



### **GRUPO DE TRABALHO 17: Sociologia da Arte**

**UMA ESTRELA NÃO BRILHA SOZINHA:** o conteúdo estético do *reggae* ascendido da periferia para resplandecer no mundo.

**Anderson de Jesus Costa**

**Universidade Federal da Bahia - UFBA**

BRASÍLIA



26 a 29 de julho 2017

**UMA ESTRELA NÃO BRILHA SOZINHA:** o conteúdo estético do *reggae* ascendido da periferia para resplandecer no mundo.

## 1. Introdução

A presente investigação compreender os processos sociais que levaram o *reggae*, enquanto gênero musical, a torna-se uma expressão artística com tamanha difusão em todo o mundo, desta forma, buscando estabelecer de que maneira sua representação estética da realidade social foram elementos importantes para sua propagação.

A música *reggae* em sua plenitude será entendida através de seu elemento de autonomia. Embora essas obras sejam também uma objetivação do conteúdo social, elas apresentam autonomia relativa em face dessa realidade, o que lhes possibilitam transcender o espaço e o tempo. Diante de tal perspectiva, abordar-se-á o gênero musical jamaicano em seu percurso de propagação, levando-se em consideração o conteúdo estético social presente nas canções, e a sua representação social constituída por um caráter emancipatório, que é entendido aqui através da capacidade dessas, de ao mesmo tempo apresentar em seu conteúdo e na sua forma elementos que negam as situações postas e vislumbram outra realidade, projetando outras possibilidades sociais. (BLOCH, 2005).

O *reggae* é um estilo musical que tem sua origem na década de 60 do século XX, na Jamaica, em seu emergir, o gênero despontava no cenário da música despertando estranheza com toda a sua carga sonora dançante tropical e ao mesmo tempo contestatório-utópica, saindo no século seguinte desse lugar de incerteza dentro do circuito da indústria cultural/fonográfica, para tornar-se um dos estilos mais influentes no firmamento da música popular em

18º Congresso Brasileiro de Sociologia

26 A 29 JULHO 2017

CENTRO DE CONVENÇÕES ULYSSES GUIMARÃES - BRASÍLIA - DF

Que sociologias fazemos?  
Interfaces com contextos locais, nacionais e globais.

UnB Departamento de Sociologia

âmbito global. O *reggae* tem como seu principal representante Robert Nesta Marley - Bob Marley -, artista mundialmente famoso por popularizar o gênero, não obstante seja preciso salientar, que esse processo de disseminação não se deu de forma linear, podendo ser creditado apenas ao poder de um superastro tal êxito. O gênero surgiu tendo como base no *mento*<sup>1</sup>, o *ska*<sup>2</sup> e o *Rocksteady*<sup>3</sup>, mas assumindo logo no início da década de 1970 as opções rítmicas que levaram ao desenvolvimento mais profundo do *reggae*, sobretudo a partir da formação do grupo *The Wailers*, que incluía outros dois célebres músicos, Bunny Wailer e Peter Tosh, além de artistas independentes como Gregory Isaacs e Jimmy Cliff que se tornaram artistas de grande expressão do ritmo no mundo.

Ao se difundir justamente pela abordagem do cotidiano vivido entre as camadas baixas da população jamaicana, que ocupavam os chamados “bairros de lixo” (*Trenchtown*), o *reggae* ganhou força pelo modo como representou profundamente a realidade social e as adversidades vividas geralmente por esta população marginalizada, mas também por trazer em meio a singularidade da sua representação social jamaicana um “sentimento do mundo” que transcende as barreiras locais do Caribé e se universaliza para sujeitos de outras conjecturas. Esse movimento dialético singular/universal produzido pela representação de um “sentimento do mundo” de caráter universal traz como síntese uma identificação de ouvintes de várias partes do mundo com a forma estética que se apresenta através dos diversos problemas sociais como violência, fome, miséria e desemprego; e as letras do *reggae* recriam, além

<sup>1</sup> O *mento* é um gênero musical emergido da forma folclórica e que tem relação direta com o trabalho na ilha caribenha.

<sup>2</sup> O *ska* é um gênero musical que surgiu pela primeira vez nos estúdios da Jamaica entre os anos de 1959 e 1961, desenvolvendo-se a partir de um gênero anterior, o *mento*. O *ska* caracteriza-se por uma linha de walking bass, ritmos acentuados da guitarra ou do piano no tempo fraco, e, por vezes, riffs jazzísticos nos metais.

