ano anterior ao do lançamento do single em LP, Perla performa a canção em um programa de auditório transmitido pela antiga TV Tupi, o Programa Carlos Imperial, que apresentava diversas atrações musicais e investia na *disco music*. Durante a performance da artista, é possível ouvir o apresentador enunciando: “[...] Carlos Imperial: Os embalos de sábado à noite, pela rede Tupi de televisão. O Brasil inteiro ligado ao som da discoteca”.¹⁰³

De forma oposta ao caso “Rivers of Babylon” / “Rios da Babilônia”, a versão de Gilberto Gil para “No Woman, No Cry”, de Bob Marley and The Wailers, evoca não somente o campo sonoro, mas também a temática da canção original, ainda que reformulada ao contexto brasileiro. Tendo em vista que as letras de “No Woman, No Cry” e “Não Chore Mais” têm mais similaridades que divergências entre si, e que, principalmente, seguem o mesmo fio narrativo, é possível traçar uma análise comparativa única entre ambas, entremeando os textos ao passo que são observados.

¹⁰³ [Perla Rios da Babilônia \(Carlos Imperial 1977\) - YouTube](#) Acesso em 18 de Março de 2022.

No Woman, No Cry*(Bob Marley and The Wailers, 1974)*

No woman, no cry (4x)

I remember when we used to sit
 In the government yard in Trenchtown
 Ob-observing the hypocrites
 As they would mingle with the good people we meet

Good friends we have, oh, good friends we've lost
 Along the way
 In this great future, you can't forget your past
 So dry your tears, I said

No, woman, no cry
 No, woman, no cry
 Here, little darling, don't shed no tears
 No, woman, no cry

Said I remember when we used to sit
 In the government yard in Trenchtown
 And then Georgie would make the fire lights
 As it was logwood burning through the night
 Then we would cook cornmeal porridge
 Of which I'll share with you
 My feet is my only carriage
 So I've got to push on through
 But while I'm gone, I mean
 Everything is gonna be alright! (8x)

So, woman, no cry
 No, no, woman, woman, no cry
 Oh my little sister, don't shed no tears
 No, woman, no cry

Não Chore Mais*(Gilberto Gil, 1979)*

No woman, no cry (4x)

Bem que eu me lembro
 Da gente sentado ali
 Na grama do aterro, sob o sol
 Ob-observando hipócritas
 Disfarçados, rondando ao redor

Amigos presos
 Amigos sumindo assim
 Pra nunca mais
 Tais recordações
 Retratos do mal em si
 Melhor é deixar pra trás

Não, não chore mais (4x)

Bem que eu me lembro
 Da gente sentado ali
 Na grama do aterro, sob o céu
 Ob-observando estrelas
 Junto à fogueirinha de papel
 Quentar o frio
 Requentar o pão
 E comer com você
 Os pés, de manhã, pisar o chão
 Eu sei a barra de viver
 Mas se Deus quiser
 Tudo, tudo, tudo vai dar pé (6x)

No woman, no cry (2x)
 Não, não chore mais
 Menina não chore assim!
 Não, não chore mais
 No woman, no cry (2x)
 Não, não chore mais
 Não chore assim
 Não, não chore mais

De início, pode-se perceber que a versão brasileira começa com a mesma primeira estrofe, configurada refrão, da versão jamaicana, também na língua inglesa. Na canção de Bob Marley, o eu-lírico inicia recordando uma época cuja ambientação se passa em um conjunto habitacional de Trenchtown, enquanto na estrofe equivalente da canção de Gilberto Gil há uma tradução quase direta, embora livre, de uma recordação passada na grama de um aterro. No terceiro verso da mesma estrofe, ambos os textos se valem de uma construção lexical singular, “*ob-observing*” / “ob-observando”, que pode ter sido escolhida tanto por fins de enquadramento sonoro como com o intuito de se reforçar o prefixo ‘ob’, indicando o valor de ‘diante de’,

‘contra’, o que, de certa forma, parece fazer sentido no contexto da letra, considerando que o que se observa, em ambos os casos, são pessoas hipócritas.

