

BOB MARLEY: MEMÓRIAS, NARRATIVAS E PARADOXOS DE UM MITO POLISSÊMICO¹

BOB MARLEY: MEMORIES, NARRATIVES AND PARADOXES OF A POLYSEMOUS MYTH

Danilo Rabelo

Universidade Federal de Goiás, Brasil.²

Resumo

Por meio da narrativa biográfica de Bob Marley (1945-1981), o artigo analisa como diferentes imagens e memórias sobre o cantor foram sendo elaboradas durante sua vida e após a sua morte, tentando estabelecer os significados, apropriações, estratégias políticas e interesses em jogo. Como mais famoso porta-voz do reggae e do rastafarismo, as memórias sobre Marley revelam as contradições e paradoxos da sociedade envolvente jamaicana quanto ao uso das imagens elaboradas sobre o cantor.

Palavras-Chave: Bob Marley; Reggae; Rastafari; Jamaica; Memória.

Abstract

Through the biographical narrative of Bob Marley (1945-1981), the article analyzes how different images and memories about the singer were elaborated during his life and after his death, trying to establish the meanings, appropriations, political strategies and interests at stake. As the most celebrated spokesman for reggae and Rastafarianism, Marley's memoirs reveal the contradictions and paradoxes of Jamaican society surrounding the use of elaborated images of the singer.

Keywords: Bob Marley; Reggae; Rastafari; Jamaica; Memory.

Resumen:

Por medio de la narrativa biográfica de Bob Marley (1945-1981), el artículo analiza cómo diferentes

1 Esse artigo contém partes da tese de doutorado de Danilo Rabelo, *Rastafari: religião e hibridismo cultural na Jamaica (1930-1981)*, Brasília: UnB, 2006, (Doutorado em História).

2 Professor Associado de Sociologia no Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação (CEPAE) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Possui graduação em História e Estudos Sociais (PUC-Go), mestrado em História (UFG) e doutorado em História (UnB). Contato: rabelodanilo62@yahoo.com.br.

Artigo recebido em 18 de Agosto de 2017 e aprovado para publicação em 20 de Outubro de 2017

imágenes y memorias sobre el cantante fueron elaboradas durante su vida y después de su muerte, intentando establecer los significados, apropiaciones, estrategias políticas e intereses en juego. Como más famoso portavoz del reggae y del rastafarismo, las memorias sobre Marley revelan las contradicciones y paradojas de la sociedad envolvente jamaicana en cuanto al uso de las imágenes elaboradas sobre el cantante.

Palabras clave: Bob Marley; Reggae; Rastafari; Jamaica; Memoria.

Ao lado de Che Guevara, Bob Marley é o personagem histórico que mais tem a sua figura estampada em camisetas, pôsteres, chaveiros etc. pelo mundo afora. Entretanto, não se pode estabelecer uma única representação de Bob Marley, seja mundialmente ou em sua terra natal. Existe sim um conjunto e/ou emaranhado de imagens ou identidades justapostas e que foram sendo elaboradas a partir de redes discursivas e práticas sociais presentes na cultura popular jamaicana. Por outro lado, pelo mundo afora, a indústria cultural por meio da imprensa e crítica musical divulgou a imagem de Bob Marley como um *superstar* rebelde, imagem tão característica da “velha” contracultura jovem. Portanto, as imagens e discursos sobre Marley se justapõem, se interpelam e se interpenetram umas às outras deslocando as fronteiras identitárias e culturais, bem como os sentidos, de acordo com as relações que estabelecem entre si e o contexto em que são produzidas, divulgadas e recebidas. Elas revelam matrizes discursivas e imagéticas que remontam às tradições xamânicas do Myal-Obeah, à cultura de rua dos *rude boys*, aos ritos e crenças dos rastafaris, bem como às tradições honoríficas inglesas para se fundirem na figura mítica do herói.

Esquemáticamente, poder-se-ia dizer que essas imagens foram elaboradas ao longo das fases da vida de Bob Marley: aquelas pertencentes às crenças xamânicas do Myal-Obeah mais presentes na sua infância; outras ligadas à cultura de rua dos *rude boys* na sua adolescência; as crenças rastafáris e as tradições honoríficas anglo-jamaicanas mais presentes na idade adulta. Contudo, elas não se apresentam de forma estanque, mas em constante diálogo e confronto entre si.

Essas imagens remetem ao papel da memória nas representações coletivas desses indivíduos e do papel do indivíduo na história, isto é, as relações entre o indivíduo e o contexto social em que está inserido. Sobre o papel da memória, Bergson (1990, p. 50), afirma que “nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança [...] não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere”. Outrossim, Halbwachs (1990, p. 71) considera que “... a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já manifestou-se bastante alterada”. Em outras palavras, a memória é continuamente reconstruída a partir do contexto presente e das representações realizadas anteriormente sobre

os acontecimentos, instituições, personagens, sociedade, tempo histórico etc.

A década de setenta representou para os rastafáris um processo de rotinização ou de acomodação ambivalente à sociedade jamaicana. Barry Chevannes (1998) considera que esse processo ocorreu a partir de 1980, quando os modismos rastafaris foram incorporados pela sociedade envolvente. Por sua vez, Leonard Barrett (1997) situa o mesmo processo entre 1961 e 1971. Porém, nossa tese é de que se tratam de estratégias de negociação, conforme preconiza Bhabha (2001, p. 52):

Não gostaria que minha noção de negociação fosse confundida com alguma noção sindicalista de reformismo porque não é esse o nível político que está sendo explorado aqui. Com a palavra negociação, tento chamar a atenção para a estrutura de interação que embasa os movimentos políticos que tentam articular elementos antagônicos e oposicionais sem a racionalidade redentora da superação dialética ou da transcendência.

Durante os anos 1960, alguns grupos rastafáris³ começaram a abandonar a ideia de repatriação africana e buscar melhores de condições de sobrevivência na sociedade jamaicana. O editorial do nº 79 do jornal *The Rasta Voice* (1974, p. 1) publicado pela Rastafarian Movement Association comentava:

Hoje muitos irmãos e irmãs rastafáris estão renunciando a uma vida de complacência em uma espécie de sonho romântico sobre a África e a repatriação. Ainda, nós fazemos esta pergunta quem irá querer vocês na África sem ter tomado o poder em seu próprio local de nascimento. Nós deveríamos estudar Garvey e o Garveyismo e ajudar a prosseguir onde o visionário parou.

Contudo, a ideia de repatriação ainda era cara aos membros mais velhos da doutrina e, desde então, havia divergências entre os grupos e as gerações de rastafáris. Além disso, os líderes rastafáris ainda continuavam a se confrontar com as autoridades governamentais. Todos os líderes rastafáris surgidos na década de sessenta continuaram em plena atividade na década seguinte. Porém a visibilidade de suas ações ficou restrita a círculos fechados, isto é, dentro de suas próprias comunidades ou nos círculos intelectuais, o que poderia sugerir certa acomodação ao sistema. Não se poderia falar em *dropping out*, isto é, um afastamento da sociedade, porque líderes rastas como Planno e Sam Brown começaram a viajar para proferir palestras nos meios universitários. E aos poucos, os rastafáris, especialmente as gerações mais jovens, foram sendo cooptados pelas facções do PNP e JLP, principais partidos políticos da

3 Para maiores informações sobre o movimento Rastafári cf. Danilo Rabelo, *Rastafari: religião e hibridismo cultural na Jamaica (1930-1981)*, Brasília: UnB, 2006, (tese de doutorado). Para maiores informações sobre os rastafáris nos anos 1970, cf. também D.M. Benn, "Historical and Contemporary Expressions of Black Consciousness in the Caribbean (An Analysis of the Structural Context, Idea-System, and Goal Orientation of Movements and Ideologies of Black Protest)" Kingston-Mona: UWI, 1972 (Thesis); RASTAFARI MOVEMENT ASSOCIATION. "Rasta: a Modern Antique". Kingston: RMA, 1976, (mimeo). UWI-Mona, Main Library, West Indies Collection; Adrian Boot and Michell Thomas. *Jamaica: Babylon in a tin wire*. London: Thames & Hudson, 1976.

Jamaica.

As tentativas de cooptação dos rastafáris mais jovens se fazia por meio da apropriação de símbolos e maneirismos rastas pelos políticos, mas, principalmente, pelos novos porta-vozes do movimento, os músicos de reggae, que de certa forma, exerciam um papel de liderança. O caso mais exemplar é, sem dúvida, o de Bob Marley.

A elevação desses músicos à categoria de estrelas internacionais atraiu a atenção da comunidade mundial para o movimento, que nem sempre aceitava plenamente as ideias da doutrina, mas se identificava com sua luta contra a opressão e a musicalidade do reggae. A fama internacional e o enriquecimento deles serviram para avalizar sua maior aceitação na sociedade jamaicana. Todavia, nem por isso pode-se afirmar que aceitação dos rastafáris anônimos fosse a mesma de seus confrades famosos, e menos ainda, que a aceitação dos famosos e ricos músicos de reggae fosse completa.

Do mesmo modo, não se pode reduzir a acomodação dos rastafáris à sua cooptação pela propaganda política por meio do ritmo do reggae ou pelo prestígio alcançado pelos seus músicos. Embora, as condições de vida dos rastafáris, hoje em dia, estejam longe de ser consideradas boas, contudo, elas são melhores do que aquelas encontradas no início do movimento, especialmente quando se menciona as reformas habitacionais e educacionais realizadas por Michael Manley e as atividades assistencialistas de algumas lideranças rastas. A melhoria das condições objetivas de vida pode ter contribuído para a rotinização, porém elas também não seriam suficientes porque há que se considerarem os fatores simbólicos e religiosos que estavam em jogo.