<sup>3</sup> *Rocksteady* era um estilo de música popular jamaicano surgido na década de 60. Esse estilo musical se diferencia do SKA por conter a metade da velocidade, com o trombone substituído pelo piano e pelo baixo proeminente. As letras desse estilo são voltadas a temas sociais, com ênfase na consciência política. Esse gênero é o sucessor do *ska* e um precursor do *reggae*, *rocksteady* foi realizado por grupos jamaicanos de harmonia vocal, como A Gaylads, The Maytals e The Paragons.



desta inclinação crítica inicial, estabelecem ainda elementos filosóficos-religiosos do Rastafarianismo<sup>4</sup>, filosofia/religião à qual alguns músicos, como Bob Marley, se tornaram adeptos e que, dentre outras coisas, denunciava o sistema de opressão vivenciado pela população pobre negra.

Deste modo, ao tomarmos como enfoque fundamental a análise do conteúdo e da forma estética da música como objetivação do conteúdo social, mais precisamente de acordo com a discussão que é realizada por autores como, Georg W. F. Hegel, Theodor Adorno (2008) e Georg Lukács (1968), pretendemos estabelecer um diálogo entre a representação da vida cotidiana presente nas canções e a realidade social que a condiciona, buscando abordar o caráter do *reggae* em sua forma de atravessar as fronteiras de um país para tornar-se parte da cultura internacional.

## 2. Música e a Realidade Social

A música é uma das mais importantes expressões artísticas da humanidade. Está presente, de forma significativa, em diversos espaços e tempos sociais, sendo também objeto de estudo de muitos teóricos que se propuseram a refletir sobre as diferentes formas de mediação entre arte e sociedade.

A música é uma expressão artística que tem como caráter central o fato de ser uma representação social que tem uma forma peculiar sensível e efêmera em seu modo de expressão, o que a torna na análise de Hegel (1962) uma expressão artística romântica. A expressão musical, em sua forma de manifestar-se na objetividade concreta, apresenta um elemento importante

---

<sup>4</sup> O movimento rastafári surge na Jamaica na década de 1930 sobre influência do processo de escravidão negra, das condições humanas do povo negro da América Central e das ideologias de Marcus Garvey e do Pan-africanismo. O rastafarianismo será responsável pela última onda “popular” de êxodo à África preconizada para quando um imperador negro chegasse ao poder na região, tendo por base o milenarismo cristão, a chegada de Tafari Makonnen ao governo da Etiópia levou a sua “canonização” por esse movimento.



para seu entendimento como arte sensível, ela traz como característica que diante do seu exercício de materialização e comunicação não se apresenta como natureza permanente, sendo objetivada por ondas sonoras que se dissipam logo após a sua apreciação.<sup>5</sup>

O elemento essencial para o entendimento da formação da música é o som, sendo este constituído em uma unidade duplamente contraditória por ser composta pelo contraste de suas diferentes unidades sonoras. É a sucessão das vibrações que forma os elementos que estruturam uma composição, sendo essa, estruturada pelos movimentos do tempo e pelas durações desses movimentos dos corpos sensíveis. O tempo no qual se efetua as vibrações de um corpo no caso da música tem fundamental importância para sua produção, é a forma dessa sucessão temporal que demarca o ritmo. A composição dos tempos das notas musicais em cada som particular deixa-se fixar em parte como uma unidade de uma totalidade. O processo pelos quais os sons vão se sucedendo no espaço em determinado período temporal, a substituição de uma nota por outra, que por sua vez é suprimida por outra seguidamente, constitui uma sequência regular e uma duração indiferenciada, instaurando dessa maneira o alicerce da música, no entanto, tais combinações e variações não são o efeito de uma síntese arbitrária, mas estão sujeitos, por via da criação humana, a leis definidas e que formam a base necessária de tudo o que é musical (Hegel, 1962).