A seguir, na terceira estrofe, o eu-lírico de “No Woman, No Cry” menciona a perda de amigos, e em seguida declara que é melhor ‘secar as lágrimas’ e seguir em frente. Ao mesmo tempo, na versão de Gil, fala-se de “amigos presos / amigos sumindo assim / pra nunca mais / tais recordações / retratos do mal em si / melhor é deixar pra trás”, em clara alusão aos desaparecidos políticos da época da ditadura militar, considerando a data de lançamento da canção (1979); ou seja, Gil mantém o valor dos versos da canção original, ao mesmo tempo que contextualiza o significado da letra à realidade brasileira, fazendo uma crítica ao que se passava no país – feito de grande expressividade, considerando que o videoclipe da música foi transmitido no programa Fantástico¹⁰⁴, da TV Globo, no mesmo ano de seu lançamento, alcançando projeção nacional.

A narrativa visual do vídeo apresenta a figura do artista em trânsito, ora caminhando, ora se dirigindo a uma estação de trem. Gil carrega uma mala em um dos braços, e em uma das mãos carrega um livro. Em dado momento, pode-se ver de relance o título do livro que ele carrega: *Dread*. É notória a simbologia presente no vídeo: Gil, com as tranças já demonstradas na capa do disco *Realce*, o qual contém “Não Chore Mais”, leva um livro que diz respeito a elementos da cultura jamaicana – *reggae* e *rastafári* – aonde vai, a novos lugares, visto que no final do vídeo ele, de fato, empreende uma viagem de trem. Fica então evidente que a tradução que Gilberto Gil faz da cultura jamaicana não se atém somente a elementos sonoros e estéticos, mas faz também referência ao cenário cultural global que se acessa a partir do *reggae* enquanto gênero musical.

Na estrofe que se segue ao refrão, o eu-lírico da canção jamaicana retoma a ambientação anterior e relata que um amigo acendia uma fogueira para aquecer a refeição a ser dividida entre eles, enquanto Gil fala de estrelas (“ob-observando estrelas”, no mesmo molde construtivo anteriormente mencionado), que também queimam na noite, e de uma fogueirinha de papel; em seguida, o brasileiro fala de partilhar o pão com um possível interlocutor, em paralelo à canção jamaicana. Na sequência, enquanto o eu-lírico de “No Woman, No Cry” diz que os pés são seu único meio de transporte, o de “Não Chore Mais” menciona também os pés: “os pés / de manhã / pisar o chão”. E ambos finalizam a estrofe, cada qual à sua maneira, afirmando que tudo dará certo.

¹⁰⁴ [Gilberto Gil Não chore mais No woman, no cry 1979 Clipe do fantastico - YouTube](#) Acesso em 03 de Junho de 2021.

Apesar de nenhum dos textos conter elementos típicos da cultura rastafári, é aparente o conteúdo crítico de caráter político-econômico de ambos. O eu-lírico de ambas as canções é, possivelmente, sujeito de recursos limitados: um vive em um conjunto habitacional em Trenchtown, o outro requebra o pão junto a uma fogueirinha de papel; os dois relatam a perda de amigos, fosse pela perseguição policial sofrida pelos jovens de Kingston, pela miséria de Trenchtown, fosse pela perseguição da ditadura militar no Brasil. De qualquer forma, as duas canções têm como mensagem derradeira o encorajamento perante as adversidades apresentadas, apesar dos pesares, e a impressão geral que se tem ao se constatar a semelhança entre ambas as letras é a de que há uma autocompreensão partilhada pelos compositores brasileiro e jamaicano. Paul Gilroy (2019, p. 161) discorre acerca dessa questão:

Examinar o lugar da música no Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental.