O fato é que não houve uma rotinização ou acomodação completa, mas uma acomodação parcial ou ambivalente, na qual os rastafáris e a sociedade envolvente jamaicana vivem em relativa paz. Por outro lado, é certo que ambos encaram um ao outro com reservas e é por isso que se poderia falar em estratégias de negociação, em que os interesses, os confrontos, os estigmas e os estereótipos são negociados e intercambiados cotidianamente, produzindo culturas híbridas ou criolizadas.

Desse modo, sem reduzir a acomodação ambivalente do rastafarismo ao sucesso internacional dos músicos rastas de reggae, será necessário verificar a relação desses músicos com a sociedade jamaicana e com o próprio movimento rastafári. A associação entre reggae e cultura rastafári é quase paradigmática. Contudo, o verdadeiro ritmo associado aos rituais rastafáris eram as danças, cantos e tambores *nyabingi*, enquanto o reggae constitui um estilo musical de canções profanas que, muitas vezes, servem para divulgar e representar a ideologia rastafári. Ocorre que a explosão internacional do reggae expandiu a doutrina e a comunidade rastafári no cenário mundial, conforme se afirmou acima. Obviamente, não se pode também reduzir a conquista mundial do reggae à pessoa de Bob Marley, uma vez que houve uma esteira de astros afro-jamaicanos rastafáris ou não que também contribuíram para essa conquista.

Entretanto, é inegável o papel essencial exercido pelo Honorável Robert Nesta Marley, O.M. nesse processo. Pelas limitações deste artigo, bem como pelo papel preponderante e de liderança de Bob Marley, nessa expansão internacional do reggae e a sua contribuição na acomodação ambivalente dos rastafáris à sociedade jamaicana, será considerada apenas a trajetória desse cantor. Por outro lado, será debatido o conjunto de imagens identitárias construídas ou atribuídas a Marley pela memória coletiva, tentando estabelecer os interesses, significados e efeitos de poder que essas imagens produzem.

Nasce uma estrela: da infância pobre à conversão ao rastafarismo

Nascido a 6 de fevereiro de 1945, no vilarejo de Nine Miles, freguesia rural de Saint Ann, Robert Nesta Marley era filho de Cedella Malcolm Marley⁴, uma afro-jamaicana e Norval Sinclair Marley, um capitão anglo-jamaicano. Seus pais se casaram apenas para que ele não fosse filho de mãe solteira, contrariando as famílias de ambos os lados. Segundo Timothy White (1999), a reprovação geral dessa união ocorria porque para os afro-descendentes tal união remetia aos tempos de licenciosidade dos senhores com suas escravas, enquanto para os brancos representava a união com uma classe social inferior. Embora fosse filho de pai branco e mãe negra, Bob Marley não se considerava um mulato, mas negro em virtude do tom da sua pele, e por ser criado em uma família de afrodescendentes, aliás, em toda a sua vida ele viu o pai uma ou duas vezes.

O avô materno de Marley, Omeriah Malcolm, era o cidadão mais importante de Nines Miles, não só por ser o mais abastado, mas também por ser um *myalman*⁵. Talvez por seu parentesco com o *myalman* local, aos cinco anos, Bob Marley tinha a fama de vidente capaz de ler a sorte por meio da quiromancia, revelando coisas íntimas da vida das pessoas (MASSON, s/d).

A possibilidade de arranjar emprego e ascensão social levou a mãe de Bob Marley a se mudar com ele para Kingston, em 1955. Ali se instalaram em um *yard* do governo, em Trenchtown que é a maior favela ou gueto de Kingston. Pouco depois, ela passou a viver com Thaddius “Toddy” Livingston, pai de Neville “Bunny” Livingston, o melhor amigo de Bob

4 Após se casar em segundas núpcias com Edward Booker, Cedella Marley passou a se chamar Cedella M. Booker

5 Na Jamaica, principalmente na zona rural, sobrevive um conjunto de crenças xamânicas remanescentes do período colonial. Tais crenças envolvem magia e feitiçaria por meio de encantamentos e a utilização de espíritos ou fantasmas (*duppies*) que podem ajudar ou prejudicar as pessoas. Os feiticeiros ou *obeahmen* (a partir de *obayi* que no dialeto twi significa magia ou bruxaria) são os conjuradores desses espíritos enquanto os *myalmen* (relacionado a *maye*, que no dialeto haussá significa mago) utilizam o conhecimento de ervas e encantamentos para neutralizar a bruxaria dos *obeahmen*. No entanto, as fronteiras identitárias que separam uns e outros não são claramente definidas, um indivíduo pode ser reconhecido tanto como sendo um *obeah* quanto um *myalman* (RABELO, 2006, p.56; 2007, p. 444).

Marley. A família foi aumentada com o nascimento de Claudette “Pearl” Livingston.

Em Trenchtown, nos anos 1950, não havia energia elétrica na maioria das casas e uma pequena bica chegava a fornecer água para quase duas mil pessoas (WHITE, 1999). A maior diversão consistia em festas noturnas ao lar livre, dentro de paliçadas, nas quais eram tocados discos de blues, rhythm’n’blues e mento (espécie de calipso jamaicano). Esses discos eram divulgados por D.J’s ou *toasters* que organizavam seu equipamento de som (*sound system*) em cima de grandes plataformas ou caminhões. Nas ruas laterais vendiam-se comida e bebida para aumentar a renda doméstica das famílias pobres (BRADLEY, 2000). Há quem afirme que os bailes dos *sound systems* foram os precursores das *raves* de música eletrônica surgidas na Europa durante os anos 1990 e os *toasters* precursores dos MCs do rap no final dos anos 1970.

O gosto pelo blues e rhythm’n’blues norte-americano foi desenvolvido pela maciça venda de rádios transistores que sintonizavam as emissoras de Miami, enquanto as rádios jamaicanas se limitavam aos sucessos de calipso. A união da batida do rhythm’n’blues ao mento (uma espécie de calipso rural jamaicano) deu origem a um novo ritmo chamado *ska*. O *ska* é considerado o primeiro ritmo autenticamente jamaicano. Entretanto, suas raízes são múltiplas, pois ele descende do jazz e do rhythm’n’blues norte-americanos, do calipso de Trinidad-Tobago e do mento. Toda essa amálgama de elementos diferentes vinha sendo elaborada desde o fim da II Guerra Mundial, mas foi no início da década de 1960 que o *ska* se tornou o ritmo e a dança mais popular da Jamaica. Posteriormente, o *ska* sofreria uma desaceleração em seu ritmo produzindo o *rock steady* e, mais tarde, o *reggae*. Os discos de *ska* eram produzidos em pequenos estúdios e divulgados no mesmo dia de sua prensagem pelos D.J’s, logo a maioria dos jovens afro-jamaicanos dos guetos sonhava se tornar uma estrela do novo ritmo, muito estigmatizado pela elite branca da ilha.

A juventude dos guetos vivia sem perspectivas de ascensão social e muitos jovens ingressavam na marginalidade e, desde cedo, aprendiam a defender-se das constantes brigas, a se armar com armas de fogo e, principalmente, com canivetes e praticar pequenos furtos. Não havia educação sexual e as adolescentes logo engravidavam, sendo que aos dezessete anos a moça que não tivesse já um filho era chamada de “mula” (WHITE, 1999). Essa população juvenil marginalizada e sem muita educação escolar e/ou cultura erudita ficou conhecida como *rude boys* (rapazes rudes) ou *rude bwoys* (no dialeto local).

A cultura das ruas consistia na contribuição dos provérbios jamaicanos, geralmente utilizados pela população que emigrava do campo; das expressões e dos maneirismos rastafáris adotados como gírias; e do *patois* (*afrojam* ou *nation language*)⁶, uma linguagem

6 O idioma oficial da Jamaica é o inglês, porém existe uma espécie de dialeto denominado *english patois* ou simplesmente *patois*, fortemente influenciado pelas tradições africanas e falado em situações informais, especialmente, pelos afrodescendentes. Entre os linguistas existe uma polêmica se o *patois* (ou *patwa*) ou *creole* jamaicano é um dialeto ou idioma derivado do inglês. A professora L. Emily Adams rejeita as noções de *creole* jamaicano e *patois*. Para ela, *creole* jamaicano é uma expressão acurada, mas pouco usada, atualmente na Jamaica. Para Adams, a melhor denominação seria “Inglês Afro-jamaicano” ou “Afrojam”, uma vez que

que incorporou expressões africanas ao inglês, que constitui a língua oficial do país. O *patois* ou *afrojam* ainda hoje é estigmatizado como linguagem de gente “inculta”. Não obstante os imigrantes recém-chegados do campo fossem ridicularizados pelos moradores mais antigos dos guetos, as fronteiras culturais e identitárias aos poucos se deslocavam entre a tensão dos conflitos e a negociações das diferenças, com a troca de elementos culturais rurais e urbanos.

Nesse ambiente, Bob Marley e seu “meio-irmão” Bunny Livingston cresceram aprendendo a jogar futebol, desenvolvendo o gosto pela música e se envolvendo em brigas. Tanto Marley quanto Livingston eram conhecidos por sua valentia como lutadores de rua. Por sua vez, Marley recebeu o apelido de *Tuff Gong* (de *tough* = durão e *gong* = medalha, aproximadamente, Medalha de Durão) que, mais tarde, nos anos 1970, se tornou o nome do selo sob o qual ele gravava seus discos. Logo sua fama de *rude boy* passou a preocupar sua mãe. Aos dezesseis anos, ele tentou um emprego de soldador, mas após um acidente que quase o cegou, abandonou o trabalho e investiu na carreira musical, formando um grupo vocal de ska, com Bunny Livingston, Peter Tosh, Junior Braithwaite e Bervely Kelso, chamado *The Wailing Wailers*.

As maiores influências musicais de Bob Marley eram The Impressions, Curtis Mayfield, James Brown, todos eles cantores afro-americanos de rhythm’n’blues e, mais tarde, The Beatles. Nas primeiras gravações dos Wailers se nota claramente as influências de Curtis Mayfield & The Impressions.

