

1
2
3
4
5
6
7

RELIGIOSIDADE E FÉ NAS COMPOSIÇÕES DE EDSON GOMES: MARCAS DISCURSIVAS

Geórgia de Castro Machado Ferreira Santos (UNEB)
georgia.castro@yahoo.com.br

8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24

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 ideias: 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.

25
26
27

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

28
29
30
31
32
33
34
35

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)

36
37
38
39
40
41
42

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 Edson Gomes, comparado ao movimento rastafári. Para tanto, selecionou-se algumas das suas composições cuja recorrência as temáticas bíblicas são

1 notórias e evidenciam até que ponto o cantor baiano reinventou o *reggae*
2 e que elementos das crenças rastafári permaneceram em suas canções, e,
3 portanto, afirmaria sua religiosidade.

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

13 Conhecido como Tim Maia do Recôncavo, a sua trajetória musi-
14 cal até gravar o seu primeiro disco em 1988 foi marcada por uma série de
15 revezes, a exemplo da evasão escolar, objeção paterna, tentativas frustra-
16 das de alavancar sua carreira em outros estados (REINA, 2014), prêmios
17 em festivais e a própria mudança do seu estilo musical, quando adota a
18 tônica do *reggae* em suas composições. Devido às dificuldades financei-
19 ras, abandonou os estudos e empregou-se nas obras de construção civil,
20 sem deixar esmorecer, a sua produção musical composta por versos sim-
21 ples, mas facilmente compreendidas nas sociedades, onde a oralidade
22 prevalece.

23 A escolha do “*reggaeman*” baiano, Edson Gomes, não se deu à
24 toa. Ele se tornou um ícone pela cadência característica de seu ritmo e o
25 seu discurso, que em muito se assemelha com os elementos encontrados
26 no ideário rastafári. A sua poética passada por meio de um discurso filo-
27 sófico contra *status quo* é marcado pela exposição das dificuldades en-
28 frentadas pelos afro-baianos como o racismo, a violência e a desigualda-
29 de social. Arelado a isto, a musicalidade do artista apresenta um trinô-
30 mio – etnia, política e religião – recorrentes em suas composições, que
31 ligados à estética constituem suas matrizes discursivas e imagéticas.

32

33 2. *A perspectiva pecheutiana de análise do discurso*

34 A análise do discurso, embasamento teórico-metodológico que
35 guiará a análise das letras de Edson Gomes, estuda o discurso, compre-
36 endido como a língua em movimento, caracterizado em sua materialidade
37 histórica e social “[...] como uma mediação necessária entre o homem e a

1 realidade natural e social [...]” (ORLANDI, 2015, p. 13) considerando a
2 sua capacidade de produzir sentido. Trabalhando na confluência de três
3 correntes teóricas – a linguística, o marxismo e a psicanálise, funciona no
4 entremeio dessas, fazendo uso de suas contradições pois

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

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

19 Ao se considerar o texto como materialidade discursiva, se busca
20 entender como os discursos que circulam na sociedade propagam ideolo-
21 gias, instaurando e cristalizando certas representações. “[...] assujeitado a
22 língua e interpelado pela ideologia para se constituir [...]” (HEINE, p. 12,
23 2015), o sujeito se insere numa formação discursiva e realiza um gesto de
24 interpretação, que “[...] está subordinado à formação ideológica a que se
25 filia a formação discursiva tomada pelo formulador no exercício da fun-
26 ção-autor para se subjetivar” (SANTANA NETO, 2015, p. 4), regulando
27 assim, o que pode e deve ser dito em uma determinada situação de co-
28 municação.

29 Sendo atravessado pela ideologia e pelo inconsciente, esse sujeito
30 histórico, social e descentrado (ORLANDI, 2015) não é fonte nem tam-
31 pouco a origem dos processos discursivos. Essa ilusão é determinada pe-
32 la formação discursiva na qual se inscrevem assim como pelos dois tipos
33 de esquecimento que os afetam: o ideológico (o sujeito tem a ilusão de
34 ser a origem do seu dizer) e o enunciativo (acredita que aquilo que se diz
35 não pode ser dito de outra forma). Entretanto, esses esquecimentos são
36 considerados estruturantes por que constituem os sujeitos e os sentidos,
37 bem como tais