As duas canções brasileiras acima analisadas são versões de “originais” jamaicanas nomeadamente pertencentes ao subgênero *early reggae*, cujo período de predominância foi justamente entre 1969 e 1974, conforme previsto no primeiro capítulo deste trabalho, anos de lançamento da canção dos Melodians e dos Wailers, respectivamente. As interpretações realizadas a partir das observações dos elementos sonoros, linguísticos e contextuais das versões acima expostas consideram que a tradução ali verificada pressupõe uma intencionalidade de tradução deliberada e exacerbada, como é inerente a uma proposta escancarada de tradução.

No entanto, este trabalho busca também verificar como essa tradução cultural se deu de forma menos óbvia, não literal; portanto, é necessário analisar também um caso em que uma das canções expostas na tabela acima traduziu culturalmente elementos da musicalidade jamaicana, ao passo que não fez desse processo uma proposta literal de tradução – versão – da música jamaicana. A seguir, vejamos como isso se faz presente na canção “Me deixe mudo”¹⁰⁵, de Walter Franco, lançada em 1973, que foi regravação por Chico Buarque em 1974.

¹⁰⁵ [Walter Franco - Me Deixe Mudo - YouTube](#)

Me deixe mudo
(Walter Franco, 1973)

Não me pergunte
Não me responda
Não me procure
E não se esconda

Não diga nada
Saiba de tudo
Fique calada
Me deixe mudo

Seja num canto
Seja num centro
Fique por fora
Fique por dentro

Seja o avesso
Seja a metade
Se for começo
Fique à vontade

Lançada no disco *Ou não*, de 1973, esta primeira versão de “Me deixe mudo”, de quase sete minutos de duração, pode ser considerada como um esboço da versão que seria reelaborada pelo próprio Walter Franco, e que consta no disco *Vela Aberta*, de 1980. A segunda versão tem duração de apenas dois minutos e meio, e não conta com os silêncios que caracterizam a primeira¹⁰⁶. De acordo com a professora Liège Pinheiro¹⁰⁷, a versão de 1973 é a canção com maior registro de silêncios produzida no Brasil. Considerando o contexto político-cultural da época de produção da obra, pode-se inferir que esses silêncios – assim como a parte textual da canção, perceptível ainda no título – buscam expressar uma crítica à censura posta em prática na ditadura militar a partir da instauração do AI-5, como tantas outras produções a ela contemporâneas.

O que se revela pontualmente entre esses silêncios, no entanto, é o que podemos tomar como uma ligeira influência de elementos musicais do *reggae*, que se tornariam mais perceptíveis na versão de 1980, mas que podem ser notados na canção de 1973 por meio de uma escuta investigativa. Essa primeira versão experimenta os contratempos do ritmo do gênero jamaicano, e o violão desenha o equivalente a uma linha de baixo típica do *reggae*. É evidente que não se pode enquadrar a canção como um exemplar do *reggae*, mas pode-se, sim, identificar elementos sonoros a ele afins, principalmente se levarmos em conta o teor experimental das produções de Walter Franco, as quais têm, por excelência, um caráter inovativo, sendo consideradas pela crítica como difíceis de se rotular. Devido a essa característica peculiar do

¹⁰⁶ [Walter Franco - Me deixe mudo \(Áudio Oficial\) - YouTube](#) Acesso em 10 de Fevereiro de 2022.

¹⁰⁷ [ME DEIXE MUDO de Walter Franco - Análise Musical de obra do PAS/UnB 3ª Etapa - YouTube](#)

som de Walter Franco, as grandes gravadoras não se interessaram pelas produções do artista, que passou a ser associado à linha dos artistas marginais, o que permitiu que a música produzida pelo artista mantivesse a inventividade como característica vital.