Para um grupo de ska, formado por rude boys vindos do gueto, havia duas oportunidades para se tornarem famosos: se apresentar em programas de calouros e conseguir gravar um compacto com algum produtor de discos. Os Wailers tentaram ambos os caminhos. Os maiores produtores da ilha possuíam atividades paralelas, eles eram também D.J’s, comerciantes, mafiosos etc. Os mais famosos no início dos anos 1960 eram Duke Reid, Clement Dodd ou Sir Coxson, Leslie Kong e Lee Perry. Os produtores controlavam todo o processo de produção técnica e artística: controlavam a distribuição dos discos, pagavam salários a seus contratados, muitas vezes controlavam e assumiam a autoria e os direitos sobre as canções de seus contratados, escolhiam a indumentária e a imagem pública dos artistas.

Em 1962, Bob Marley com a ajuda de Jimmy Cliff conseguiu gravar um disco solo –*Judge Not*– com Leslie Kong, pelo qual recebeu vinte libras e teve que ceder os direitos

90-95% do vocabulário é de origem africana, bem como a fonologia e a gramática (1994, p. 5). Linton Kwesi Johnson, poeta jamaicano radicado no bairro londrino de Brixton, prefere a noção de nation language proposta por Edward Kamau Brathwaite. (LUDES, 1999, p. 1) De acordo com Brathwaite, *nation language* (língua nacional ou linguagem de nação) significa linguagem local, com seu próprio estilo e função social, um símbolo de apropriação sócio-cultural. Contudo, na linguística, nation language se refere aproximadamente ao processo de creolização (WOLKOFF, 2003, p. 250). Ao chegar à Jamaica, o estrangeiro facilmente compreenderá o inglês falado, apesar do acentuado sotaque africanizado. Contudo, dificilmente entenderá o creole jamaicano se não estiver familiarizado com a pronúncia, ritmo e vocábulos diferentes do creole jamaicano em relação ao inglês tradicional. Além disso, os jamaicanos colocam corpo e espírito na linguagem, utilizando expressões faciais, gestos, tom e intensidade, e barulhos não-verbais para produzir humor e significado.

autorais. Após o sucesso de outros discos, Marley procurou Kong para receber seus direitos autorais e foi francamente ameaçado. Nessa ocasião Bob Marley então profetizou que eles trabalhariam juntos novamente e que Kong receberia muito dinheiro e não usufruiria dele. Conta-se que Kong ficou pálido e precisou ser carregado para casa. De fato, por volta de 1968, eles trabalharam novamente juntos e Kong veio a falecer de enfarto em 1971, cumprindo, segundo a crença popular, a profecia ou maldição de Marley (WHITE, 1999). Com esse episódio, a fama de *myal/obeahman* de Marley pôde ser mais uma vez corroborada.

Em 1963, os Wailers se tornaram protegidos e contratados de Clement Dodd, cuja relação com Bob Marley era como de pai para filho. Logo, os Wailers eram considerados o melhor grupo vocal de ska da Jamaica. Ao receberem o segundo prêmio num festival, Marley se mostrou inconformado até que a polícia chegou para acalmar os ânimos. (MASSON, s/d). O primeiro compacto dos Wailers produzido por Dodd foi *Simmer Down*, que exortava os rude boys para manterem a “calma”, especialmente nos bailes.

A letra simples e repetitiva promovia a ênfase na mensagem principal: acalmar os ânimos nos bailes de sound systems, onde ocorriam muitas brigas. As palavras da canção refletem o linguajar cotidiano, informal e suburbano do patois, bem como, aparecem ditados populares. A própria expressão “*simmer down*” tem sentido conotativo, uma vez que o verbo “*to simmer*”, significa literalmente cozinhar em fogo brando. Na verdade, esta canção foi composta para tranquilizar a mãe de Marley e chegou ao posto nº 1 das paradas de sucesso. Todavia, a constante presença de rude boys em seus espetáculos provocando desordens fez com que os Wailers fossem proibidos de se apresentarem em quase todos os teatros locais (WHITE, 1999). Assim, as rádios locais passaram a se recusar a tocar os seus discos.

Para contornar essa situação os Wailers recorreram à intimidação física aos D.J’s das rádios que se recusavam a tocar seus discos. O estigma de rude boy violento que forçava seu sucesso por meio da violência física deu origem a um discurso elaborado após a morte de Bob Marley no qual ele não participava dessas atividades, mas sim seus amigos do gueto. Tal discurso tenta eliminar a imagem marginal de Marley e reforçar a imagem de um afrodescendente marginalizado. Entretanto, Bunny Livingston (ou Bunny Wailer), em uma entrevista, admitiu serem os próprios Wailers que recorriam a esse expediente. Durante toda a sua vida, Marley e o restante dos Wailers nunca deixaram de manter relações com a população do gueto, especialmente com seus elementos mais perigosos. Esse envolvimento com o submundo do crime custou as vidas de Carl Barrett e Peter Tosh que morreram assassinados por elementos do gueto.

Outrossim, as culturas caribenhas são definidas por Olga Cabrera (2001) como “culturas de migração”, isto é, culturas repletas de movimentos migratórios dentro e fora do âmbito caribenho que deslocam os sentidos de fronteiras culturais e étnicas. O desejo de emigrar, vencer no estrangeiro e voltar para o torrão natal é uma constante no imaginário caribenho.

Desde que saiu do vilarejo de Nine Miles e foi para Kingston, Cedella Marley considerava a favela de Trenchtown uma estadia temporária para que pudesse emigrar para a Inglaterra ou para os EUA. Assim, ao terminar sua relação com Todd Livingston, ela emigrou com sua filha Pearl para os EUA, onde se casou com Edward Booker.

Assim, Bob Marley passou a morar no fundo dos estúdios de Sir Coxson e ajudava na carreira de outro grupo vocal The Soulettes, no qual cantava uma enfermeira de nome Alpharita Anderson. Ela era conhecida como Rita e veio se tornar a namorada de Marley. Rita era mãe solteira e, Bob Marley ao descobrir que ela estava novamente grávida, casou-se com ela em 10 de fevereiro de 1966.

Dois dias após o casamento, Bob Marley emigrou sozinho para os EUA, para encontrar com sua mãe, arranjar algum trabalho e conseguir dinheiro para investir na carreira musical. Após sete meses de trabalhos árduos e esporádicos retornou à Jamaica, para escapar à possibilidade de ser enviado à Guerra do Vietnã e para retomar sua carreira artística. Nesse ínterim, junto com muitos jamaicanos, Rita Marley se converteu ao rastafarismo impressionada com a visita de Hailé Selassie à Jamaica em abril daquele ano.

A conversão de Rita Marley ao rastafarismo ocorreu de forma extremamente mística, segundo sua autobiografia. Ao saber da visita do imperador etíope à Jamaica, Rita Marley decidiu ir até o Aeroporto de Palisadoes. Por causa da multidão, ela não conseguiu chegar até lá. Então ela resolveu esperar no caminho que a comitiva passasse por ali. Ao avistar o carro no qual Selassie se encontrava, Rita Marley teve a seguinte experiência:

Eu continuei olhando dentro dos diferentes carros e finalmente eu o vi, este homenzinho em um uniforme do exército com um quepe. Os Rastas acreditam que quando se vê seu rei negro se verá seu deus negro, e quando ele estava quase perto de mim eu disse a mim mesma, é esse o homem que eles dizem ser Deus? Eles devem estar loucos. Eu não acreditava, olhando para ele, simplesmente não acreditava. Um homem baixinho no seu uniforme militar. Muito Simples. Com uma mão ele estava acenando de lado a lado, e eu pensei, oh, por favor, Deus, poderia ser isto o que eu li a respeito? Mostre-me se o que dizem a respeito deste homem é verdadeiro, mostre-me um sinal para eu poder ver, então eu posso colocar minha fé em *algum* lugar, eu preciso me apoiar em *algo*.

E assim que pensei que minha prece não estava funcionando, Haile Selassie se virou em minha direção e acenou. Havia algo no meio de sua palma que impressionou – eu vi uma marca negra. E eu disse, oh meu Deus, a Bíblia diz que quando você o ver, você o conhecerá pelas marcas de pregos em sua mão. Muitas pessoas acham que estou mentindo, mas eu não estou mentindo, isso aconteceu. E não sei se importa de qualquer modo, mas eu estava procurando por algo com que me identificar. E ali estava.

Eu gritei, “Oh meu Deus”, e fui para casa gritando e dando vivas. E tia disse, “O Senhor tenha piedade, lá vai ela! Agora ela realmente enlouqueceu!” Havia chovido e eu estava encharcada, mas eu não me importava. Tia achava que eu estava completamente fora de mim, mas para mim foi um despertar. Pelo imperador ter acenado para mim! (MARLEY; JONES, 2004, p. 42-43).

Com a desaleração de seu ritmo no final dos anos 1960, o ska passou a ser conhecido como rock steady. Ao mesmo tempo, conforme se afirmou anteriormente, crescia

a influência rastafári entre os rude boys. Assim, os nomes dos novos grupos musicais e as letras das canções possuíam fortes conotações religiosas relacionadas com o etiopianismo dos rastafári. Nesse período surgiram, por exemplo, o grupo The Ethiopians; bem como as canções *Halilujah* (Aleluia) interpretada por The Emotions; *Equality and Justice* (Igualdade e Justiça) cantada por The Paragons; *Satan Boy* (Filho de Satã) interpretada por The Ethiopians; *Sodom and Gomorrah* (Sodoma e Gomorra) gravada por Lloyd Brown; *Israelites* (Israelitas) com performance de Desmond Decker etc.

