

**RELIGIOSIDADE E FÉ
NAS COMPOSIÇÕES DE EDSON GOMES:
MARCAS DISCURSIVAS**

Geórgia de Castro Machado Ferreira Santos (UNEB)

georgia.castro@yahoo.com.br

RESUMO

O propósito deste artigo é sob a ótica da religiosidade, retratar a noção de religião e fé nas letras do cantor/compositor baiano Edson Gomes, comparado ao rastafarismo. Para tanto, se recorreu a análise de discurso filiada a Pêcheux, retomada por Eni Puccinelli Orlandi (2015), como aporte teórico. Para análise, o *corpus* foi constituído por algumas letras nas quais as passagens bíblicas aparecem como fonte de argumentação, em uma gramática pentecostal. Em termos de categorias analíticas mobilizaram-se conceitos como condições de produção e memória discursiva, já que o sujeito quando enuncia, fala a partir do já dito, que é marcado por rupturas e retomadas de sentidos já existentes. Quanto ao rastafarismo, movimento social originado na Jamaica, defendia as seguintes ideais: o imperador etíope *Haillê Selassîê* seria o Deus Vivo que os conduziria de volta a África, o paraíso sobre a Terra era a Etiópia e a repatriação como condição necessária a libertação do povo espalhado na diáspora. O *reggae*, música cuja criação é atribuída aos rastas jamaicanos, foi o principal veículo disseminador dessas ideias e a sua internacionalização, provocou a sua paulatina incorporação como referencial étnico e identitário no recôncavo baiano. Surgindo, então, artistas como Edson Gomes, que ressignificam o ideário rastafári, produzindo deslocamentos de sentidos, a exemplo da religiosidade.

Palavras-chave: Religião. Análise de discurso. *Reggae*. Edson Gomes. Rastafári.

1. Introdução

Eu estou na luz do Senhor
e com a luz do Senhor a gente vence
Babilônia está caindo [...]
teu poder não vale nada
diante da minha espada
pois o Deus de Abraão
sempre esteve e sempre estará comigo [...]

(Luz do Senhor, Resgate Fatal, 1995)

O presente artigo consiste em um breve estudo à luz da teoria da análise de discurso de orientação pecheutiana, retomada por Eni Puccinelli Orlandi (2015) e, objetiva discorrer sobre a noção discursiva de religião nas letras das canções de *reggae* do cantor/compositor baiano Ed-

son Gomes, comparado ao movimento rastafári. Para tanto, selecionou-se algumas das suas composições cuja recorrência as temáticas bíblicas são notórias e evidenciam até que ponto o cantor baiano reinventou o *reggae* e que elementos das crenças rastafári permaneceram em suas canções, e, portanto, afirmaria sua religiosidade.

Edson Gomes, cantor e compositor do *corpus* selecionado para análise, nasceu em 03 de julho de 1955, na cidade de Cachoeira de São Felix, na Bahia. Para quem aspirava ser jogador de futebol, aos 16 anos o elo com a música tornou-se mais forte. Filho de Pedro Nolasco Gomes e Maria de Lourdes Silva, sendo o segundo dos oito filhos do casal, conviveu com uma dura realidade social marcada pela relação conflituosa com a figura paterna que se opunha a sua carreira artística (REINA, 2014). O patriarca da família Gomes enxergava no trabalho formal e de carteira assinada a única forma de edificar o homem.

Conhecido como Tim Maia do Recôncavo, a sua trajetória musical até gravar o seu primeiro disco em 1988 foi marcada por uma série de revezes, a exemplo da evasão escolar, objeção paterna, tentativas frustradas de alavancar sua carreira em outros estados (REINA, 2014), prêmios em festivais e a própria mudança do seu estilo musical, quando adota a tônica do *reggae* em suas composições. Devido às dificuldades financeiras, abandonou os estudos e empregou-se nas obras de construção civil, sem deixar esmorecer, a sua produção musical composta por versos simples, mas facilmente compreendidas nas sociedades, onde a oralidade prevalece.