Levando-se em conta as particularidades pertinentes às análises acima expostas, podemos perceber que a manifestação do *reggae* em seu momento inicial no Brasil foi plural. As motivações e inspirações parecem ter sido diversas, e a maneira pela qual os diferentes artistas interpretaram o gênero reflete menos os pormenores do *reggae* jamaicano em si que as condições interpretativas e mercadológicas em meio às quais os brasileiros se encontravam àquela época. Há de se considerar também que, no Brasil, as variadas combinações do *reggae* com outros gêneros musicais passaram pela questão das classes sociais, o que viria a desembocar no surgimento de variados subgêneros ligados à música jamaicana. Segundo Adriana Fernandes (2007, p. 12),

As mudanças e adaptações que vão surgindo na expressão musical são consequências das experiências do grupo social ao qual esta expressão pertence e podem promover outros tipos de mudanças como, por exemplo, uma maior conscientização das relações sociais e da questão da marginalização que poderão ser repensadas a partir desta convivência dos grupos. [...] muito dificilmente uma expressão musical, seja o xote ou o *reggae*, pode sozinha [...] modificar esta situação de marginalidade que envolve vários fatores da vida social como poder aquisitivo, capital cultural, relações de poder, dentre outros. No entanto, é inegável que, se este processo de repensar as relações de poder toma lugar, a música e a dança propiciam um ambiente em que estas serão melhor digeridas e absorvidas, pois a música e a dança constituem modos distintos de pensamento e de elaboração de novos conhecimentos paralelos às elaborações verbais.

A leitura acima exposta, no que diz respeito ao lugar que têm a música e a dança como expressão não verbal da identificação de subjetividades pertencentes a grupos sociais específicos, corrobora os apontamentos de Paul Gilroy (2012) e Silviano Santiago (2019) previamente levantados e que vêm a elucidar as questões que buscaram nortear a reflexão acerca da constituição subjetiva de um dado coletivo localizado no contexto cultural que este trabalho procurou observar.

A formação da identidade cultural, lida a partir dos conhecimentos elaborados por Stuart Hall (2003) (1996) (2006), também previamente considerados, parece conversar com as questões de tradução cultural exploradas nesta pesquisa, perpassando os conceitos de hibridismo cultural e transculturação aqui também abordados. A multiplicidade de expressões/traduições possibilitadas pelos trânsitos culturais entre Brasil e Jamaica permite que se realize uma leitura complexa e dinâmica quanto ao contexto geral desses diálogos ao longo da década de 1970, possibilitando que se tenha traçado um breve panorama da música brasileira afim ao gênero jamaicano no decênio em questão.

* * *

Tendo sempre em mente os trânsitos culturais entre Brasil e Jamaica, particularmente nos aspectos referentes à música *reggae*, visceralmente atravessada pela cultura rastafari, este trabalho buscou compreender como ocorreu o processo de tradução cultural no cenário brasileiro da década de 1970. Conforme proposto, foram observadas questões de caráter sócio-político-cultural pertinentes às partes envolvidas, sempre considerando o percurso histórico que fundamentou as narrativas que aqui se encontram, levando em conta o encadeamento relativo às áreas contempladas.

Elencando aportes teóricos que perpassam questões referentes a identidades, às diásporas, à indústria cultural, foram realizados apontamentos que procuraram observar as aproximações e afastamentos entre os núcleos brasileiro e jamaicano. A partir desses olhares, buscou-se empreender uma análise tanto dos produtos híbridos gerados ao fim de um processo de tradução cultural (considerando-se, evidentemente, um recorte temporal de análise) quanto dos processos em si, abarcando os pormenores que permitiram que certo processo tenha se configurado de dada maneira, atentando especialmente às articulações desses fatores.

Para tanto, foi elaborado, primeiramente, um panorama histórico da música jamaicana, desde a segunda metade do século XIX até o final do século XX, almejando captar detalhes constituintes do *reggae* – não somente no campo musical, mas no campo cultural global que permeia o gênero – que fossem relevantes para a percepção que se buscou elaborar a respeito da tradução cultural Jamaica-Brasil, sobretudo o produto cultural nascido desse processo de tradução, considerado produto híbrido ou transculturado, a depender se a ênfase que se dá acerca da questão em jogo recai sobre o objeto cultural ou o processo de produção de tal objeto.