Enquanto o ska e o reggae são encarados, atualmente, como ritmos ou estilos musicais distintos, as canções do rock-steady são muitas vezes reunidas em coletâneas sob o rótulo de reggae, embora os especialistas façam distinção entre os três ritmos. Conforme se observou acima, no final dos anos 1960, a desaleração do ritmo do rock steady recebeu o nome de *reggae*. Segundo Timothy White (1999, p. 34), é difícil precisar a origem etimológica desse termo:

Segundo os colecionadores de discos jamaicanos, a palavra reggae foi cunhada num compacto de 1968 da Pyramid com música para dançar intitulado *Do the Reggay [sic]* de Toots and the Maytals. Alguns acreditam que o termo deriva-se de *regga*, nome de uma tribo de dialeto banto do lago Tanganica. Outros dizem que é uma corruptela de *streggae*, gíria de rua de Kingston para designar prostituta. Bob Marley dizia que o vocábulo era de origem espanhola e significava ‘a música do rei’. Alguns veteranos músicos de estúdio da Jamaica apresentam a explicação mais simples e, provavelmente mais plausível. ‘É uma descrição do ritmo em si’, diz o guitarrista Hux Brown, solista do *hit* com sabor de reggae que Paul Simon lançou em 1972, chamado *Mother and Child Reunion*, e aquele a quem muitos atribuem a invenção do trino de uma corda que impulsionou o compacto de Simon como inúmeros grandes sucessos da ilha nos anos anteriores. ‘É só uma brincadeira, uma palavra engraçada que representa o ritmo rasgado e a sensação do corpo. Se tiver algum significado maior, não importa’ (grifos originais).

De volta à Jamaica, Bob Marley tentava reativar sua carreira, compondo e gravando com os Wailers e, aos poucos foi ingressando, junto com o grupo, no credo rasta. Primeiro, ele se envolveu com Mortimo Planno, que lhe ensinou muito sobre a doutrina e lhe apresentou o cantor texano Johnny Nash. Marley trabalhou esporadicamente com Nash que lhe conseguiu um contrato com uma gravadora. A associação com Planno mudou o teor dos discursos de suas canções, antes voltadas para os temas de amor e para a glorificação do estilo de vida marginal e violento dos rude boys. Planno mostrou a Marley que somente ele poderia despertar sua consciência, porque ninguém pode fazer uma pessoa se tornar um Rasta. Sobre esse despertar da consciência, Marley mais tarde disse: “Você tem que olhar dentro de si para ver Rasta. Todo negro é um Rasta, eles só têm que olhar dentro de si. Ninguém me disse, Jah me disse ele mesmo. Eu olhei para dentro de mim e vi Jah Rastafari” (FERGUSSON, 2004, p. 149).

Pouco tempo depois, Bob Marley entrou para as Doze Tribos de Israel, a comunidade rasta fundada por Vernon Carrington Gad. Sobre esse fato ele comentou com Fergusson (2004, p. 149):

Gad me revelou outra vez o segredo das Doze Tribos perdidas. Eu nasci em fevereiro então eu sou da Tribo de José. Aqueles nascidos em 1º de Abril poderiam dizer que são Áries e isso é o que eles serão porque a palavra tem força e você a vive. Mas se vocês dizem que são de Rubem, então vocês percebem que encontraram suas raízes porque vocês se tornam filhos de Jacó, que é Israel. Jacó disse: Tu és Rubem, tu és meu primogênito, o começo da minha força, a excelência de minha dignidade.

Após algumas dificuldades (entre elas a prisão de Bob Marley e Bunny Wailer) The Wailers só voltaram a gravar em 1969. No ano seguinte, criaram um selo próprio, o Tuff Gong que, conforme se afirmou acima, era o apelido de Bob Marley por sua impetuosidade como lutador de rua. Nesse período, os Wailers se associaram ao excêntrico produtor Lee “Scratch” Perry que produziu os famosos álbuns *Soul Rebels* (1970) e *Soul Revolution* (1971), seus primeiros trabalhos preocupados em divulgar a religião *rastafari*. Nessa época, os irmãos Carlton (bateria) e Aston Barrett (baixo) uniram-se a The Wailers, trazendo uma maior sofisticação musical ao grupo. Esses irmãos músicos faziam parte do grupo musical do estúdio de Perry – The Upsetters – e a sua adesão ao grupo The Wailers, desagradou ao excêntrico produtor.

Rumo à Babilônia: sucesso e reconhecimento internacional

Após diversas brigas com Lee Perry, a Island Records, por intermédio do seu proprietário, o produtor Chris Blackwell, contratou os Wailers em 1972. Blackwell, um anglo-jamaicano interessado em divulgar o reggae na Europa e EUA, decidiu produzir o álbum *Catch a Fire* (1973), que obteve ótima repercussão internacional, especialmente a canção *Stir It Up*. Quando ninguém mais queria contratar o grupo, eles foram a Londres e pediram um encontro com Blackwell que lhes deu 4.000£ adiantadas para gravar as bases de um álbum. A maioria das pessoas censurava a atitude de Blackwell: “Por que dar dinheiro a ele? Esses caras são barra pesada, todo mundo sabe que eles são da pesada, ninguém quer negociar com eles” (WHITE, 2004, p. 265).

Nessa época, o grupo já se chamava Bob Marley & The Wailers, desagradando a Bunny Wailer e principalmente a Peter Tosh. As controvérsias sobre quem havia mudado o nome do grupo foram dissipadas por Chris Blackwell: “Quando trabalhamos juntos pela primeira vez, era Bob Marley & The Wailers; isso era como alguns dos discos apareciam antes de eu os contratar. E isso era, como, um nome dos anos cinquenta. Então eu mudei o nome para The Wailers. É também verdade que mudei de volta para Bob Marley & The Wailers mais tarde” (WHITE, 2004, p. 267).

A importância de Chris Blackwell para Bob Marley & The Wailers e a explosão internacional do reggae é tal que, segundo Timothy White (2004), sem a Island Records

não haveria esse sucesso. Bob Marley reconheceu a importância de Blackwell, em 1975, ao declarar: “A Island faz a diferença. Sem trapanças, sem roubo. Antes de eu assinar com a Island, eu tinha três álbuns dos quais eu nem sabia” (WHITE, 2004, p. 260). De fato, a qualidade dos vinis, a produção dos arranjos e da gravação, o cuidado com as capas dos discos e a promoção dos grupos pela Island Records, capacitou o sucesso internacional do reggae. A maioria absoluta dos músicos de reggae foi contratada pela Island, após o sucesso de Bob Marley. Segundo Lester Bangs, Chris Blackwell

... exala um ar ao mesmo tempo sanguíneo e blasé – ele veio do dinheiro, agora está ganhando mais dinheiro, e tudo nele indica que a boa vida combina com ele. Cabelo louro avermelhado, bronzeado brilhante que me lembrou de muitos que vi em Hollywood, a espécie de pessoa que parece tão saudável que é quase obscena, saudável *demais*. Ou talvez isto seja meramente endêmico para a gente da indústria fonográfica, este ar de hedonismo brando. De qualquer modo, Blackwell sempre parece como se ele está seguindo o seu caminho ou está vindo de uma quadra de tênis (BANGS, 2004, p. 69).

Contudo, a interferência de Blackwell nos arranjos e sua aproximação estreita com Bob Marley desagradavam a Bunny Wailer e a Peter Tosh. Este último chamava Blackwell de “Mr. Whiteworst”⁷ (WHITE, 1999). No ano seguinte, Peter Tosh e Bunny Wailer deixaram o grupo porque se consideravam deixados para trás. Em seus lugares entraram Al Anderson na guitarra e Alvin “Seeco” Paterson na percussão. As harmonias vocais eram feitas pelas I-Threes (Rita Marley, Judy Mowatt e Márcia Griffiths). A gravação de *I Shot the Sheriff*, em 1975, por Eric Clapton, veio consolidar a carreira internacional de Bob Marley que continuou lançando álbuns de excelente qualidade musical, alcançando sucesso popular e entre a crítica especializada, até a sua morte prematura, causada pelo câncer, em 1981.

No rastro aberto pelo sucesso de Bob Marley, houve uma enorme esteira de músicos rastafaris que também alcançaram sucesso internacional, sendo a maioria lançada pela Island Records: Black Uhuru, Gregory Isaacs, Burning Spear, Dennis Brown, Third World, Inner Circle, Peter Tosh, Toots & The Maytals etc. Porém esse sucesso, não pode ser creditado apenas à influência da obra de Bob Marley no cenário *pop* internacional, mas à vinculação da atitude de resistência da cultura rastafári ao sistema capitalista ocidental que foi de certo modo apropriada pela juventude proletária inglesa, por intermédio do movimento *Punk* e dos imigrantes jamaicanos no bairro londrino de Brixton.

A ampla aceitação de Bob Marley no cenário musical internacional deveu-se, conforme se afirmou acima, não somente à qualidade musical e ao lirismo de suas canções como também à sua imagem rebelde e misteriosa. Em 1973, seus cabelos ainda não eram longos o suficiente para formar os dreadlocks lhe dando uma aparência mista de Black Power e Medusa. Sua aparência física era de um homem franzino, de baixa estatura que às vezes escondia seus

⁷ Trata-se de um trocadilho com o sobrenome Blackwell (no qual *black* significa preto e *well*, bem), modificado para Whiteworst (*white* significando branco e *worst*, o pior).

dreadlocks em um turbante desmazelado (conhecido como Tam). Não obstante, as suas roupas eram limpas e ao mesmo tempo tinham um aspecto descuidado. Nas capas dos álbuns *Catch a fire* e *Burnin'* (1973), Bob Marley aparece fumando enormes spliffs (cigarros de ganja do tamanho de um charuto) numa atitude desafiadora ao sistema que agradou à rebeldia dos adolescentes europeus e norte-americanos. Por outro lado, conforme Bhabha (2001), as traduções culturais se fazem de forma imperfeita e assim os signos são re-significados. Neste caso, a imagem de Marley era um gesto que celebrava o uso da ganja como erva sacramental e desafiava as leis que proibiam o seu uso, ao mesmo tempo em que contribuiu para reforçar o estereótipo ou estigma de marginais que recai sobre os rastamen por causa do seu hábito de consumir aquela erva. O sentido que o consumo da maconha tem para as culturas ocidentais é completamente diverso, isto é, não está voltado para um aspecto religioso, mas talvez para a expansão das percepções sensoriais ou como forma de lazer, além de ser uma forma de contestação.