38 [...] ilusões não são “defeitos”, são uma necessidade para que a linguagem
39 funcione nos sujeitos e na produção de sentidos. Os sujeitos “esquecem” que

1 já foi dito - e este não é um esquecimento voluntário – para, ao se identifica-
2 rem com o que dizem, se constituírem em sujeitos. (ORLANDI, 2015, p. 34)

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

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

17 Pensar o discurso é refletir sobre a produção de sentidos conside-
18 rando o sujeito e a história, como um dos elementos essenciais. Com a
19 explanação de alguns conceitos da análise do discurso, apresenta-se ago-
20 ra um tópico discorrendo sobre o movimento rastafári e o *reggae* para em
21 seguida, o *corpus* que se pretende analisar nos limites desse artigo.

22 23 **3. Rastafarismo e reggae: produções da diáspora afro-caribenha**

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

29 Dessa forma, o movimento rastafári configura-se em

30 [...] um amplo conjunto de práticas e ideias que começaram a se esboçarem
31 movimentos político-religiosos e, sobretudo, étnicos na Jamaica desde o sécu-
32 lo XIX. [...] relacionados com a luta contra a opressão da estrutura escravista
33 britânica, tinham vínculos com associações religiosas, organizações e igrejas
34 do sul dos Estados Unidos e do Caribe que, a partir de uma interpretação étni-
35 ca da Bíblia, começaram a fazer junto aos negros jamaicanos pregações nas
36 quais o "paraíso" e a Terra Prometida se localizavam na Etiópia/África. (CU-
37 NHA, 1993, p. 122)

1 A coroação de *Haillê Selassiê* (cujo primeiro nome era Ras Tafari-
2 ri), na Etiópia, fez com que os afro-jamaicanos enxergassem nesse episó-
3 dio o cumprimento da profecia ora atribuída a *Marcus Garvey*¹ (a coroa-
4 ção de um rei africano como símbolo de libertação), intitulado-se rasta-
5 fâris. Surgia, então, um movimento, um profeta e um símbolo de luta: o
6 rastafarismo, *Marcus Garvey* e *Sellassiê*, respectivamente.

7 Segundo Rabelo (2006), o movimento rastafári surgiu na Jamaica
8 em 1933, momento histórico desse país marcado pelo aumento da pobre-
9 za, formação de favelas, luta pela independência, o que provocava uma
10 extrema tensão social. Caracterizando um determinado grupo, o movi-
11 mento rastafári formalizou-se a partir da fusão de práticas culturais de
12 ex-escravos africanos, e que por meio de uma leitura e interpretação in-
13 dividualizada e étnica da versão bíblica trazida do Panamá (Holy Pibe),
14 das ideias pan-africanista de *Marcus Garvey*, conduzira os afro-
15 jamaicanos a adoração incondicional a Jeovah (abreviado origina a pala-
16 vbra Jah) identificado como sendo *Haillê Selassiê*, na Etiópia como sendo
17 a terra prometida e no repatriamento, como alternativa necessária à liber-
18 dade e a redenção dos povos espalhados na diáspora.

19 Nesse sentido, o movimento rastafári representa um intercruza-
20 mento das ideias etiopianistas², pan-africanistas e garveístas com in-
21 fluências hindus e revivalistas (RABELO, 2006). Trata-se de um sistema

¹ *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 *Selassiê*, 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. (PAIM, 2014)

² 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 varias 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 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 *Kebrá Negast*.

1 simbólico e por esta razão, pode ser interpretado como uma identidade
2 diaspórica afro-caribenha dotada de tradições imagéticas e discursivas,
3 de caráter híbrido e rizomático.

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

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

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

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

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

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

36 O rastafarismo e o *reggae* não passaram despercebidos na capital
37 baiana. As ideias do movimento aportaram em Salvador e imediatamente
38 foram apropriadas e traduzidas pelos afro-baianos. Sua influencia na ci-
39 dade foi, e ainda é, tão significativa, que possibilitou duas experimenta-

1 ções: a Legião Rastafári, tentativa de reviver o ideário e tradições rastas e
2 a música, o principal elo, contribuindo como elemento de referência para
3 formação da negritude baiana (GUERREIRO, 2000). Em nosso contexto
4 prevaleceu à musicalidade e a estética, ou seja, o ideário rastafári não as-
5 sumiu uma conotação religiosa, como aconteceu na Jamaica.