Em um segundo momento, ao voltar-se o olhar para o cenário brasileiro, aparecem questões de natureza basilar para a compreensão dos fatores que tornaram possíveis, e mesmo esperados, as identificações e/ou deslocamentos projetados pelos personagens brasileiros envolvidos na conjuntura cultural local face à jamaicana. A revisão de circunstâncias significativas pertinentes ao contexto brasileiro – o tropicalismo, o Maranhão, a indústria fonográfica da década de 1970 – demonstram que havia, no Brasil, um emaranhado de condições propícias para que a cultura jamaicana fosse não somente conhecida e interpretada, mas reconhecida e reinterpretada, revista, traduzida e, assim, assimilada, de forma que o *reggae* e a cultura que o envolve passassem a ser elementos constitutivos da cultura brasileira, de um

jeito próprio, evidentemente, mas não destacada do seu original, ainda que nem sempre este esteja explícito ou mesmo que dele se tenha ciência.

Com efeito, as amostras de canções selecionadas pertencentes ao decênio de 1970 demonstram as derivações heterogêneas das intencionalidades pretendidas pelos respectivos artistas e pelo mercado. A música afim ao *reggae* – quando não propriamente denominada *reggae* – que seria produzida e consumida no Brasil a partir da década de 1980 compartilha também dessas derivações, motivadas ora pela indústria cultural ora pelas inclinações dos artistas, decerto mesclando tais motivações. Na década de 1970, entretanto, tais pretextos mostram-se bastante evidentes, uma vez que se trata do momento inicial do contato com o gênero pelo público brasileiro, pelos artistas, pelos atores da indústria cultural, ainda mais se considerarmos a movimentação que estava em andamento no cerne desta última.

Isto posto, a discrepância entre as traduções, linguísticas e extralinguísticas, das versões de Perla e de Gilberto Gil para as canções jamaicanas apresentadas é mais facilmente compreendida. Em se tratando de avaliar as obras por seu valor seja estético, seja mercadológico, seja cultural, principalmente no escopo de uma análise comparativa, não cabe declarar superioridade qualitativa de uma em detrimento de outra: não é este o objetivo deste trabalho. Há, sim, o intuito de se realizar uma reflexão acerca dos contextos e objetivos de produção, circulação, recepção desses produtos culturais, os quais divergem entre si, ainda que derivem do mesmo ponto original.

A versão de Perla, voltada para o público da *disco music*, revestida por uma roupagem estética destinada para um consumo a este afim, não deixa de ter suas afinidades com a música consumida pelo público jamaicano atraído pelo *dancehall*, frequentador dos *sound systems*, ainda que dela destoe, seja por questões de ordem linguística, histórica, de classe, de proximidades e afastamentos diversos. Ainda que “Rios da Babilônia” não apresente preocupações de caráter social e religioso, a musicalidade jamaicana, que contém elementos intrínsecos a “jamaicanidade”, está ali. Ainda que a letra da versão brasileira seja diametralmente oposta à da original jamaicana, a canção não tem como deixar de ser uma releitura de “Rivers of Babylon”, reconfigurada ao gosto do público a que se destinou, atendendo a demandas de um mercado não somente real como efervescente, e lucrativo.

Por outro lado, “Não Chore Mais” corre por um caminho inverso: não que o mercado lucrasse menos com produções do gênero, mas a identificação pessoal do artista com a cultura jamaicana certamente levou a composição a um lugar de maior afinidade intencional em relação

à versão original. Essa identificação é visível na capa de *Realce*, nos elementos visuais presentes no videoclipe da canção, nas falas de Gil a respeito da intencionalidade almejada, na letra similar à de “No Woman, No Cry” (ainda que com os devidos deslocamentos pertinentes ao contexto brasileiro e às vivências pessoais do artista). Havia ali o propósito explícito de disseminar não somente a música jamaicana, mas os preceitos da cultura rastafari, havia uma afinidade genuína em relação ao conteúdo, acessado a partir da estética, intimamente ligado a questões identitárias e conectado a partir de raízes localizadas nas culturas diaspóricas, conforme constatado em considerações previamente expostas.