Para os jamaicanos, Bob Marley era um xamã cuja astúcia, eles acreditavam ser de origem mística, uma vez que os inúmeros fãs pelo mundo afora compravam os discos de Marley e o reverenciavam como um agitador revolucionário rasta sem, entretanto, compreenderem totalmente a complexidade da sua mensagem (WHITE, 1999). De fato, as mensagens das suas letras estão cheias de provérbios populares jamaicanos; passagens e expressões bíblicas e imagens metafóricas que são entendidas somente por aqueles que conhecem a cultura jamaicana e, em especial, as crenças e práticas do rastafarismo:

Stephen Davis – O que anda lendo atualmente?

Bob Marley – Vou te dizer um livro que eu adoro, e esse livro é a Bíblia [...]

Stephen Davis – Você utiliza citações bíblicas em suas letras, reciclando a sabedoria da Bíblia na cultura popular. Que parte da Bíblia utilizou mais?

Bob Marley – Salomão. Provérbios. Eles dizem algumas coisas... uau! Sabe o que quero dizer? Revelações. Isso mesmo. Todas as coisas se unem. Caminham para cima, sabe como é? O Novo Testamento. Leia a Bíblia, cara. O livro mais popular do mundo (DAVIS, s/d, p. 85).

Por outro lado, Marley ao contrário de outros músicos de reggae, se expressava em inglês às vezes pontuado por expressões oriundas do afrojam, enquanto que Linton Kwesi Johnson, um poeta e *toaster* afro-jamaicano radicado no bairro londrino de Brixton, se expressa mais amiúde por meio desse dialeto. A ironia deste fato, é que Marley fala para uma audiência mais ampla que consegue entender melhor o idioma tradicional inglês por ele usado, mas nem sempre consegue captar totalmente o real significado de sua mensagem. Um bom exemplo disso é a letra da canção *Small Axe*.

Segundo Timothy White (1999), a letra da canção, à primeira vista parece ser uma simples alegoria na qual um morador da floresta informa a uma grande árvore que ela está para ser derrubada. Na verdade, ela possuiu outros três significados facilmente compreendidos

por todos os jamaicanos, mas obscuros para os demais ouvintes pelo mundo afora. O primeiro significado é um alerta aos opressores em geral, de que os povos do Terceiro Mundo um dia os derrubarão. O segundo, por sua vez, é uma bravata aplicada à indústria fonográfica jamaicana dominada pelo triunvirato das companhias Dynamic, Federal e Studio One (The Big T´ree)⁸, que exploravam demasiadamente os artistas contratados por elas. O terceiro significado revela a tradição dos escravos que aspergiam uma mistura de rum sobre as raízes dos algodoeiros que eles consideravam como sagrados e cantavam um lamento, pois tinham que derrubá-los para que os espíritos que habitavam no seu interior soubessem que a destruição não era ideia deles, escravos, mas sim o desejo de seus senhores.

Do mesmo modo, a expressão “Catch a fire” (literalmente, apanhar um fogo) significa “ir para o inferno”. Bob Marley a utilizou em uma de suas canções, a qual dava título ao álbum que o tornou conhecido internacionalmente, em 1973, conforme se afirmou acima. A capa original desse álbum não trazia a foto de Marley fumando um enorme spliff (cigarro de ganja ou maconha) como aparece nas edições no formato de compact-disc (CD). Ela fora originalmente desenhada como um grande isqueiro Zippo para confundir os não crentes, isto é, tomar a expressão pelo seu sentido literal. Nesse sentido, Marley era considerado possuidor da astúcia de Anancy, o deus-aranha que sempre ressignificava o sentido das palavras, conseguindo enganar os outros animais.

Quanto à política interna da Jamaica, Bob Marley a princípio se envolveu com o PNP e Michael Manley, nas eleições de 1972. Depois, desiludido, passou a não se envolver com nenhum dos dois partidos jamaicanos. As campanhas eleitorais de 1976 foram bastante violentas chegando ao confronto armado, sendo que o partido que estava na oposição (Jamaican Labour Party-JLP) tentava desacreditar o outro que governava (People’s National Party-PNP). Ambos tentavam manipular a população e procuravam o apoio de Bob Marley, que havia se tornado uma estrela internacional e um herói entre os rastafáris. Contudo, Marley não apoiava nenhum deles e isso lhe valeu uma tentativa de assassinato por pistoleiros em sua mansão no número 56 da Hope Road, em 3 de dezembro de 1976. Todavia, o caso envolvia uma dívida de Marley para com uma gangue de Trenchtown que também pode ter sido o motivo do atentado. A embaixada americana enviou um telegrama para o Secretário de Estado em Washington e para as embaixadas norte-americanas nas Bahamas, Barbados e outros países caribenhos informando sobre os possíveis motivos do atentado contra Bob Marley:

ASSUNTO: ASTRO DO REGGAE FERIDO A BALA; MOTIVO PROVAVELMENTE POLÍTICO.

Violência na Jamaica ganha nova projeção na sexta-feira, dia 3 de dezembro, quando Bob Marley, popular astro do reggae no país, foi ferido a bala. O incidente, no qual três companheiros de Marley também ficaram feridos, ocorreu na casa do astro perto do complexo que abriga as residências do governador-geral e do Primeiro-Ministro.

⁸ Three, em inglês, significa três enquanto tree significa árvore. A pronúncia jamaicana T´ree pretende abarcar as duas ideias.

Os agressores ainda não foram identificados. Mas certamente atingiram Marley e seus companheiros agindo de forma premeditada.

O atentado contra Marley atraiu muito mais atenção que a popularidade do artista do reggae possa sugerir, antes do atentado, Marley e integrantes de sua banda vinham ensaiando para uma apresentação gratuita e aberta marcada para o domingo dia 5 de dezembro num parque no centro da cidade de Kingston. Patrocinado pela divisão cultural do gabinete do Primeiro-Ministro, o evento ocorreu apesar do incidente, com a participação de Marley – embora com cinco horas de atraso.

O evento fazia parte da campanha eleitoral do Partido Popular Nacional (PNP) e estava programado para coincidir com o lançamento do muito esperado manifesto do Partido Trabalhista da Jamaica (JLP)- em detrimento do tempo de noticiário e atenção pública para o último.

Há demasiados boatos acerca da motivação para o atentado. Há quem veja o incidente como uma tentativa dos pistoleiros do JLP de impedir que a apresentação que teria música “politicamente progressista” de Marley e outros astros do reggae. Há também quem veja o incidente como uma trama profunda para criar um jovem mártir jamaicano progressista – em benefício do PNP (WHITE, 1999, p. 316-317).

Apesar de todo o aparato de segurança durante o referido concerto havia a possibilidade de Bob Marley sofrer outro atentado. Do mesmo modo, Michael Manley se posicionou sobre uma van, tornando-se um alvo fácil para franco-atiradores. O jornal *The Daily Gleaner* de 11 de dezembro de 1976 comentou a coragem de Marley nos seguintes termos: “Bob Marley, Toda a Jamaica saúda sua coragem! Por desafiar as ameaças contra a sua vida você mostrou que a determinação de um povo não pode se atrasar pela violência e intimidação. Pelo seu exemplo você nos fortaleceu no enfrentamento de ameaças violentas. Possa sua coragem ser uma inspiração para todos nós! – De todos os jamaicanos que desprezam a violência”. Mesmo assim, pouco depois do concerto, Bob Marley e os Wailers seguiram para um exílio voluntário em Londres até 1978, quando retornaram à Jamaica.

Desde a visita de Selassie à Jamaica, em 1966, mais e mais músicos de reggae se converteram ao rastafarismo. Os cantores se transformaram nos altos sacerdotes e profetas da doutrina e cativaram as pessoas do Terceiro Mundo (FERGUSON, 2004). Dentro desse espírito Bob Marley disse: “Rasta é a mais dominante, mais importante coisa em minha vida. Vocês podem ter um homem defendendo o capitalismo e outro defendendo o socialismo... finalmente vocês nos têm defendendo Rastafári” (ibidem, p. 147).

Contudo, as relações entre Marley e as comunidades rastafáris nunca foram totalmente tranquilas. Eventualmente, membros da seita apareciam em sua casa e cobravam dele um comportamento condizente com os ensinamentos rastas. A primeira crítica se referia à aquisição de um automóvel BMW por Bob Marley. Sendo o BMW um carro de luxo, para os rastafáris, Bob Marley estava se tornando um adepto da sociedade consumista, tal como Sam Brown, foi criticado na década anterior por adquirir uma Mercedes Benz. Marley se limitou a justificar a escolha do carro, dizendo que o carro lhe caía bem porque a sigla BMW significava Bob Marley & The Wailers. Outra crítica séria vinda dos rastafáris era o envolvimento de Marley com a Miss Jamaica 1976, Cindy Breakspere com quem teve um filho, Damian Marley. Esse fato desagradou aos líderes rastafáris por ela ser branca e por ele ser casado, uma vez que o adultério é severamente criticado no rastafarismo. Aliás, as relações extraconjugais

de Bob Marley eram notórias e quase sempre seus filhos bastardos eram trazidos para casa para que sua esposa os criasse.