Assim, a canção para se formar enquanto totalidade precisa determinar precisamente o tempo, submetendo o seu compasso e ordenamento, a sua sequência, segundo as regras destas cadências. No entanto, esse tempo que se configura como elemento essencial desse compasso, é um tempo histórico, que está diretamente ligado com as condições objetivas em que estão

---

<sup>5</sup> Não está aqui, ainda, abordando-se as formas de armazenamento da música, fruto do desenvolvimento das forças produtivas na modernidade, mas sim da forma de expressão em si da música, em seu caráter mais imediato e genérico, tendo como conteúdo uma mediação social.



inseridas socialmente tais composições. O cotidiano entendido como as condições que as pessoas levam a vida em um período histórico é uma variável importante para a formação da música, mas esse cotidiano não deve ser compreendido como algo simplificado e homogêneo, e sim com toda a sua complexa gama de possibilidades que a própria história propicia. Aponta-se aqui um elemento genérico na música a partir de seu caráter social.

Diante desses elementos torna-se possível perceber o quanto a música em seu escopo tem uma expressão eminentemente social. Não há como apreender a música sem realizar um esforço de compreensão da sua relação com a sociedade, de sua singularidade artística enquanto expressão social de um dado período histórico, mesmo tendo em vista que ela traz eminentemente nesse movimento dialético as suas próprias contradições, evidenciadas pelo processo de representar traços de uma época e ao mesmo tempo transcendê-la, universalizando-se e tornando-se atemporal. Essa faculdade teria sua gênese no fato da arte ter uma autonomia relativa em relação às condições objetivas de existência, muito embora seja preciso afirmar que essa liberdade, ao contrário do que alguns estudiosos da arte afirmam<sup>6</sup>, não é absoluta, e sim relativa, havendo ligação entre arte e sociedade, sendo ela, produto não só da capacidade criativa do artista (genialidade), mas de uma mediação entre as condições subjetivas e objetivas.

Ao mesmo passo, esse aspecto imanente à obra, possibilita que ela não se constitua enquanto um reflexo direto da realidade social. Diante de tal situação, Lukács (1982) aponta que a música, em sua refiguração com a realidade por via da mimese, não se configura nesse processo em uma relação mecânica de reflexão, como se fosse uma cópia direta, tal qual um reflexo em um espelho. Desta maneira, ao mesmo tempo em que a arte não deve ser a fotocópia do

---

<sup>6</sup>Para discussão sobre genialidade estética ver: KANT, Immanuel. 3. **Estética: Analítica do belo e da Arte e do Gênio**. Seleção de textos Marilena Chauí; tradução de Paulo Quintela. – São Paulo: Abril Cultural, 1980. – (Coleção Os Pensadores).





modelo da vida exterior, ela conserva em si, elementos que comprovam, em sua concretude, o desenvolvimento humano, uma circunstância que evidencia muito bem tal questão é o próprio desenvolvimento da técnica<sup>7</sup>, como o avançar dos instrumentos eletrônicos na modernidade, que trouxeram uma nova dinâmica na criação e adaptação para as condições de composições musicais.

Hegel considera que há na arte uma relação entre o universal e o particular enquanto forma singular de experiência, de apreensão da verdade. Para ele, a perspectiva daqueles que veem na arte o resultado exclusivo dos esforços de gênios se equivocam, uma vez que a arte é produto da cultura de sua época. “O grau de complexidade das artes estaria relacionado com a menor ou a maior inserção do artista na própria cultura universal” (CÂMARA, 2007). Mesmo compreendendo a arte como produto do espírito humano, portanto rico em interioridade, Hegel não perde de vista que o espírito se apropria da forma de existência exterior para trabalhar o objeto artístico (IDEM, 2007).

Um elemento fundamental que propicia uma melhor explicação de tais intermediações será a interpretação da música em sua relação com sociedade levantada por Lukács (1982). Para o mesmo, o fato de que na vida, não há como o sujeito histórico demonstrar e aplicar de forma imediata e total, as impressões que se tem da própria realidade, dos acontecimentos vivenciados, senão de maneira mediada, sendo essa realizada por meio da representação mimética — principalmente realizadas pela música — das impressões objetivadas pela emoção geradora do sujeito criador da representação por via de uma catarse emocional. O ato de transformar passado, presente e futuro em um mesmo momento vivenciado choca-se com a objetividade do tempo

---

<sup>7</sup> Para desenvolvimento da técnica ver: Sevchenko, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa Nicolau Sevchenko**; coordenação Laura de Mello e Souza, Lili Moritz Schwarcz. — São Paulo: Companhia das Letras, 2001. - {Virando séculos; 7}



concreto que existe em união do espaço com a matéria em movimento, e perde seu caráter, seu poder subjetivo.