Já a canção de Walter Franco pode ser localizada numa terceira via, a qual não é determinada por questões de ordem mercadológica, tampouco por orientações identitárias. Tendo em vista que o artista tinha como pressuposto a experimentação em sua produção musical, pode-se deduzir que o elemento que voltou sua atenção para o *reggae* foi o traço à época inovador desse então inédito gênero, sobre o qual se poderia criar livremente uma música fora dos padrões até ali estabelecidos, em caráter assumidamente experimental, liberto de formas, conteúdos, expectativas, enquadres.

As reflexões acima explicitadas buscam responder às questões iniciais que nortearam este trabalho, levantando indagações a respeito dos sentidos que a música jamaicana ganha ao chegar no Brasil, considerando os aspectos de ordem social, política, histórica e nomeadamente culturais que permeiam ambos os núcleos aqui considerados, enfatizando os trânsitos culturais entre Brasil e Jamaica. A partir da investigação acerca dos apontamentos históricos próprios das duas esferas, em especial no que se atravessam, onde e como dialogam, pode-se constatar que o hibridismo cultural inerente e análogo a ambas certamente facilitou o que podemos entender como uma compatibilidade substancial para o feito, ainda que não se possam ignorar os contrastes igualmente relevantes entre si.

Afinal, não fosse por esses contrastes, não haveria a premissa da tradução cultural sobre a qual este trabalho se sustenta; ao mesmo tempo, não fosse essa compatibilidade, a tradução seria impossível, ou ilógica, ou inconsistente – ao menos da forma que foi concebida e como a conhecemos, mas esta é uma abstração que escapa ao intento desta pesquisa. O que se pode, sim, concluir, é que os trânsitos culturais entre Brasil e Jamaica resultaram, dentre outros frutos, em um processo de tradução cultural que partiu do contato com um gênero musical tipicamente jamaicano e que desaguou em uma amplitude de manifestações culturais, concentradas neste trabalho no decênio de 1970, que percorrem, e percorrerão, o porvir da cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Carlos. *O eterno verão do reggae*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- ANDRADE, Oswald de. *O manifesto antropófago*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- ARAÚJO, Elaine Peixoto. “O reggae ludovicense: uma leitura do seu sistema lexical.” *Philologu* 10, nº 28 (2004).
- ARAÚJO, Felipe Neis. *Trodding out of Babylon: linguagem, pessoa e formas de tradução rastafári*. Florianópolis: UFSC, 2014.
- BENJAMIM, Luísa. *A estrela preta*. Eu e Eu Realidade Rasta, Edição online, 2013.
- BLACK, Clinton V. *History of Jamaica*. Collins Clear-Type Press, 1979.
- CAETANO proibido. *Revista Intervalo*. Vol. 299. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1968. p. 42 – 45.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANCLINI, Néstor García. *Hybrid Cultures: Strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- CAPDEVILLE, Pedro e MAIA, Marcela. *O reggae de raízes brasileiras*. *Eclética PUC*, Rio de Janeiro, v.1, n. 26, p. 18 – 20, jan/ jun 2008.
- CARDOSO, Marco Antonio. *A magia do reggae*. São Paulo: Martin Claret, 1997.
- CHANG, Kevin O’Brien; CHEN, Wayne. *Reggae routes*. Philadelphia: Temple University Press, 1998.
- D’ALMEIDA, Dudu. *Sou tropicalista sim senhor*. *Revista Intervalo*. Vol. 299. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1968. p. 12. (IANNI, 1996)
- DENT, Alexander Sebastian. *River of tears: country music, memory and modernity in Brasil*. Durham: Duke University Press, 2009.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DIAS, Marcia Tosta. “Singin' Alone (1982) nas trilhas da música gravada brasileira.” *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 61 (2015): 39 - 55.