Deste modo, as canções de amor que aparecem nos álbuns *Exodus* (1977) e *Kaya* (1978) foram inspiradas no seu romance com Cindy Breakspeare e duramente criticadas por aqueles que acreditavam que Bob Marley estava se tornando acomodado e se vendendo ao sistema babilônico (ALLEYNE, 2003). Stephen Davis (s/d, p. 82) comentou com Bob Marley que “as únicas pessoas que não gostam de *Kaya* são as que não gostam de dançar”. Por conseguinte, Linton Kwesi Johnson chamou a atenção contra a patrulha ideológica ou estereótipo que se faz em relação ao reggae como apenas uma música de protesto. Segundo ele, o reggae, como qualquer outra forma de música popular, descreve na maioria de suas canções, as relações amorosas entre homens e mulheres (LUDES, 1999; RABELO, 2004). Entretanto, no disco *Exodus* (Êxodo), a canção-título celebra a ideia de repatriação tão cara aos rastafáris. Essa canção refletia tanto o exílio pessoal de Marley em Londres quanto suas ideias pan-africanistas e de repatriação coletiva dos rastafáris para a Etiópia e, por extensão, para a África. Sobre essas últimas, Marley assim se expressou em uma entrevista concedida na casa de sua mãe, no Delaware, em 1977:

Bob Marley – [...] No momento, acho que o mais importante para um negro é levantar-se pelos seus direitos, no sentido de defender a África.

Greg Brousser – Está se referindo aos negros aqui dos Estados Unidos?

Bob Marley – Estou, porque é muito importante para o negro agora defender a África. Se não defendermos a África agora, podemos perdê-la. Podemos perdê-la, mas vamos ter muito trabalho para arrumar tudo agora, enquanto ainda há tempo. É o que precisamos de verdade. É por isso que no momento tantas coisas dão errado (BROUSSER, s/d, p. 67).

O atentado na Jamaica e o “êxodo” de Marley reforçaram a imagem do herói perseguido pelas forças babilônicas do mal. Com claras referências ao atentado, ele lançou a canção *Ambush in the night*, no álbum *Survival* (1979). Na referida canção, Marley assume o papel de vitimização pessoal e dos *sufferers* (termo que literalmente significa sofredores, mas que designa, na Jamaica, os trabalhadores ou os pobres). Há nela uma clara rejeição da ideologia civilizadora do colonialismo (what you know is not what they tell us = o que você sabe não é o que eles nos dizem), ao mesmo tempo em que percebemos a crença mística na proteção contra a exploração e a violência das emboscadas vem do poder Mais Alto de Sua Majestade Halié Selassié I, a encarnação divina de Jeová para os rastafáris.

Além disso, no disco *Survival*, o discurso sobre as formas de sobrevivência contra a opressão engloba tanto as experiências pessoais quanto as lutas de classe, raciais e anti-imperialistas, dentre as quais a canção *Ambush in the night* é um exemplo claro. Outros exemplos que podem ser citados são: a canção-título *Survival*, em que Marley descreve a opressão contra as minorias negras (We’re the survivors; yes, the black survival = Somos os

sobreviventes, sim, a sobrevivência negra) e ainda, em *Zimbabwe*, canção que celebrava a luta anti-imperialista e comemorava a independência política daquele país. Aliás, Marley foi o único artista estrangeiro a se apresentar no concerto de comemoração da independência do Zimbabwe, pelo caráter contestador de sua obra musical. Podemos ainda destacar a busca de uma união pan-africana entre os povos africanos na canção *Africa Unite* (África seja unida): “Unite for the benefit of your people, unite for the africans abroad, unite for the africans a yard” (Seja unida pelo benefício de teu povo, seja unida pelos africanos no estrangeiro, seja unida para dar aos africanos um lar). Os ecos dos ensinamentos de Marcus Garvey estão claros na letra da canção, bem como o lema “Africa Unite” que dá título a ela foi utilizado por Kwame Nkrumah, pan-africanista, libertador e presidente de Gana.

Por fim, as ideias pan-africanistas se apresentam na capa do disco, que retrata bandeiras de quarenta e oito países africanos e de Papua Nova Guiné que se levantaram contra o colonialismo europeu após a Segunda Guerra Mundial. Ao centro da capa há uma faixa ilustrando o porão de um navio negreiro sobre a qual foi sobreposto o título do disco. No encarte do álbum é repetida a ilustração do porão do navio negreiro, com uma frase que denuncia os terrores da “middle passage” (passagem do meio) colocada embaixo da ilustração.⁹

Na África do Sul que vivia sob o sistema de *apartheid*, as cópias desse álbum eram prensadas, mas antes de serem comercializadas tinham as faixas de conteúdo político mais explícito arranhadas com estiletos para que não pudessem ser tocadas e/ou ouvidas. Assim, sobravam poucas faixas que pudessem ser ouvidas, uma vez que *Survival* é um álbum altamente politizado. Por outro lado, as vendas desse álbum foram inferiores aos três anteriores, acusados de serem mais comerciais: *Rastaman Vibration* (1976), por causa de seus arranjos próximos do rhythm’n’blues e *Exodus* (1977) e *Kaya* (1978), pela inclusão de três ou quatro temas amorosos (ALLEYNE, 2003, p. 16-18).

Em 1980, Bob Marley lançou o álbum *Uprising* (Rebelião) que contém as clássicas canções *Redemption Song* e *Could you be loved* e possui um clima de engajamento político similar àquele de *Survival*. A capa de *Uprising* possui um desenho representando Marley se levantando com os braços erguidos por trás das letras que formam a palavra “uprising”. Ao fundo dessa imagem, existe uma montanha esverdeada. Atrás dessa montanha se vê um sol vermelho, emitindo raios dourados. As cores utilizadas no desenho, verde, vermelho e dourado, são uma referência ao etiopianismo rastafári, uma vez que essas cores eram aquelas cores oficiais da Etiópia. O título do álbum nos conduz imediatamente à interpretação de que o sol está nascendo e não se pondo, uma vez que a palavra “Uprising” (Revolta, Rebelião, Sublevação) é formada pelos radicais UP (para cima) e RISING (Nascer, Levantar-se). Segundo Nadia Julien (1993, p. 458), a luz irradiada pelo sol é a inteligência cósmica e simboliza a inteligência, o conhecimento buscado por todo candidato à iniciação. Portanto, o sentido é

⁹ A frase escrita sob a referida ilustração: “Este plano de um navio negreiro mostra o porão para a terrível travessia do Atlântico. Os escravos marcados eram apinhados como muitas mercadorias não-humanas”.

tanto de revolta, quanto de iluminação, despertar místico da consciência e do espírito.

Em *Uprising*, Bob Marley incluiu uma de suas mais belas e simples canções: *Redemption Song*. A letra dessa canção mistura as experiências pessoais de Bob Marley e de toda a raça dos afrodescendentes que fizeram a terrível travessia do Atlântico pela “Passagem do Meio”. Porém, ele aconselha a todos os oprimidos deste mundo a se libertarem da escravidão mental e tomar posição em defesa da verdade.

Ainda sobre a canção acima, Isaac Fergusson (2004) considera que Marley se identificou como a reencarnação de José, filho de Jacó porque os versos “But my hand was made strong/By the hand of the almighty” referindo-se ao versículo 24 do capítulo 49 do livro de Gênesis que diz: “O seu arco, porém permanece firme, e os seus braços são feitos ativos pelas mãos do Poderoso de Jacó, sim, pelo Pastor e pela Pedra de Israel”. Na verdade, Marley não está identificando a si mesmo com o próprio José, mas como um filho da Tribo de José, para isso, basta verificar a analogia que Marley fez dessa filiação com os signos do zodíaco para o próprio Fergusson, que foi citada acima.

Ainda no final de 1980, Bob Marley descobriu que estava com câncer e, em 11 de maio do ano seguinte ele veio a falecer. O câncer, resultado de um ferimento no pé em uma partida de futebol realizada três anos antes, se espalhou pelo corpo, comprometendo a saúde do cantor. Em abril de 1981, um mês antes de falecer, ele foi agraciado com a Ordem do Mérito Jamaicana, a terceira maior honraria daquele país.

Para Timothy White (1999), a maneira mais inequívoca de uma sociedade subjugar um fora-da-lei é transformá-lo em laureado. Segundo esse biógrafo de Bob Marley, tratava-se de uma esperta e maquiavélica estratégia do recém-eleito Primeiro Ministro Edward Seaga (JLP) para desacreditar a oposição do PNP e neutralizar o discurso revolucionário do moribundo astro do reggae. A atitude do governo parecia aos olhos da população dos guetos como uma aquiescência aos seus interesses e coincidia com o programa norte-americano do governo Reagan de reduzir as tarifas aduaneiras sobre os produtos caribenhos que entrassem nos Estados Unidos, conhecido como Iniciativa da Bacia do Caribe. Esse programa era destinado a desenvolver as economias dos países empobrecidos da região por meio da magia do mercado (ibidem, p. 299).

Enquanto se divulgavam essas notícias, o governador-geral da Jamaica, Florizel Glasspole, fora condecorado no mesmo período pela Rainha Elizabeth II, recebendo homenagens na Câmara dos Deputados. A oposição, deixando-se manobrar por Seaga, resolveu homenagear Marley e ignorar a condecoração do governador-geral. A intenção do governo era mostrar o quanto o PNP era um partido impatriótico (ibidem, p. 299). Além disso, após a morte de Marley o governo de Seaga estampou uma série limitada de selos postais com imagens do cantor sobrepostas a partituras de algumas de suas canções.

De um só golpe o governo de Seaga manobrou para desacreditar o PNP, ganhar respeitabilidade popular e neutralizar a força revolucionária de Bob Marley ao condecorá-lo. Evidentemente, essa manipulação política e ideológica da classe dominante Jamaica e do governo direitista possui os rudimentos dos ensinamentos da obra *O Príncipe* de Maquiavel (1981, p. 62, 86-87), segundo o qual nem sempre se pode silenciar pela força das armas e da repressão o clamor dos descontentes, sendo preciso negociar, usar de táticas mais sutis de cooptação. Porém, nem mesmo isso garante o exercício do poder, a hegemonia política e cultural. De fato, o reconhecimento oficial de Marley à beira da morte como uma figura nacional importante pela elite jamaicana revela um ato hipócrita e manipulador. Todavia, isso seria também o reconhecimento das razões e dos interesses da oposição e/ou da alteridade, pois como diz o ditado, “a hipocrisia é o elogio que o vício faz à virtude”. E, deste modo, o reconhecimento oficial do valor artístico e cultural de Bob Marley e sua obra, especialmente quanto às suas posições políticas e religiosas, ao seu consumo aberto e explícito de ganja (maconha) quando a lei o proíbe pode ser considerado como uma batalha vencida por essas comunidades na luta por aquisição de poder ou empoderamento (*empowerment*). Ainda que milhares de rastafáris continuem a ser presos por porte de *marijuana* quase todos os dias na Jamaica, o mais famoso apologista do uso daquela erva foi oficialmente reconhecido por aqueles que querem proibi-la e se mantém como um caso exemplar na comunidade da qual fazia parte.