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

O mundo externo com sua estrutura e sua velocidade não consegue por obstáculos aos sentimentos que florescem na música, no entanto, os efeitos do mundo externo não são eliminados, haja vista que é por meio da interação da singularidade dos indivíduos o homem com o mundo externo que se constituem as impressões, desencadeando os seus sentimentos interiores.

Essas obras de artes devem ser aprendidas a partir de sua capacidade de transpor essa dupla face: ao mesmo tempo em que a música tem em seu conteúdo estético elementos que representam situações já postas, elas vislumbram outra realidade, projetando a outras possibilidades sociais. Bloch (2005) incorpora a esse conteúdo social, presente na música, a capacidade que essa tem de ultrapassar os limites da realidade presente sendo impregnada de conteúdo antecipatório e dinâmico. Não obstante essa característica, a música será compreendida a partir do pressuposto dos seus aspectos estéticos, objetivando a beleza, construída pela mediação entre intuição (subjetividade) e fruição da refiguração da realidade por meio dos sentimentos. (BLOCH, 2005).

## **2.1 A música *reggae* em sua mediação com a Sociedade**





Partindo dos presentes referências teórica buscamos estabelecer a relação entre o reggae e a sociedade a partir da base analítica da arte como representação social. Assim, adotamos como perspectiva a abordagem dialético, implicando necessariamente em compreender as harmonias regueiras enquanto singularidade/universalidade como uma condição fundamental para difusão da música jamaicana.

Pode-se observar na estética da música popular, principalmente na América Latina, uma peculiar forma estética, que se centra em uma refiguração social apresentando-se de maneira mais direta nessas canções, de tal modo, compostas de um conteúdo que tem relação mais intrínseca com a possibilidade de expressão dos processos históricos que envolvem os sujeitos históricos, entendendo-se que tais obras, a partir da perspectiva dialética, são parte de uma representação que é a síntese das determinações resultantes da relação reciprocamente mediada entre sujeito e a realidade social, fazendo com que a representação musical esteja presente no modo como o conteúdo/forma se apresentam articulados na relação entre a expressividade sonora e poética da música (LESSA, 2011). Ao mesmo tempo, a música de forma alguma deve servir ou aprisiona-se aos engajamentos ideológicos, que acabam por determinar sua forma estética subordinando-a aos conteúdos exteriores a própria arte<sup>8</sup>. A música deve ser livre para expressar em sua totalidade, a harmonia imponderável da mediação, entre subjetividade e objetividade.

Decerto, ao analisar as canções do *reggae*, parte-se do pressuposto de que tais obras são frutos da imaginação criadora do compositor, cuja objetivação só é possível através do amadurecimento da subjetividade criadora estabelecida em meio à relação do sujeito com a realidade social na qual está inserido, estando esse sujeito sob a influência da própria organização social e de sua

---

<sup>8</sup>Poder-se-á apresentar como exemplo a captura da arte pelo socialismo soviético ou pelo nasci-fascismo hitleriano.



situação de classe (CÂMARA; SILVA, 2013), que ultrapassa a condições fenomênicas caribenhas, e atinge aspectos universais das agruras e expectativas utópicas de experienciadas cotidianas em vários cantos do mundo.

Logo, enfocam-se nesse gênero jamaicano os elementos de constituição estética e seu intermédio social, tendo como pressuposto norteador a apreensão científica/filosófica da relação entre o reggae e as relações sociais jamaicanas e como estas estão associadas a processos mais gerais geradas pela modernidade capitalista. Um cotidiano que a contém e a circunda, buscando desvendar nela uma representação sociocultural singular e ao mesmo tempo parte formadora da totalidade da sociedade capitalista.

Para tanto, faz-se necessário ponderá que a indústria cultural/fonográfica em todos os cantos, onde se faz presente busca imperativamente potencializar os conteúdos massivos (cotidiano), tendo por objetivo maior a comercialização das músicas, retirando destas o movimento realizado pela refiguração, a autonomia que deve ser o elemento central formador dessa síntese singular/universal, e levando deste modo ao empobrecer da estética das obras. Doravante, é necessário salientar que esse processo não corresponde sempre a um modelo homogêneo e os seus resultados nem sempre implicarão na pobreza estética.