A escolha do “*reggaeman*” baiano, Edson Gomes, não se deu à toa. Ele se tornou um ícone pela cadência característica de seu ritmo e o seu discurso, que em muito se assemelha com os elementos encontrados no ideário rastafári. A sua poética passada por meio de um discurso filosófico contra *status quo* é marcado pela exposição das dificuldades enfrentadas pelos afro-baianos como o racismo, a violência e a desigualdade social. Atrelado a isto, a musicalidade do artista apresenta um trinômio – etnia, política e religião – recorrentes em suas composições, que ligados à estética constituem suas matrizes discursivas e imagéticas.

2. A perspectiva pecheutiana de análise do discurso

A análise do discurso, embasamento teórico-metodológico que guiará a análise das letras de Edson Gomes, estuda o discurso, compreendido como a língua em movimento, caracterizado em sua materialidade histórica e social “[...] como uma mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social [...]” (ORLANDI, 2015, p. 13) considerando a sua capacidade de produzir sentido. Trabalhando na confluência de três correntes teóricas – a linguística, o marxismo e a psicanálise, funciona no entremeio dessas, fazendo uso de suas contradições pois

[...] interroga a linguística pela historicidade que ela deixa de lado, questiona o materialismo histórico perguntando pelo simbólico e se demarca da psicanálise pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvido por ele. (ORLANDI, 2015, p. 18)

Dessa forma, a análise do discurso não apenas se preocupa com a palavra, trata do discurso entendido como “[...] palavra em movimento, prática da linguagem: com o estudo do discurso observar-se o homem falando” (ORLANDI, 2015, p. 13), uma vez que se atenta ao espaço e ao contexto social em que ocorre e aos efeitos de sentido que produz. Relaciona a linguagem a sua exterioridade, pois conforme ensina Eni Puccinelli Orlandi (2015, p. 15), “[...] o discurso é o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos”.

Ao se considerar o texto como materialidade discursiva, se busca entender como os discursos que circulam na sociedade propagam ideologias, instaurando e cristalizando certas representações. “[...] assujeitado a língua e interpelado pela ideologia para se constituir [...]” (HEINE, p. 12, 2015), o sujeito se insere numa formação discursiva e realiza um gesto de interpretação, que “[...] está subordinado à formação ideológica a que se filia a formação discursiva tomada pelo formulador no exercício da função-autor para se subjetivar” (SANTANA NETO, 2015, p. 4), regulando assim, o que pode e deve ser dito em uma determinada situação de comunicação.

Sendo atravessado pela ideologia e pelo inconsciente, esse sujeito histórico, social e descentrado (ORLANDI, 2015) não é fonte nem tampouco a origem dos processos discursivos. Essa ilusão é determinada pela formação discursiva na qual se inscrevem assim como pelos dois tipos de esquecimento que os afetam: o ideológico (o sujeito tem a ilusão de ser a origem do seu dizer) e o enunciativo (acredita que aquilo que se diz

não pode ser dito de outra forma). Entretanto, esses esquecimentos são considerados estruturantes por que constituem os sujeitos e os sentidos, bem como tais

[...] ilusões não são “defeitos”, são uma necessidade para que a linguagem funcione nos sujeitos e na produção de sentidos. Os sujeitos “esquecem” que já foi dito - e este não é um esquecimento voluntário – para, ao se identificarem com o que dizem, se constituírem em sujeitos. (ORLANDI, 2015, p. 34)

O interdiscurso deriva dessas ilusões entendidas como “[...] silenciamento necessário, inconsciente, constitutivo para que a posição-sujeito seja estabelecida, daí resulta o movimento da identidade e movimento dos sentidos” (SANTANA NETO, 2015, p. 5). O gesto de interpretação é determinado pelo interdiscurso ou memória discursiva, definido como “[...] todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos [...]” (ORLANDI, 2015, p. 31). A memória integra o discurso e a maneira como se materializa induz as condições de sua produção.

Essa associação entre palavras e os sentidos ativados pela memória, define o interdiscurso, como algo que surge de um lugar independente, por isso fala antes; ou seja, algo que foi dito e que causa efeito no que está sendo dito. Desse modo, o interdiscurso ou memória discursiva é imprescindível para que os discursos façam sentido socialmente.

Pensar o discurso é refletir sobre a produção de sentidos considerando o sujeito e a história, como um dos elementos essenciais. Com a explanação de alguns conceitos da análise do discurso, apresenta-se agora um tópico percorrendo sobre o movimento rastafári e o *reggae* para em seguida, o *corpus* que se pretende analisar nos limites desse artigo.