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

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

21 Essas ideias quando aportaram em nossa cidade não foram repeti-
22 das tal e qual eram, sofreram deslizamentos (INDURSKY, 20[?]) que
23 produziram ressignificações. Por esta razão, Guerreiro (2000 *apud* MO-
24 TA, 2012, p. 58) vai ressaltar que “[...] em tempos onde a disputa contra
25 o silêncio (racializado) foi demarcada pela polifonia de cantos e toques
26 autoidentificados com a ideia de negritude, é prudente analisar com sus-
27 peição a trama alegre de seus tambores”, ou seja, sua memória discursi-
28 va, o contexto sócio histórico e os efeitos de sentido.

29 E foi justamente por meio dessa aproximação e tomada de consci-
30 ência que surgiu, no recôncavo baiano, cantores de *reggae*, cujo maior
31 expoente é Edson Gomes, que passaram a adotar os *dreadlocks*³, a usar
32 roupas e adereços que nos remetem àquele país e a cantar o *Reggae* Re-
33 sistência. Expressão utilizada em Cachoeira para definir uma produção
34 musical mais próxima ao *reggae roots* e, portanto, clássico, comparado a
35 sonoridade herdada da Jamaica, valorizando a palavra do negro oprimi-
36 do, narrando protesto e lamento. (FALCÓN, 2009; MOTA, 2012)

³ Gomos estilizados nos cabelos.

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

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

13 [...] pioneiro em assumir o ritmo como único veículo para suas canções e re-
14 tratou e boa parte da sua obra musical a conscientização de raça negra no Bra-
15 sil. Mas para consolidar sua carreira superou a objeção cotidiana do pai. Es-
16 colheu o protesto social e as denúncias raciais como conteúdo de suas poesias,
17 e acreditou no sonho de se tornar um nome respeitado na MPB. (REINA,
18 2014, p. 110-111)

19

20 Em 1988, grava seu primeiro disco o álbum *Reggae Resistência*,
21 pela EMI ODEON, gravando nesse novo gênero musical, as canções
22 como “Malandrinha” e “Samarina”, esta última seu maior sucesso veicu-
23 lado na grande mídia. Atrelado a isto, os anos de 1988, ano marcado pe-
24 las comemorações alusivas a abolição da escravatura do Brasil e pela in-
25 tensa atuação dos militantes negros, que insurgiam e reivindicavam a ne-
26 cessidade de reconhecimento da importância dos seus antepassados na
27 construção do país. Solicitavam a adoção de medidas de reparação para
28 amortizar uma dívida histórica e a construção de uma historiografia que
29 narrasse tais produções/contribuições.

30 É notório que o *reggae* representa/representou para a maioria dos
31 afro-baianos, a principal fonte de informação do ideário e discurso rasta-
32 fári (CUNHA, 1993), mesmo que nem sempre fossem devidamente te-
33 matizadas nas canções. Isso por que, conforme mencionado anteriormen-
34 te, as letras das canções em *reggae* eram em língua inglesa e marcadas
35 por expressões em *patois*⁴ (dialeto jamaicano). Passando a compreendê-
36 las por meio de interpretações outras. Sendo assim, o conteúdo de suas
37 canções em muito se assemelha com o ideário rastafári, pois parafrasean-

⁴ Também chamado de crioulo jamaicano.

1 do Freda Indursky, os saberes que circulavam nas práticas discursivas fo-
2 ram apropriados e “discursivizados” em diferentes discursos.

3

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

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

11 Todavia, conforme visto no tópico anterior, a trajetória desse gê-
12 nero musical esteve associada ao movimento ao rastafári, em seu territó-
13 rio de origem, a Jamaica. As referências bíblicas, expressas nessa musi-
14 calidade negra, não somente conectavam a história africana a Deus e re-
15 ferenciava as glórias da Etiópia, mas justificavam a manutenção das tran-
16 ças e da barba, a alimentação naturalista e o próprio uso da ganja⁵. As
17 passagens bíblicas foram “[...] reinterpretadas ou readaptadas às perspec-
18 tivas críticas dos Rastafáris, sendo essa interpretação uma parte da pró-
19 pria história rasta, o que configura um processo criativo de asserção de
20 sua identidade e subjetividade”. (CAETANO, 2005, p. 21)

21 A Bíblia, para a maioria dos rastafáris jamaicanos, se constitui
22 como principal fonte de argumentação, interpretada sob a perspectiva do
23 homem negro (CAETANO, 2005). Junto com o *Kebra Negast*⁶, com-
24 põem as fontes textuais que dão conotação religiosa ao movimento rasta-
25 fári, ao inscrever o povo africano em contextos simbólicos onde a pers-
26 pectiva eurocêntrica é privilegiada, imprimindo novos códigos de resis-
27 tência.