Em sua análise da era da reprodutibilidade técnica moderna Benjamin, nos aponta outros contrapontos que devem ser levados em consideração sobre a relação entre obra de arte e indústria cultural, reduzindo o pessimismo adorniano, ao levantar que nesse processo dialético a indústria cultural desponta também enquanto possibilidade para as massas, dando-lhe acesso a produções musicais antes restritas à alta cultura.

Pois, parece-nos que o reggae pode ser entendido a partir da convergência desta postura crítica negativa enunciada por Adorno, mas corrigida por Benjamin que não toma por princípio a padronização da música



popular pelo fato de ser divulgada massivamente. O reggae emerge como um ritmo musical que traz as marcas das opressões da população dos bairros pobres da periferia. Assim, é preciso apreender a música popular produzidas na periferia econômica nas décadas de 70 e 80 a partir de sua unidade dialética entre qualitativo e quantitativo. É necessário, na mesma medida, que se leve em consideração o processo de difusão da obra como um potencializador da alienação da canção, entender esse processo como produtor contraditório de elementos qualitativos insurgentes as condições de desigualdade. Em muitos casos de emergência dos processos de produção musical dos “guetos” pobres de países em desenvolvimento, como no caso do reggae, a única lacuna aberta para criação artística é a indústria fonográfica.<sup>9</sup> É preciso assimilá-la, apreender sua riqueza social e estética, compreender como ela pode expressar a vontade e as aspirações de um povo, e ao mesmo tempo, tornasse atemporal e universal.

A capacidade criativa dos *reggaemans* em suas composições, em meio ao contexto de desenvolvimento de uma indústria fonográfica ainda incipiente em um país de economia subdesenvolvida, possibilitou ao reggae a capacidade de fugir da padronização da indústria cultural, formando uma base sólida em seu conteúdo e forma. Por outro lado, a necessidade incessante de crescimento e de auto-renovação da indústria cultural levou as gravadoras a buscarem novos territórios de produção musical e novos estilos que pudessem suprir as necessidades do mercado consumidor de música. Nesse contexto, de forma contraditória, mesmo o reggae tendo por conteúdo a denúncia das agruras do capitalismo, será apropriado pela grande indústria fonográfica como forma de se revitalizar. Essa trajetória faz com que o reggae refaça o percurso de outros gêneros da música popular, como o *jazz* e o *blues* e seja difundido

---

<sup>9</sup>Necessário a realização de pesquisas que incidam de forma mais precisa sobre o processo de produção das músicas de contestação e sua relação com a indústria fonográfica, estabelecendo seus pros e contra nessa relação tipicamente comercial e as saídas dos artistas para manutenção de sua autonomia criadora.



por todo mundo. No entanto, nesse curso, o gênero se apropriará de elementos anglo-saxões, mas mantém a capacidade de refigurar a cultura local e sua singularidade.

Nesse sentido, o reggae surge como expressões de nexos profundos, e interlocutora de um dado tempo e das formas de sociabilidades aí constituídas, ao ampliar os sentimentos internalizados e refigurados na obra para além da sensibilidade do artista, as composições musicais apresentam um sentimento intersubjetivo entre o eu e sua vivência no mundo, representada pelo cotidiano, formando, assim, uma síntese compartilhada pelo movimento dialético entre cotidiano e subjetividade, sendo este, um movimento de reciprocidade entre sensibilidade artística e influências sociais: o sujeito age sobre a realidade social no qual está inserida, esta última lhe fornece a matéria prima e constitui-se no espaço no qual o artista adquire a maturidade para expressar-se esteticamente.

As músicas produzidas por Bob Marley, Bunny Wailer, Peter Tosh, Gregory Isaacs e Jimmy Cliff<sup>10</sup>, etc. nas décadas de 70 e 80 tem como uma de suas principais características o conteúdo contestatório da realidade social, vivenciada principalmente pela população pobre e negra daquele país, suas canções despontam trazendo em sua estética questões que misturam um teor de emancipação, compreendendo dimensões política, filosóficas e religiosa. A relação entre arte, política e filosofia/religião, na música *reggae*, suscita questões relacionadas temáticas dos contextos de conflitos sociais vivenciados naquele país e objetivados na representação musical.