3. *Rastafarismo e reggae: produções da diáspora afro-caribenha*

Urdido nas favelas de Kingston, capital jamaicana, o rastafarismo pode ser entendido como um movimento cultural híbrido, contestatório e social. Suas raízes possuem origens milenares, especificamente nas práticas oriundas do continente africano mescladas com elementos religiosos protestantes e afro-caribenhos.

Dessa forma, o movimento rastafári configura-se em

[...] um amplo conjunto de práticas e ideias que começaram a se esboçarem movimentos político-religiosos e, sobretudo, étnicos na Jamaica desde o século XIX. [...] relacionados com a luta contra a opressão da estrutura escravista

britânica, tinham vínculos com associações religiosas, organizações e igrejas do sul dos Estados Unidos e do Caribe que, a partir de uma interpretação étnica da Bíblia, começaram a fazer junto aos negros jamaicanos pregações nas quais o "paraíso" e a Terra Prometida se localizavam na Etiópia/África. (CUNHA, 1993, p. 122)

A coroação de *Haillê Selassîê* (cujo primeiro nome era Ras Tafari), na Etiópia, fez com que os afro-jamaicanos enxergassem nesse episódio o cumprimento da profecia ora atribuída a *Marcus Garvey*¹⁸⁹ (a coroação de um rei africano como símbolo de libertação), intitulado-se rastafáris. Surgia, então, um movimento, um profeta e um símbolo de luta: o rastafarismo, *Marcus Garvey* e *Sellassîê*, respectivamente.

Segundo Rabelo (2006), o movimento rastafári surgiu na Jamaica em 1933, momento histórico desse país marcado pelo aumento da pobreza, formação de favelas, luta pela independência, o que provocava uma extrema tensão social. Caracterizando um determinado grupo, o movimento rastafári formalizou-se a partir da fusão de práticas culturais de ex-escravos africanos, e que por meio de uma leitura e interpretação individualizada e étnica da versão bíblica trazida do Panamá (Holy Pibe), das ideias pan-africanista de *Marcus Garvey*, conduziu os afro-jamaicanos a adoração incondicional a Jeovah (abreviado origina a palavra Jah) identificado como sendo *Haillê Selassîê*, na Etiópia como sendo a terra prometida e no repatriamento, como alternativa necessária à liberdade e a redenção dos povos espalhados na diáspora.

Nesse sentido, o movimento rastafári representa um intercruzamento das ideias etiopianistas¹⁹⁰, pan-africanistas e garveístas com in-

¹⁸⁹ *Marcus Mosiah Garvey* (1887-1940) nasceu na Jamaica, no distrito de *Saint Ann's Bay*. Visionário e excelente orador, político e empresário, tornou-se ativista negro. Criou a *Universal Negro Improvement-UNIA*. Almejou constituir os Estados Unidos da África, advogando o retorno a África para os africanos e seus descendentes. Por esta razão, organizou a *Black Star Lines*, uma companhia de navegação. Herói nacional jamaicano se opunha a política de *Selassîê*, o que ocasionou o afastamento de muitos dos seus seguidores. Interessante mencionar, que Garvey não dominava nenhuma língua africana nem tampouco pôs os pés naquele continente. Mas, o seu pensamento e ideário eram tão fortes que conseguiu popularizar a ideia de que o continente africano era a origem e o lar dos povos espalhados em diáspora, civilização grandiosa e que voltaria a sê-lo novamente. Deriva dessas concepções as ideias garveístas, ou seja, o pensamento pan-africanista de *Marcus Garvey*. (PALM, 2014)

¹⁹⁰ Essa corrente de pensamento se originou entre os escravos e ex-escravos dos EUA, que eram educados pelos seus senhores e expostos à leitura da Bíblia, que fazia várias referências aos etíopes. A partir dessa identificação, surgiu uma ideologia de resistência. Essa ideologia, assim definida por Rabelo (2006), consistia na valorização das raízes africanas, e cuja "identificação racial servia para contradizer a pretensa superioridade racial sobre os escravos, uma vez que a Etiópia era um país africano que possuía várias referências na Bíblia, como por exemplo, o salmo 68, versículo

fluências hindus e revivalistas (RABELO, 2006). Trata-se de um sistema simbólico e por esta razão, pode ser interpretado como uma identidade diaspórica afro-caribenha dotada de tradições imagéticas e discursivas, de caráter híbrido e rizomático.