28 Essas readaptações trouxeram uma gama de versões (CUNHA,
29 1993) que foram materializadas no discurso. Observando algumas letras
30 do cantor/compositor Edson Gomes vislumbram-se aspectos importantes
31 que confirmam a recorrência de temas religiosos em suas composições.

⁵ Sinônimo de maconha. Aspecto que não integra o escopo desse trabalho.

⁶ 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”.

1 Um exemplo seria a letra da canção "Louvor a Jah" (Recôncavo, 1990),
2 na qual o cantor baiano traz

3 [...] Louvor a *Jah/forever Jah!*...

4 Vou agradecer a Deus, por Ele ter me protegido
5 por ter me dado seu abrigo
6 quando eu estava ferido
7 [...] somente o povo não compreendeu
8 ouviu a palavra e não entendeu.
9 nada, nada, nada
10 ou não deu ouvido a voz de Deus.

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

19 *Jah* revela-se como sinônimo de Deus, e na maioria das vezes, as
20 duas palavras são utilizadas na mesma letra e com o mesmo sentido. Di-
21 fere da concepção dos afro-rastas jamaicanos que acreditavam que *Jah*
22 seria a reencarnação de *Haillê Selassiê* na terra, mas uma marca do sio-
23 nismo negro. Embora não faça uma leitura etiopianista, as letras de Ed-
24 son Gomes são ricas em símbolos; logo, são híbridas e multifacetadas e
25 nos remetem a dizeres ditos em outro local, numa conjuntura dada: o ras-
26 tafarismo.

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

32 Não posso perder o trem, que vai pro além, não, não
33 não posso perder meu bem, que o trem já vem
34 se você vem, vem, vem, agora
35 se tem olhos veja
36 se você vem, tenha pressa, corra
37 se tem ouvidos, ouça
38 Não sei dia, nem sei a hora
39 o momento ser agora
40 não sei o dia, nem sei a hora
41 o momento pode até ser agora

1 Você está brincando, está distraído
2 assim como era no mundo antigo
3 Deus avisou, Noé construiu
4 a arca da fuga, seu povo viveu
5 Foram oito almas salvas
6 Você está bebendo, está se drogando
7 Assim também era no mundo antigo
8 Deus avisou, Noé construiu
9 A arca da fuga, desperta Brasil
10 Para não ser pego de surpresa.

11 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

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

18 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.

21 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:

32 Uma nação que não prioriza a educação,
33 Que não prioriza a saúde do povo,
34 Não tem alegria, pode até ter,
35 Alegria de carnaval, alegria de festa qualquer,
36 Alegria de futebol, alegria, alegria, alegria, falsa alegria
37 Uma nação que não prioriza, dizer a verdade,
38 Que não prioriza viver a justiça,
39 Não tem a vida, pode até ter
40 Vida de muito trabalho, vida de muito cansaço,
41 Vida de muita tristeza, oh, vida de muita pobreza
42 Agora que eu estou vivendo
43 Agora que eu estou sabendo

1 De quase tudo, a respeito do mundo
2 Eu já achei um amor, já encontrei minha paz,
3 A minha vida tem vida,
4 achei a fonte da vida
5 Aonde quer que eu vá, ali também ele está
6 Aonde quer que eu esteja, ali também estará
7 Agora eu estou vivendo,
8 Agora eu estou sabendo,
9 Que a fonte da vida Jesus é...
10 A minha fonte da vida Jesus é.