O *reggae* é caracterizado por muitos autores que se dispuseram a trabalhar com a temática, como o ritmo musical que traz as marcas da opressão da população dos bairros pobres da periferia caribenha e de mundo. Segundo Carlos Benedito (1992), o *reggae*, desde seu início, foi considerado

---

<sup>10</sup>Esses são alguns dos mais influentes e importantes compositores e responsáveis pela difusão do reggae jamaicano no mundo.



como música dos becos por refletir, em suas letras os anseios das populações de baixa renda, segregadas socialmente. Muito embora, “Ele – o *reggae* – se caracteriza (mas não se limita) pelo seu conteúdo social e de protesto.” (GIOVANNETTI, 2001, p. 66).

Nesse sentido, isto é, a existência, a gênese e a eficácia da música *reggae* devem ser compreendidas e explicadas no quadro histórico do complexo de múltiplas determinações que formam os alicerces de desenvolvimento da condição humana de produção artística no desenvolvimento do processo geral da sociedade capitalista contemporânea. A realidade social na qual o *reggae* emergiu, em meio à história social da modernidade, está imbricada aos distintos e desiguais percursos de desenvolvimento da vida social de cada economia em nível mundial. A América Central é uma região fortemente marcada pelo processo de exclusão, de desigualdade e de exploração que a acompanha, desde o período de seu descobrimento pelo modelo mercantilista de expansão e de acumulação primitiva de capital empreendido pelos países do continente europeu. Em se tratando do caso da Jamaica, essa questão se torna ainda mais complexa devido ao longo período de exploração e de segregação do país, ao se tornar colônia inglesa, que se iniciou no século XVII, só conquistando a sua independência política em meados do século XX. A história dessa região é marcada pelo processo de escravização da população negra trazida pela diáspora do continente africano. Ao mesmo tempo, o cenário de violência escravagista foi acompanhado de contínuas revoltas e formas de resistência por parte daqueles que foram escravizados (GILVANNETTI, 2001).

Nesse sentido, as bases das músicas populares na Jamaica não se apresentam somente por via das contribuições do contexto contemporâneo do país, para Gilvannetti (2001) a história social da música na ilha caribenha pode ser remontada aos tempos de escravidão, sendo utilizada para além de seu





papel recreativo, mas também como forma de atenuar as dores do exercício do trabalho. Com argumento semelhante, Brathwaite (1971) observa que:

A música, além de recreativa, era também funcional. Os escravos, como ocorria na África, bailavam e cantavam no trabalho, em jogos, em cultos, de medo, tristeza e de alegria. (BRATHWITE, 1971, p.10). (tradução nossa).

Desse modo, o reggae e os outros gêneros musicais afro-caribenhos teriam uma íntima relação com as músicas desenvolvidas pelos escravos e seus descendentes, sendo essa expressão artística uma das formas que esses sujeitos oprimidos tinham para expressar suas angústias de forma segura.

As raízes desse gênero remontam à dura realidade vivenciada pelos filhos da diáspora negra nas Américas, em que a crítica social e a sátira somente podiam ser expressas por médio da canção. No período da escravização, os senhores de escravos naquele momento eram incapazes de sentir as mensagens das canções e raras vezes buscavam entendê-las. (BERFORD e WITTER, 2001 apud GIOVANNETTI).

Gilroy (2001), em sua teoria pós-colonial, analisa que é a proximidade imaginativa do terror do processo de escravismo que criou a experiência inaugural do modernismo dos países da América Central, sendo classificada como uma estrutura transnacional que se desenvolveu e deu origem a um sistema de comunicações globais, marcado por fluxos e trocas culturais, o que teria possibilitado às populações negras, durante a diáspora africana, formar uma cultura que não pode ser identificada exclusivamente como caribenha, africana, americana, ou britânica, mas todas elas, ao mesmo tempo, formando a cultura do Atlântico Negro. Para o autor, a música, dentre elas o reggae, constituiria uma das formas de expressão que mantinha viva os terrores inefáveis da escravidão por via da ritualização, formando o que ele classifica enquanto a forma específica de modernismo dos negros.



### 3. Conclusão: prelúdios e contestação

Desta forma, constatamos que os ritos do *reggae* foram criados através de um processo de crítica à condição de vida produzida pelo mundo capitalista, ao tempo em que os artistas se apropriaram dos recursos tecnológicos capazes de potencializar a criação e a difusão de sua obra. Inicialmente, os seus álbuns fizeram sucesso na clandestinidade, mas foi através das gravações realizadas nos EUA e na Europa que eles alcançaram seus maiores sucessos.