Quanto a sua relação com o *reggae*, é atribuída aos rastas jamaicanos a criação deste gênero musical, embora não exista nenhuma comprovação para esta afirmação (RABELO, 2006), uma vez que ele é tido como uma música profana do dia a dia, pois a verdadeira música rastafári é o *nyabingi*. Contudo, o *reggae* pode ser entendido

[...] como consequência de toda uma evolução rítmica e musical, desde as tradições negro-africanas, passando pelo mento, pelo *rock-steady*, *rhythm and blues*, além das influências marcantes do rastafarismo. Desde o seu início, o *reggae* foi considerado música dos becos, porque reflete nas suas letras, os anseios das populações de baixa renda. (SILVA, 1995, p. 51)

O *reggae* possui um poder elevado de comunicação, marcado pela sua base rítmica e pela mistura de variados temas, ora de paz e amor, ora de pedidos de justiça e igualdade. Por isso, Fabrício Mota (2012, p. 46) vai afirmar que “[...] o *reggae* é uma contracultura musical (re)produzida no Atlântico Negro, portanto, um gênero musical transnacional”.

Com a disseminação desse novo ritmo na Jamaica, surgem cantores como *Jacob Miller*, *Peter Tosh*, e um dos principais divulgadores desse estilo musical e da filosofia que o define, o cantor *Bob Marley*. Este último tornou-se o maior ícone da aspiração rastafári, sendo responsável pela internacionalização do *reggae*, e por vezes, confundido com o próprio ritmo. Produziu uma musicalidade engajada disseminando as ideias do rastafarismo e denunciando as desigualdades sociais; valendo-se para tanto de estratégias, que mais tarde seriam adotadas pelo próprio Edson Gomes.

Ainda sobre a importância desse gênero transnacional, Fabrício Mota (2012, p. 55) acrescenta que

[...] a música *reggae* foi o estilo que deu além de divisas para a Jamaica e alguns dos seus artistas, o primeiro astro pop do terceiro mundo e uma nova referência étnico-identitária que alteraria profundamente as políticas culturais negras em todo o Atlântico Negro. Este fato está associado à centralidade simbólica que a Jamaica passa a assumir entre os artistas e outros intelectuais orgânicos em outros países como o Brasil.

31: “Príncipes vem do Egito: a Etiópia corre a estender mãos cheias para Deus”. (RABELO, 2006, p. 117). A sua base teórica é a Bíblia e o livro litúrgico *Kebra Negast*.

O rastafarismo e o *reggae* não passaram despercebidos na capital baiana. As ideias do movimento aportaram em Salvador e imediatamente foram apropriadas e traduzidas pelos afro-baianos. Sua influência na cidade foi, e ainda é, tão significativa, que possibilitou duas experimentações: a Legião Rastafári, tentativa de reviver o ideário e tradições rastas e a música, o principal elo, contribuindo como elemento de referência para formação da negritude baiana (GUERREIRO, 2000). Em nosso contexto prevaleceu à musicalidade e a estética, ou seja, o ideário rastafári não assumiu uma conotação religiosa, como aconteceu na Jamaica.

Quanto aos bairros populares e periféricos, o *reggae* se sedimentou de forma expressiva. Os blocos afros como Muzenza do *Reggae*, Ilê Aiyê e Olodum adotaram suas batidas rítmicas, embora com algumas adaptações locais, evidenciando-se o caráter imprescindível da cultura *reggae* na criação desses blocos, assim como, no estabelecimento de uma estética de negritude com “o uso do cabelo como forte representação étnico-identitária”. (MOTA, 2012, p. 52)

Percebe-se, portanto, que o movimento rastafári encontra adeptos em Salvador. Todavia, a “[...] absorção da cultura jamaicana se dá pela via da música *reggae*, que passa a ocupar um lugar de destaque no gosto musical de grupos negros” (GUERREIRO, 2000, p. 95), haja vista, essas canções trazerem em suas letras não apenas poemas de amor, mas também, um discurso de autoafirmação com uma vertente altamente combativa contra a opressão racial e social, conquistou uma parte da juventude baiana, que com este discurso veio a se identificar.