FARIAS, Tássio Ricelly Pinto de, e Jean Henrique COSTA. “Da Jamaica ao Brasil: por uma história social do reggae.” *Contribuiciones a las ciencias sociales*, 2016.

FENERICK, José Adriano. “A ditadura, a indústria fonográfica e os "Independentes" de São Paulo nos anos 70/80.” *MÉTIS: história & cultura* 3, nº 6 (2004): 155 - 178.

FERNANDES, Adriana. “As transformações do reggae jamaicano no Brasil: o caso do xote nordestino.” *Revista Brasileira do Caribe*, nº 14 (2007): 471 - 482.

FREIRE, Karla Cristina Ferro. “O reggae em São Luís na contemporaneidade: identificação cultural, segmentação e mercado.” *Cambiassu*, nº 4 (2008): 404 – 427.

Gil, Gilberto, entrevista feita por Jai Mahal. *Gilberto Gil fala de sua relação com o reggae*. Rádio Cultura Brasil. 14 de 11 de 2010.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência* São Paulo: Ed. 34, 2012.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *Identidade cultural e diáspora*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.24, p.68-75, 1996

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOWARD, Denis. “Copyright and the music business in Jamaica: protection for whom?” *Revista Brasileira do Caribe*, Brasília, Vol. IX, nº18. Jan-Jun 2009, p. 503-527.

IANNI, Octávio. “Globalização e transculturação”. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, Vol. 14, nº20. 1996, p. 139 – 170.

MACHADO, Gustavo Barletta. “Transformações na indústria fonográfica brasileira nos anos 1970.” *Sonora*, 2006.

Mahal, Jai. *O reggae no Brasil dos anos 70*. Prod. Rádio Cultura Brasil 26 de Junho de 2012.

MANGET-JOHNSON, Carol Anne. *Dread talk: the rastafarians linguistic response to societal oppression*. Thesis, Georgia State University, 2008.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da e FABRICIO, Branca Falabella. *Discurso como arma de guerra: um posicionamento ocidentalista na construção da alteridade*. D.E.L.T.A., 21: ESPECIAL, 2005 (239-283).

Oliveira, Ana de. *Depoimento de Haroldo de Campos*. s.d. <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/depoimentos/haroldo-de-campos> (acesso em 17 de julho de 2021).

—. *Olhar colérico: discografia*. s.d. <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia> (acesso em 17 de julho de 2021).

—. *Tropicalismo para principiantes*, Torquato Neto. s.d. <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/tropicalismo-para-incipiantes> (acesso em 17 de julho de 2021).

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Universidad Central de Las Villas, 1963.

PRESTA, Gustavo Antoniuk. *Transgressão e Resistência nas estéticas do Rastafári*. Revista Ciclos, Florianópolis, V. 2, N. 4, Ano 2, 2015.

REYNOLDS, Ras Dennis Jabari. *Jabari authentic Jamaican dictionary of the Jamic language*. Waterbury: Around the Way Books, 2006

RODRIGUES, Robson G. *Caetano Veloso e outros artistas lembram período de exílio há 50 anos*. 19 de Março de 2019.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019

SCHWARZ, Roberto. *O Pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

—. *Martinha versus Lucrecia: Ensaio e Entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues. “Os sons do Atlântico Negro.” Edição: UFMA. Revista Brasileira do Caribe 8, nº 15 (2007): 21 - 39.

SILVA, Edilson Delmiro. “Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira.” XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. Campo Grande - MS: INTERCOM, 2001.

SOUSA, Marina. *Você sabe como surgiu o reggae no Brasil?* 24 de Abril de 2020.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.