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

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

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

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

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

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

37 onde além de reforçar a ideia de um Deus que salva, a certeza bíblica de
38 que os homens de boa vontade serão os herdeiros dos céus e das novas
39 terras. Ocorre o mesmo em outra na letra da canção – Homens Lixo
40 (Acorde, levante e lute, 2001), onde canta

41 Mas com certeza o quadro vai mudar
42 Com a pura certeza eles vão pagar

1 Mas pensam que podem fugir do castigo, meu Pai
2 Eles pensam que podem conter o perigo.

3 Essa certeza da salvação pelo juízo final gera um apelo constante na mú-
4 sica do Edson Gomes, quase uma oração, também expressão em

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

10 (Ira, Apocalipse, 1997)

11

12 5. *Considerações finais*

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

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

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

35 Em poucas palavras, acreditando que há muito a ser investigado
36 sobre a noção discursiva de religião e a produção do *reggae* baiano, faço

1 das palavras de Fabrício Mota (2012) as minhas, este é um caminho pro-
2 fícuo para análises futuras.

3

4

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

8 CAETANO, Paulo Henrique. As origens do movimento rastafári: o signi-
9 ficado da música *reggae* e da obra de Bob Marley na construção de no-
10 vas subjetividades na diáspora africana. *Maestria – Revista da faculdade*
11 *de Filosofia, Ciências e Letras de Sete Lagoas*, vol. 1, n. 3, p. 11-34,
12 jan/jul.2005.

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

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

19 HEINE, Palmira. Entre a magreza e o sobrepeso: discurso, corpo, senti-
20 do sobre mulher em anúncios publicitários. In: HEINE, Licia Maria Ba-
21 hia et al. (Orgs.). *Sujeito e discurso: diferentes perspectivas teóricas*. Sal-
22 vador: Eufba, 2015

23 INDURSKY, Freda. *Memória, interdiscurso: limites e contrastes*. Dispo-
24 nível em: <[https://www.passeidireto.com/arquivo/28766524/memoria-](https://www.passeidireto.com/arquivo/28766524/memoria-discursiva-indursky)
25 [discursiva-indursky](https://www.passeidireto.com/arquivo/28766524/memoria-discursiva-indursky)>.

26 MOTA, Fabrício. *Identidades negras da música reggae da Bahia: pro-*
27 *dução fonográfica e contracultura sonora (80/90)*. EBECULT, 2009.

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

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

32 PAIM, Márcio. Pan-africanismo: tendências políticas, Nkrumah e a críti-
33 ca do livro Na casa do meu Pai. *Sankofa-Revista de História da África e*

- 1 *de Estudos da Diáspora Africana*. Ano VII, n.º XIII, jul., 2014, p. 88-
2 112.
- 3 RABELO, Danilo. *Rastafári: identidade e hibridismo cultural na Jamai-*
4 *ca, 1930 – 1981*. 565 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ci-
5 ências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- 6 REINA, Ricardo. *As interseccionalidades de classe e raça na trajetória*
7 *de Edson Gomes*. Disponível em:
8 <[http://www3.ufrb.edu.br/olharessociais/wp-content/uploads/7-As-](http://www3.ufrb.edu.br/olharessociais/wp-content/uploads/7-As-Interseccionalidades-De-Classe-E-Ra%C3%A7a-Na-Trajeta-De-Edson-Gomes-.pdf)
9 [Interseccionalidades-De-Classe-E-Ra%C3%A7a-Na-Trajeta-](http://www3.ufrb.edu.br/olharessociais/wp-content/uploads/7-As-Interseccionalidades-De-Classe-E-Ra%C3%A7a-Na-Trajeta-De-Edson-Gomes-.pdf)
10 [De-Edson-Gomes-.pdf](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.
- 11 SANTANA NETO, João Antônio de. No silêncio da história, a ficção: a
12 morte de Van Dorth. *Tabuleiro de Letras – Revista do programa de Pós*
13 *Graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Ba-*
14 *hia (PPGEL - UNEB)*, Salvador, vol. 9, n. 1, p. 3-17, 2015.
- 15 SILVA, Carlos Benedito Rodrigues. *Das terras da primavera as ilhas do*
16 *amor: reggae, lazer e identidade cultural*. São Luís: Edufma, 1995.
- 17
- 18 **Álbuns:**
- 19 GOMES, Edson. *Acorde, levante e lute*. Atração, 2001.
- 20 _____. *Apocalipse*. EMI MUSIC, 1997.
- 21 _____. *Recôncavo*. EMI MUSIC, 1990.
- 22 _____. *Resgate Fatal*. EMI ODEON, 1995.