Essas ideias quando aportaram em nossa cidade não foram repetidas tal e qual eram, sofreram deslizamentos (INDURSKY, 20[?]) que produziram ressignificações. Por esta razão, Guerreiro (2000 *apud* MOTA, 2012, p. 58) vai ressaltar que “[...] em tempos onde a disputa contra o silêncio (racializado) foi demarcada pela polifonia de cantos e toques autoidentificados com a ideia de negritude, é prudente analisar com suspeição a trama alegre de seus tambores”, ou seja, sua memória discursiva, o contexto sócio histórico e os efeitos de sentido.

E foi justamente por meio dessa aproximação e tomada de consciência que surgiu, no recôncavo baiano, cantores de *reggae*, cujo maior expoente é Edson Gomes, que passaram a adotar os *dreadlocks*¹⁹¹, a usar roupas e adereços que nos remetem àquele país e a cantar o *Reggae Re-*

¹⁹¹ Gomos estilizados nos cabelos.

sistência. Expressão utilizada em Cachoeira para definir uma produção musical mais próxima ao *reggae roots* e, portanto, clássico, comparado a sonoridade herdada da Jamaica, valorizando a palavra do negro oprimido, narrando protesto e lamento. (FALCÓN, 2009; MOTA, 2012)

A aproximação de Edson Gomes com a música *reggae* ocorreu nos anos 1980, depois da internacionalização do *reggae* atrelado à figura mística de Bob Marley, especificamente quando foi apresentado as músicas que constituíram os álbuns *Rastaman Vibration* e *Survival*. É válido ressaltar, que antes desse período, o cantor/compositor baiano não era *reggaeman*. Do mesmo modo, independente da barreira linguística, pois não compreendia as mensagens veiculadas se identificou com o ritmo e a estética rastafári.

Pouco conhecia da obra de Marley quando assistiu a reportagem que anunciava sua morte (REINA 2014). Nesse processo de adaptação do *reggae*, Edson Gomes figurou como um dos principais articuladores deste gênero e o

[...] pioneiro em assumir o ritmo como único veículo para suas canções e retratou e boa parte da sua obra musical a conscientização de raça negra no Brasil. Mas para consolidar sua carreira superou a objeção cotidiana do pai. Escolheu o protesto social e as denúncias raciais como conteúdo de suas poesias, e acreditou no sonho de se tornar um nome respeitado na MPB. (REINA, 2014, p. 110-111)

Em 1988, grava seu primeiro disco o álbum *Reggae Resistência*, pela EMI ODEON, gravando nesse novo gênero musical, as canções como “Malandrinha” e “Samarina”, esta última seu maior sucesso veiculado na grande mídia. Atrelado a isto, os anos de 1988, ano marcado pelas comemorações alusivas a abolição da escravidão do Brasil e pela intensa atuação dos militantes negros, que insurgiam e reivindicavam a necessidade de reconhecimento da importância dos seus antepassados na construção do país. Solicitavam a adoção de medidas de reparação para amortizar uma dívida histórica e a construção de uma historiografia que narrasse tais produções/contribuições.

É notório que o *reggae* representa/representou para a maioria dos afro-baianos, a principal fonte de informação do ideário e discurso rastafári (CUNHA, 1993), mesmo que nem sempre fossem devidamente tematizadas nas canções. Isso por que, conforme mencionado anteriormente, as letras das canções em *reggae* eram em língua inglesa e marcadas

por expressões em *patois*¹⁹² (dialeto jamaicano). Passando a compreendê-las por meio de interpretações outras. Sendo assim, o conteúdo de suas canções em muito se assemelha com o ideário rastafári, pois parafraseando Freda Indursky, os saberes que circulavam nas práticas discursivas foram apropriados e “discursivizados” em diferentes discursos.

4. “Minha fonte da vida, Jesus é!”: fé e resignificação religiosa

Falar sobre religião ou a noção discursiva de religião nas letras de *reggae*, implica correr alguns riscos (MOTA, 2012), uma vez que, os estudos caminham para retratar a participação dos negros no universo do pentecostalismo. De forma muito peculiar, os artistas de maior projeção fonográfica na música *reggae* no estado da Bahia, tem alguma ligação com o campo pentecostal. (MOTA, 2012; FALCON, 2009)