Um exemplo de tema recorrente nesse estilo musical jamaicano é o da “babilônia”, representada nas poesias de muitas músicas do *reggae* e que diz respeito ao mundo capitalista contemporâneo e às agruras produzidas na sociabilidade da população negra jogada na miséria pelo mecanismo de reprodução do sistema. Esse capitalismo refigurado nessas canções foi produzido pelo olhar da filosofia rastafári, influenciando de maneira fundamental o desenvolvimento da música *reggae*. Bob Marley, em sua canção “*Babylon System*”, canta a rebeldia contra o sistema:

#### **Babylon System**

We refuse to be  
What you wanted us to be  
We are what we are  
That's the way it's going to be, if you don't know  
You can't educate I  
For no equal opportunity  
Talking about my freedom  
People freedom and liberty

Yeah, we've been trodding on  
The winepress much too long



18º Congresso Brasileiro de Sociologia

26 A 29 JULHO 2017

CENTRO DE CONVENÇÕES ULYSSES GUIMARÃES - BRASÍLIA - DF

Que sociologias fazemos?  
Interfaces com contextos locais, nacionais e globais.

UnB Departamento de Sociologia

Rebel, Rebel  
We've been trodding on the  
Winepress much too long, Rebel

Babylon System is the Vampire  
Sucking the children day by day  
Me say the Babylon System is the Vampire  
Sucking the blood of the sufferers  
Building church and university  
Deceiving the people continually  
Me say them graduating thieves and murderers  
Look out now  
Sucking the blood of the sufferers

Tell the children the truth  
Tell the children the truth  
Tell the children the truth right now  
Come on and tell the children the truth

'Cause we've been trodding on  
The winepress much too long  
Got to Rebel, Got to Rebel Now

We've been taken for granted  
Much too long, Rebel

From the very day we left the shores  
Of our father's land  
We've been trampled on, oh now  
Now we know everything we got to rebel  
Somebody got to pay for the work  
We've done, Rebel<sup>11</sup>

<sup>11</sup>Sistema da Babilônia: Nós nos recusamos a sermos / O que vocês querem que sejamos / Nós somos quem somos / E é assim que vai ser, se você não sabe! / Vocês não podem me educar / Para oportunidades desiguais / Falando da minha liberdade / Um Povo livre e liberdade! / É, nós temos marchado para / Essa prensa de vinho há muito tempo / Rebelem-se, Rebelem-se / É, nós temos marchado para / Essa prensa de vinho há muito tempo, Rebelem-se / O Sistema da Babilônia é o Vampiro / Sugando as crianças dia após dia / Eu disse que o Sistema da Babilônia é o Vampiro / Sugando o sangue dos que sofrem / Construindo Igrejas e Universidades / Iludindo as pessoas sem parar / Digo que eles congratulam, bandidos e assassinos / Olhe agora / Eles estão sugando o sangue dos que sofrem. / Contem a verdade para as crianças! / Contem a verdade para as crianças! / Contem a verdade para as crianças agora mesmo! / Contem a verdade para as crianças / Porque nós temos marchado para essa prensa de vinho há muito tempo / Rebelem-se, rebelem-se agora! / E nós temos sido adquiridos / Por muito tempo rebelem-se / Desde o dia em que saímos das praias / Da terra de nosso pai / Nós fomos pisoteados, oh agora / Agora sabemos de tudo,



Dessa forma, essa canção traz a representação da filosofia rastafári contra o sistema da babilônia que quer adestrar o povo através de uma educação que prega igualdade equitativa dentro de um sistema que vive da desigualdade. As letras de suas canções fazem alusão direta à necessidade de um processo de rebelião. O sistema da babilônia é apresentado como um vampiro que suga o povo negro, levando-o a condições desumanas de vida.

A expressão artística do reggae, nesse contexto explosivo, transformou-se em uma arma de síntese de questões sociais, raciais, políticas, filosóficas e religiosas, utilizadas para contestar e apontar um horizonte utópico de emancipação motivada pelos princípios da fé rastafári (WHITE, 2011).

Assim, as diversas canções produzidas nesse período, ao representarem as condições de vida da maioria da população do seu país, expressam a sua vivência social do processo de opressão por via da criação estética. De certa forma, defronta-se com um acordar da consciência por via da música, da apreensão do destino de um povo, reinventando céus e terras, recriando Deus à sua imagem e semelhança, arrancando do fundo de si as raízes do sofrimento e da desigualdade, desenhando, por via do belo, o princípio de esperança e a emancipação de um povo.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

\_\_\_\_\_. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo: Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. **Indústria cultural e sociedade**. Ed. al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

\_\_\_\_\_. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: **Adorno**. Coleção os Pensadores. São Paulo: Nova Cultura, 1996.

temos que nos rebelar / Alguém tem que pagar pelo serviço / Que nós fizemos, rebele-se!



BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução.  
In: ??

LOPARIC, Zeljko; FIORI, Otilia (orgs.). **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril, 1975, p. 09-35.

BERGMAN, Billy. Reggae na cultura africana. In: CARDOSO. Marco Antonio(Org). **A magia do reggae**. São Paulo: Martin Claret, 1997.

BLOCH, Ernest. **O Princípio Esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. Vol.I.

\_\_\_\_\_. **O Princípio Esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. Vol.II.

\_\_\_\_\_. **O Princípio Esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. Vol.III.

CÂMARA, Antônio da Silva. A contribuição da dialética para o estudo da arte.  
In: **Incontornável Marx**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2007.

CÂMARA, Antônio da Silva; SILVA, Bruno Evangelista. A subjetividade/objetividade na arte. In: CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira (Orgs). **Cinema documentário brasileiro em perspectiva**. Salvador: Edufba, 2013.

CARDOSO. Marcos Antonio(Org). **A magia do reggae**. São Paulo: Martin Claret, 1997.

CARDOSO. Marcos Antonio(Org). **Bob Marley: por ele mesmo**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

EHRlich, Lucke. O arranjo no reggae. In: CARDOSO. Marcos Antonio(Org). **A magia do reggae**. São Paulo: Martin Claret, 1997.

FALCÓN, Maria Bárbara Vieira. **O reggae de cachoeira: produção musical em um Porto Atlântico**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.





FRANK, Isolde Mohr. **ABC da música: o essencial da teoria musical e conhecimentos gerais.** 3. ed. Porto Alegre: AGE, 2011.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro.** Ed. 1, São Paulo: Editora 34, 2001.

GIOVANNETTI, Jorge L. **Sonidos de Condena: sociabilidad, historia y política em la música reggae Jamaicana.** 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Vientiuno, 2001.

HEGEL, Georg W. F. **Estética.** Lisboa: Guimarães Editores, 1983.

\_\_\_\_\_. **Estética: pintura e música.** Lisboa: Guimarães Editores. 1962.

LUKACS, Georg. La música. In. \_\_\_\_\_: **Estética 1: Cuestiones liminares de lo estético.** Barcelona: Grijalbo, 1982. v. 4, cap. 14 p. 7-32.

\_\_\_\_\_. **Introdução a uma estética marxista.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1968.

JACOBY, Russel. Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, e arte literatura: textos escolhidos.** Ed.2, São Paulo: Expressão Popular, 2012

MANLEY, Michael. Reggae, e o impulso revolucionário. In: CARDOSO. Marcos Antonio(Org). **A magia do reggae.** São Paulo: Martin Claret, 1997.

MOTA, Fabricio dos Santos. **GUERREIR@S DO TERCEIRO MUNDO: identidades negras na música reggae da Bahia (anos 80/90).** Dissertação (mestrado) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Federal da Bahia. Salvador, 2008.

MUNSTER, Arno. **Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch.** Tradução Flávio Beno Siebeneichler. São Paulo: Unesp, 1997

PAHLEN, Kurt. **A História universal da música.** 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, s.d.



SILVA, Carlos Benedito da. **Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor**. São Luís: EDUFMA, 1995.

SOUZA, Rui Bragado. **Utopia, esperança e messianismo no pensamento de Ernst Bloch**. Revista Guairacá - p. 143 - 164 - Número 27 – 2011.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As ideias estéticas de Marx**. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

VIDIGAL, Leo. Roots reggae. 2001.  
Disponível em <<http://paginas.terra.com.br/arte/massivereggae/roots.htm/>>.  
Acesso em 01 dez 2005.

WHITE, Garth. A moderna música Jamaicana. In: CARDOSO, Marcos Antonio(Org). **A magia do reggae**. São Paulo: Martin Claret, 1997.

WHITE, Timothy. **Queimando tudo: a biografia definitiva Bob Marley**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

## VÍDEO

MARRÉ, Jeremy. 2001. **Rebel music: the Bob Marley story**. Londres: Antelope Productions Films.