Enquanto Bob Marley estava em tratamento, sua esposa Rita tratou do seu batismo na Igreja Ortodoxa Etíope sem dar satisfação às Doze Tribos de Israel. Ele, então se tornou um rasta cristão, a 4 de novembro de 1980, sob o nome de Berhane Selassie (WHITE).

No dia 11 de maio de 1981, pouco antes do meio dia, Bob Marley faleceu em Miami, após vir de um tratamento na Alemanha. Seu corpo foi velado no National Stadium em Kingston, recebendo inúmeras honrarias. O cortejo fúnebre seguiu para Nine Miles, onde o corpo foi enterrado em um mausoléu. Muitos rastafáris não foram ao velório por causa de suas crenças, em que evitam falar na morte e ter qualquer contato com cadáveres.

Nasce um mito: de revolucionário místico a herói pacifista

Dois anos após a sua morte, foi lançado o álbum póstumo *Confrontation* (Confronto) (1983) que compõe em conjunto com os dois álbuns anteriores uma trilogia musical de conteúdo político e revolucionário. A capa desse álbum traz uma alegoria, por meio de um desenho no qual Bob Marley é representado como São Jorge matando o dragão.

A lenda de São Jorge tem sua origem no Oriente. Nascido filho de cristãos na Capadócia, Jorge ou George foi martirizado em 303 d.C., sob as ordens do imperador Diocleciano. Ele

era um soldado romano na Palestina que foi subindo até o posto de tribuno militar. Após ser descoberto como cristão, Jorge foi submetido durante sete anos a suplícios, sempre escapando ileso de todos eles até o dia de seu martírio. Sua lenda mais famosa é a sua luta contra o dragão. Na província da Líbia, na cidade de Silene, havia um dragão que dizimava a região. A população dava ao monstro duas ovelhas por dia, até que tiveram que oferecer sacrifícios humanos para o dragão. A filha do rei foi escolhida para o sacrifício e, quando estava para ser devorada, Jorge que passava por ali matou o monstro e salvou a princesa. O rei quis lhe dar metade do reino, porém Jorge apenas pediu que fossem construídas igrejas, que os padres fossem honrados e que fosse mantida a compaixão pelos pobres.

O santo é venerado nas Igrejas Cristãs: Católica, Ortodoxa Grega e Ortodoxa Etíope, embora hoje, haja dúvidas sobre a sua real existência. Existem identificações dele com o Bispo George da Capadócia o oponente ariano de Santo Atanásio de Alexandria. Assim o episódio do dragão não pode relegar o santo ao terreno dos mitos. As lendas sobre São Jorge e o dragão remontam ao século XII na compilação da vida dos santos feita por James de Voraigue, conhecida como Lenda Dourada. O simbolismo do dragão é provavelmente uma metáfora ao imperador Diocleciano ou Dadiano que muitas vezes era chamado Dragão. Além disso, o dragão representa Satanás, o espírito do mal que no livro bíblico de Revelação (Apocalipse) dá autoridade à Besta de sete cabeças e dez chifres (Cap 13: 2-4). Alguns estudiosos consideram que a lenda de São Jorge e o dragão pode ser uma apropriação cristã do mito grego de Perseu, que ao passar pela Etiópia, salvou Andrômeda que estava exposta a um monstro marinho. Perseu matou o monstro e se casou com Andrômeda. Por sua vez, Nadia Julien (1993, p. 145) explica o significado psíquico do dragão:

Imagem arcaica das energias mais primitivas, o dragão representa o inconsciente durante tanto tempo enquanto não possuímos acesso a ele, onde as paixões, os complexos inconscientes, os desejos ocultos conduzem a uma vida arcaica. Isto que se explica a fundo com os poderes do psiquismo, que luta com o dragão, pode recuperar uma parte das energias inconscientes que pode utilizar para dominar sua vida.

A luta com o dragão é um símbolo de amadurecimento... Então, ele terá ganho o tesouro que os dragões guardam em quase todas as mitologias; libertará sua alma, esta virgem que o dragão mantinha prisioneira (grifos originais).

Nas lendas cristãs e nos relatos da Cavalaria, o dragão simboliza o espírito do mal e que foi combatido e destruído por São Miguel, São Jorge e Santa Marta. Segundo Neville Garrick, o autor do desenho na capa do disco de Bob Marley, o dragão era inicialmente representado com a estola papal, mas a gravadora temendo desagradar aos fãs católicos exigiu a sua modificação. Contudo, se o desenho alegórico deixou de representar o dragão como o Papa, ele continuou a representar Bob Marley, o Cavaleiro da Ordem Jamaicana, como o herói das histórias épicas de capa e espada que, montado em seu cavalo, parte para derrotar as forças do mal.

O uso da imagem de Bob Marley como São Jorge matando o dragão também pode ser justificado pelo fato de que o referido santo também figurar em um dos lados do estandarte pessoal do imperador Haile Selassie. O estandarte do imperador mostra São Jorge voltado para a direita ou o Leste dentro do colar e da condecoração da Ordem do Selo de Salomão e em cada canto do estandarte está colocado o símbolo da ordem, a estrela de Davi com uma cruz.

Após a morte de Bob Marley seguiu-se um punhado de lutas mesquinhas em torno do seu espólio. Infelizmente, durante seu tratamento ele não fez nenhum testamento e assim, começaram disputas em torno dos direitos autorais e da fortuna acumulada. As disputas envolveram a viúva, a mãe de Bob Marley, os músicos da banda, pessoas se apresentando como filhos bastardos de Marley, o antigo empresário Don Taylor, os advogados encarregados da administração do espólio etc. Avaliado nos anos 1990, em vinte milhões de dólares, o espólio até 2004 ainda era fonte de discórdia entre os vários beligerantes. Os filhos mais velhos e a viúva, Rita Marley criaram as fundações Bob Marley e Rita Marley para ajudar pessoas carentes. Esta última se dedica, especialmente, às crianças de Gana, onde ela vive atualmente.

Outra polêmica surgiu entre a família de Marley e as Doze Tribos de Israel lideradas por Gad. Durante a doença de Marley, Gad afirmara que quando o cantor morresse ele queria se apoderar do famoso anel que o sobrinho e a neta de Haile Selassie deram a Bob Marley. O anel era tido como pertencente ao rei Salomão e veio sendo transmitido, geração após geração, até Selassie. Marley ao receber esse anel nunca mais o tirou. Ele certa vez contou à sua mãe que o anel às vezes queimava como fogo em seu dedo. Após o enterro, membros das Doze Tribos procuraram a família, exigindo a entrega do anel, porém, segundo afirmação da mãe de Marley, o anel fora enterrado com ele.

No início de 2005, Rita Marley se envolveu em uma polêmica contra o povo jamaicano, ao tentar trasladar os restos mortais de seu marido para a colônia rastafári de Shashamane na Etiópia, sob a alegação de que era sonho do cantor viver na África. O povo jamaicano reagiu indignado afirmando que a memória de Bob Marley, evidentemente, pertencia à sua família, mas ela também era patrimônio da Jamaica. Embora fosse seu sonho migrar para a África, Bob Marley nunca o concretizou em sua curta existência porque considerava que a repatriação:

É um movimento, um movimento do povo; a profecia bíblica sobre um certo povo, sabe como é, como as crianças de Israel que deixaram a África como escravos, vindo aqui para o Ocidente. Alguns deles se preparam para voltar ao lar. Esse é um grande trabalho... e é por isso que ainda não voltei para a África, porque não é como se fosse uma coisa pessoal; é uma coisa do povo (BROUSSER, s/d, p. 66).

De um renegado rudeboy e myalman Marley, ao longo de sua vida foi sendo

transformado em superestrela, profeta do rastafarismo, cavaleiro da Ordem do Mérito e, após a sua morte, em mensageiro da paz. A partir de *One Love* (Um amor) gravada em pout-porri com *People Get Ready* (Gente, se prepare), de Curtis Mayfield, no álbum *Exodus*, entre outras canções, se estabeleceu uma imagem pacifista de Bob Marley que, embora não corresponda inteiramente ao indivíduo real, se tornou útil na luta contra a onda de violência crônica que varre a Jamaica¹⁰, há décadas. Desse modo, o dia 6 de fevereiro, data de nascimento de Bob Marley tornou-se o dia da luta contra a violência na Jamaica.

O cartaz comemorativo do sexagésimo aniversário do nascimento de Bob Marley, conclama a juventude jamaicana, filha de Jah (Deus), a corresponder pelo menos por um único dia ao ideal de “one love, one heart” (um amor, um coração). Ao centro, logo abaixo da gravura de uma placa proibitiva de armas, lê-se uma denúncia das estatísticas sobre a violência cotidiana: “porque a cada dia, em 2004, uma média de quatro pessoas foi assassinada, não contando aquelas mortas pela polícia. E quase sempre eram jovens negros matando jovens negros. E é o aniversário do mais proeminente pregador de ‘Um único amor’ pelo mundo afora, Bob Marley”. À esquerda se pode ler: “Nenhuma luta, nenhum ferimento, ninguém roubando ninguém”. O evento foi promovido pelo Ministério da Saúde e a linguagem utilizada tenta reproduzir a fala peculiar dos rastafáris e do afrojam, tanto que o título do cartaz assumiu um tom místico ao trocar a palavra *birthday* que significa “aniversário” por *earthday* que significa aproximadamente “dia terrestre”, isto é, o dia da epifania do astro e não de seu nascimento.