Todavia, conforme visto no tópico anterior, a trajetória desse gênero musical esteve associada ao movimento ao rastafári, em seu território de origem, a Jamaica. As referências bíblicas, expressas nessa musicalidade negra, não somente conectavam a história africana a Deus e referenciava as glórias da Etiópia, mas justificavam a manutenção das tranças e da barba, a alimentação naturalista e o próprio uso da ganja¹⁹³. As passagens bíblicas foram “[...] reinterpretadas ou readaptadas às perspectivas críticas dos Rastafáris, sendo essa interpretação uma parte da própria história rasta, o que configura um processo criativo de asserção de sua identidade e subjetividade”. (CAETANO, 2005, p. 21)

A Bíblia, para a maioria dos rastafáris jamaicanos, se constitui como principal fonte de argumentação, interpretada sob a perspectiva do homem negro (CAETANO, 2005). Junto com o *Kebra Negast*¹⁹⁴, compõem as fontes textuais que dão conotação religiosa ao movimento rastafári, ao inscrever o povo africano em contextos simbólicos onde a perspectiva eurocêntrica é privilegiada, imprimindo novos códigos de resistência.

¹⁹² Também chamado de crioulo jamaicano.

¹⁹³ Sinônimo de maconha. Aspecto que não integra o escopo desse trabalho.

¹⁹⁴ Segundo Paulo Henrique Caetano (2005, p. 19), o livro *Kebra Negast* é “um amálgama de interpretação etíope de textos bíblicos, mitos africanos, tradições e fragmentos da tradição oral Rastafári Jamaicana. [...] os etíopes os verdadeiros judeus, aqueles que foram escravizados e para quem Deus dirigiu suas palavras e atenção”.

Essas readaptações trouxeram uma gama de versões (CUNHA, 1993) que foram materializadas no discurso. Observando algumas letras do cantor/compositor Edson Gomes vislumbram-se aspectos importantes que confirmam a recorrência de temas religiosos em suas composições. Um exemplo seria a letra da canção "Louvor a Jah" (Recôncavo, 1990), na qual o cantor baiano traz

[...] Louvor a *Jah/forever Jah!*...
 Vou agradecer a Deus, por Ele ter me protegido
 por ter me dado seu abrigo
 quando eu estava ferido
 [...] somente o povo não compreendeu
 ouviu a palavra e não entendeu.
 nada, nada, nada
 ou não deu ouvido a voz de Deus.

Na verdade, Jah é abreviação da palavra *Jeovah*, identificado na figura de *Selassiê*. Todavia, a religiosidade dos rastas ou regueiros baianos se formou através de um elo entre os músicos da Banda Cão de Raça e Remanescentes (FALCÓN, 2012), podendo ser concebido como uma comunidade rasta evangélica. Usavam e ainda usam, os *dreadlocks* (com exceção de Edson Gomes, que já não os tem mais) e adereços que nos remetem aquele país e a sua musicalidade, mas comungam do Velho e Novo Testamento com tendências ao pentecostalismo, sem nomenclatura.

Jah revela-se como sinônimo de Deus, e na maioria das vezes, as duas palavras são utilizadas na mesma letra e com o mesmo sentido. Difere da concepção dos afro-rastas jamaicanos que acreditavam que *Jah* seria a reencarnação de *Haillê Selassiê* na terra, mas uma marca do sionismo negro. Embora não faça uma leitura etiopianista, as letras de Edson Gomes são ricas em símbolos; logo, são híbridas e multifacetadas e nos remetem a dizeres ditos em outro local, numa conjuntura dada: o rasta-farismo.

Agradece e clama pela proteção divina, reconhecendo Jesus Cristo (Deus) como Salvador. Todavia, aponta para o descaso da população perante aos ensinamentos deixados nas Escrituras e as revelações bíblicas, conforme alerta na letra da canção Arca da Fuga (Edson Gomes, Acorde, levante e lute, 2001):

Não posso perder o trem, que vai pro além, não, não
 não posso perder meu bem, que o trem já vem
 se você vem, vem, vem, agora
 se tem olhos veja
 se você vem, tenha pressa, corra

se tem ouvidos, ouça
Não sei dia, nem sei a hora
o momento ser agora
não sei o dia, nem sei a hora
o momento pode até ser agora
Você está brincando, está distraído
assim como era no mundo antigo
Deus avisou, Noé construiu
a arca da fuga, seu povo viveu
Foram oito almas salvas
Você está bebendo, está se drogando
Assim também era no mundo antigo
Deus avisou, Noé construiu
A arca da fuga, desperta Brasil
Para não ser pego de surpresa.

Edson recorreu à narrativa bíblica da Arca de Noé, alertando sobre a necessidade de permanecermos em vigília para não sermos pegos de surpresa. Faz associação e comparações com o povo do Mundo Antigo, que viviam em perversão, usando expressões como

você está bebendo, está se drogando
 assim também era no mundo antigo
 Deus avisou, Noé construiu

e naquele momento, foram incapazes de ouvir os ensinamentos do Senhor que foram transmitidos a Noé, culminando com a construção de uma arca para atingir a salvação.

Recorre às parábolas bíblicas, atribuídas a Cristo em seus momentos de pregação como “se tem olhos, veja” e “se tem ouvidos, ouça”. Quanto à ideia de fuga, analisando pelo viés religioso, revela que as pessoas precisam se libertar das coisas terrenas que corrompem a alma, e passem a seguir os ensinamentos de Cristo, aspecto este reafirmado na letra “Fonte da Vida”, onde aponta Jesus Cristo como a fonte de existência sem deixar, de expor os problemas sociais e os aspectos denunciativos, tão comuns na sua musicalidade. Denuncia a falta de políticas públicas que priorizem a educação, a saúde e a justiça somadas, as falsas alegrias relacionadas ao futebol e o carnaval, que mascaram a realidade. Eis a poética musical:

Uma nação que não prioriza a educação,
Que não prioriza a saúde do povo,
Não tem alegria, pode até ter,
Alegria de carnaval, alegria de festa qualquer,
Alegria de futebol, alegria, alegria, alegria, falsa alegria
Uma nação que não prioriza, dizer a verdade,
Que não prioriza viver a justiça,

Não tem a vida, pode até ter
Vida de muito trabalho, vida de muito cansaço,
Vida de muita tristeza, oh, vida de muita pobreza
Agora que eu estou vivendo
Agora que eu estou sabendo
De quase tudo, a respeito do mundo
Eu já achei um amor, já encontrei minha paz,
A minha vida tem vida,
achei a fonte da vida
Aonde quer que eu vá, ali também ele está
Aonde quer que eu esteja, ali também estará
Agora eu estou vivendo,
Agora eu estou sabendo,
Que a fonte da vida Jesus é...
A minha fonte da vida Jesus é.

A temática escatológica - anúncio de fim dos tempos, é frequente nas canções de Edson Gomes, a exemplo da poética musical – Apocalipse (1997), onde traz

[...] mundo como está perdido
em conflitos [...] filho matando pais
fome, calamidade e peste
o mundo é do cão
tudo me faz sentir
tudo me leva a crê
a destruição do mundo está aqui [...],

onde prenuncia que os problemas sociais e a guerra como sinal dos fins dos tempos, afirmando que o inferno é o aqui e agora com expressões como “o mundo é de cão”. A conotação apocalíptica também aparece em Resgate Fatal (1995), onde se ouve

[...] o mundo tem fim, sim
e todos seguirão
espero que venha a ser homem natural
por que agir assim
se todos tem o mesmo fim [...].

Com o Apocalipse, a ideia de pagamento, também se faz presente em suas canções, a exemplo da música – Dívidas com o seguinte trecho

De um lugar tão distante...
virá um homem, nas suas mãos
a justiça e o juízo
quem tem dívidas,...
quem tem dívidas? pra pagar;

onde além de reforçar a ideia de um Deus que salva, a certeza bíblica de que os homens de boa vontade serão os herdeiros dos céus e das novas

terras. Ocorre o mesmo em outra na letra da canção – Homens Lixo (Acorde, levante e lute, 2001), onde canta

Mas com certeza o quadro vai mudar
Com a pura certeza eles vão pagar
Mas pensam que podem fugir do castigo, meu Pai
Eles pensam que podem conter o perigo.

Essa certeza da salvação pelo juízo final gera um apelo constante na música do Edson Gomes, quase uma oração, também expressão em

[...] Oh Deus...
toque apenas, com as pontas dos teus dedos
E tudo se resolverá, tudo se resolverá...
o povo se acalmará,
Senhor Deus

(Ira, Apocalipse, 1997)

5. Considerações finais

As letras das canções analisadas revelam que, além de explorar as temáticas relacionadas ao cotidiano, às músicas de Edson Gomes contem mensagens de cunho político, étnico e religioso. Esse trinômio é uma herança do movimento rastafári e do seu gênero musical, o *reggae*, posto que na Jamaica, a trajetória dessa música esteve e ainda, está, dissociada dos caminhos percorridos pelo rastafarismo.

Se ao afro-rastas jamaicanos traziam nas letras de *reggae* os ensinamentos rastafáris, como o seu ideário, a divindade de *Haillê Selassîê*, a leitura e gesto interpretativo da Bíblia na perspectiva do homem negro; nas canções de Edson Gomes, ocorre uma ressignificação, ou seja, uma aproximação com o universo simbólico pentecostal, fenômeno observado entre a maioria dos rastas e cantores de *reggae* baianos.

As suas composições são marcadas por uma gramática pentecostal com recorrência a passagens do Velho e Novo Testamento. Embora, não frequente nenhuma instituição, já que muitos vivenciaram alguns conflitos, um deles relacionado a postura estética adotada (MOTA, 2012), quando tentaram essa aproximação; buscam uma ligação espiritual através do culto a Palavra sem submissão as regras da Igreja e a figura do pastor. Palavras como Jah, Deus, Babilônia, impressas nos conteúdos de suas canções, em muito se assemelha com a ideologia rastafári, até mesmo no significado e conotação, revelando o papel da memória discursiva na releitura desses conceitos.

Em poucas palavras, acreditando que há muito a ser investigado sobre a noção discursiva de religião e a produção do *reggae* baiano, faço das palavras de Fabrício Mota (2012) as minhas, este é um caminho profícuo para análises futuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Fazendo a “coisa certa”: *reggae*, rastas e pentecostais em Salvador. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 23, ano 8, p. 120-155, outubro de 1993.

CAETANO, Paulo Henrique. As origens do movimento rastafári: o significado da música *reggae* e da obra de Bob Marley na construção de novas subjetividades na diáspora africana. *Maestria – Revista da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Sete Lagoas*, vol. 1, n. 3, p. 11-34, jan/jul.2005.

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

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.

HEINE, Palmira. Entre a magreza e o sobrepeso: discurso, corpo, sentido sobre mulher em anúncios publicitários. In: HEINE, Licia Maria Bahia et al. (Orgs.). *Sujeito e discurso: diferentes perspectivas teóricas*. Salvador: Edufba, 2015

INDURSKY, Freda. *Memória, interdiscurso: limites e contrastes*. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/28766524/memoria-discursiva-indursky>>.

MOTA, Fabrício. *Identidades negras da música reggae da Bahia: produção fonográfica e contracultura sonora (80/90)*. EBECULT, 2009.

_____. *Guerreir@s do terceiro mundo: identidades negras na música reggae*. Salvador: Pinaúna, 2012.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 12^a ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.

PAIM, Márcio. Pan-africanismo: tendências políticas, Nkrumah e a crítica do livro *Na casa do meu Pai*. *Sankofa-Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana*. Ano VII, n.º XIII, jul., 2014, p. 88-112.

RABELO, Danilo. *Rastafári: identidade e hibridismo cultural na Jamaica, 1930 – 1981*. 565 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

REINA, Ricardo. *As interseccionalidades de classe e raça na trajetória de Edson Gomes*. Disponível em:

<<http://www3.ufrb.edu.br/olharessociais/wp-content/uploads/7-As-Interseccionalidades-De-Classe-E-Ra%C3%A7a-Na-Trajeta-De-Edson-Gomes-.pdf>>. Acesso em: 12-06-2016.

SANTANA NETO, João Antônio de. No silêncio da história, a ficção: a morte de Van Dorth. *Tabuleiro de Letras – Revista do programa de Pós Graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia (PPGEL - UNEB)*, Salvador, vol. 9, n. 1, p. 3-17, 2015.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues. *Das terras da primavera as ilhas do amor: reggae, lazer e identidade cultural*. São Luís: Edufma, 1995.

Álbuns:

GOMES, Edson. *Acorde, levante e lute*. Atração, 2001.

_____. *Apocalipse*. EMI MUSIC, 1997.

_____. *Recôncavo*. EMI MUSIC, 1990.

_____. *Resgate Fatal*. EMI ODEON, 1995.