Para justificar o discurso violento e homofóbico de Capleton e outros músicos do dance-hall tão criticados principalmente pelas organizações de direitos dos homossexuais, a professora e crítica literária, Carolyn Cooper (2005), afirma que muitos se esquecem de outras canções de Marley que incitavam a violência como *War* (Guerra), *Revolution* (Revolução), *Crazy Baldhead* (Careca Louco).

10 A Jamaica possui o mais alto índice de violência do mundo, sendo que a taxa de homicídio em 1997 era de 45/100.000, enquanto que nos EUA ela era de 7,9/100.000 (Hausbrouch et al. 2002, p. 249-253).

Cartaz Comemorativo do 60º aniversário de Bob Marley



Fonte: acervo do autor.

A cultura rastafári em torno do reggae acabou por valorizar por demais suas raízes etíopes e/ou africanas, sem atentar para o hibridismo cultural que a permeava desde o seu surgimento. Tanto que para diferenciar o reggae do credo rasta do dance-hall surgido no final dos anos 1970, usa-se a expressão *roots reggae* (reggae de raiz). Essa obstinação aparecia muitas vezes em qualquer tentativa de aproximação de outros movimentos culturais de protesto. Bob Marley, exemplo, ficou encantado com a explosão do movimento *punk* na Inglaterra, no verão de 1976. Ele reconhecia que muitos dos ideais dos punks coincidiam com a doutrina rastafári. Desse modo, ele escreveu a canção *Punk Reggae Party* (Festa Punk-Reggae). Aliás, assim como o movimento hippie havia adotado o blues e o soul como base de suas canções ao lado do folk, o movimento punk inglês utilizava a base reggae e funk para suas canções.

A canção *Punk Reggae Party* fazia referências a bandas de reggae como The Wailers

e The Maytals e a bandas New Wave/Punk como The Clash, The Damned, The Jam e Dr. Feelgood. O plano era lançá-la como um compacto de doze polegadas. Os compactos de doze polegadas eram, muitas vezes, prensados em vinis coloridos e se destinavam a serem tocados nos clubes noturnos. Todavia, os músicos do grupo *The Wailers* se recusaram a gravá-la por sua letra celebratória do movimento punk. Desse modo, Bob Marley teve que gravá-la acompanhado pela banda afro-inglesa e rastafári Aswad. Após o sucesso da faixa, os Wailers passaram a tocá-la ao vivo, como pode ser corroborado no álbum gravado ao vivo *Babylon By Bus* (1978).

A aproximação do reggae e do punk se deve, primeiramente, à própria dinâmica da indústria cultural. A excessiva massificação de seus produtos culturais leva à saturação de estilos musicais e da imagem dos artistas num breve espaço de tempo. Como expressão da sociedade de consumo capitalista, a indústria cultural se mantém pela busca incessante da “novidade”. É o culto à novidade que mantém a sua engrenagem funcionando. Por outro lado, a presença de imigrantes caribenhos nas antigas metrópoles coloniais colocou a juventude suburbana branca em contato com os ritmos e danças caribenhos.

A explosão internacional do *reggae* e do *punk* aconteceu no mesmo período, a segunda metade dos anos setenta. Ambos surgiram como movimentos musicais de contestação do sistema capitalista. O primeiro surgiu como expressão de uma religiosidade, de uma etnia e, num sentido mais amplo, como expressão dos povos do Terceiro Mundo na sua luta contra o imperialismo pós-colonial.

Esse aspecto *crosscultural* da obra de Marley aparece em todos os seus discos dos anos 1970. A faixa *Exodus*, por exemplo, tem uma batida de música disco que, certamente, a destinava a ser tocada nas discotecas pelo mundo afora. Paul Gilroy (1991) insiste nesse aspecto da obra de Marley contra as acusações de que essas incursões em outros estilos musicais eram mais uma pressão comercial da gravadora. Já Mike Alleyne (2003) considera que era uma apropriação do discurso musical contra hegemônico dos músicos rastafáris de reggae pela hegemonia capitalista da indústria fonográfica.

Desse modo, Alleyne (2003) discute que Bob Marley não tinha o controle absoluto sobre a sua obra. Os discos tinham suas bases gravadas em Kingston, mas a mixagem era feita em Londres sob a supervisão de Chris Blackwell que desvirtuava o conceito original. As distorções consistiam na contratação de músicos ingleses ou americanos para acrescentar aos arranjos uma batida mais próxima ao *rhythm'n'blues* e menos caribenha para agradar às plateias brancas e anglo-saxônicas da Inglaterra e dos Estados Unidos. Outra distorção era a diminuição do volume do baixo tão característico do reggae e colocar a voz de Marley em maior evidência. Entretanto, em uma entrevista de 1975, Bob Marley discorda desse ponto de vista:

Fikisha Cumbo – A qual gravadora está associado no momento?

Bob Marley – Bem, no momento o disco está com a Island.

Fikisha Cumbo – Fez a própria escolha de um arranjador ou produtor?

Bob Marley – Não, não! Nós fazemos nossa própria música para a gente. O cara não conhece, nós conhecemos (CUMBO, s/d, p. 47).

Embora esse não seja o ponto de vista de Bob Marley, a verdade é que as faixas eram, de fato, remixadas por Chris Blackwell que acrescentava instrumentos tocados por músicos britânicos ou norte-americanos para torná-las mais acessíveis ou comerciais. E sobre o fato de agradar pouco aos afrodescendentes norte-americanos, Marley culpou o esquema promocional da Island Records, na sua última entrevista, concedida a Stephen Davis, em 1980:

Setephen Davis – Por que você acha que os negros americanos são os últimos a curtir reggae?

Bob Marley – Bem, sabe que eu tenho uma opinião sobre isso, e não sei se estou certo, mas música reggae é como qualquer outro negócio. As companhias de discos vendem música, certo? Nossa companhia de discos é inglesa, e instalou-se nos Estados Unidos para vender rock inglês. Para vender rock inglês eles nunca precisaram atingir a população negra, portanto não sabem como atingir de verdade aquele pessoal. Nunca tiveram o equipamento para chegar até o povo e informá-los que chegou alguma coisa nova, blá blá blá. Mas a música é ótima, certo? Se as pessoas negras dos Estados Unidos tiverem mais oportunidades de ouvir, vão gostar mais, como o Stevie Wonder, que agora está ele mesmo se tornando um músico de reggae... Certo? (DAVIS, s/d, p. 82-83).

Todavia, era visível a tentativa das elites jamaicanas, especialmente os partidos políticos durante a década de 1970, de cooptar os músicos de reggae para sua campanha. Essa cooptação objetivava, sobretudo, o apoio de Bob Marley por sua celebridade e liderança no movimento rastafári, tanto no nível musical quanto doutrinário. Assim durante os anos 1970, os músicos de reggae se tornaram os porta-vozes internacionais do movimento rastafári. Em 1977, Marley assim se expressou sobre o papel dos músicos de reggae na sociedade jamaicana e pelo mundo afora:

Não sei... o tempo é um fator decisivo. O tempo é mesmo um problema, porque o que fazemos não é diversão. Quando fazemos, pode parecer diversão, mas não é diversão. É algo mais. Um contato espiritual. O negro precisa ocupar seu papel na Terra agora, porque não há necessidade de que eu fique divertindo os outros quando na Etiópia as pessoas lutam para destruir três mil anos de história, para dizerem que somos apenas artistas. Nós queremos que... de alguma forma os negros despertem agora! Porque Marcus Garvey veio, e viu. Malcolm X ou qualquer um que venha, venha ver.

Não sabemos exatamente como, mas é hora de acontecer porque descobrimos que somos fortes e tudo de que precisamos é harmonia. Só estivemos juntos uma vez, cara, e não sei se conseguimos passar essa mensagem para o povo negro agora. Isso é a coisa mais importante. É importante porque o lugar deles não é o céu. O lugar deles mata a gente. A gente cresce, fica velho e morre. Não é na verdade uma coisa só nossa, e gostaríamos que os negros se juntassem e defendessem o que devemos defender e certificamo-nos de que o homem se liberte, mesmo que permaneça com fome por mais alguns dias. Precisamos disso. Mas devemos tomar posição agora, para defender Sua Majestade o Imperador Haile Selassie I porque ele é o legítimo dirigente da Terra. Essa é a hora. [...] Mas através de mim os brancos

prestam atenção primeiro, depois vêm os negros. Portanto, eu nunca me importo quando toco num lugar e o vejo cheio de brancos. Porque vejo a palavra ser dita, é para eles mesmos, e se não quiserem vir, o problema é deles. Eu não vou dizer que Deus me enviou, eu tenho de vir fazer isso porque “os que nunca vêm, nunca vão”. Eu vim! Tenho que fazer isso por eles, porque senão eles podem dizer que nunca vim (BROUSSER, s/d, p. 72-73).

Nesse depoimento a imagem que Marley quer ressaltar é que ele não é apenas um músico, mas um arauto ou um porta-voz de uma boa nova. Embora o contexto histórico seja outro, é difícil não comparar com o papel dos apóstolos de Jesus na segunda metade do século I d.C. Contudo, a recepção da mensagem messiânica da doutrina rasta pela comunidade internacional revela-se ambivalente. Conforme se afirmou anteriormente, a imprensa musical da época exaltava os valores musicais do reggae e seu discurso contra o racismo, a afirmação das minorias étnicas, a luta contra opressão que foi recebida como valores universais das sociedades contemporâneas. Por outro lado, ela também rechaçava certos aspectos da religião rasta. O antropólogo e crítico musical brasileiro, Hermano Vianna (1986, p. 88), escreveu sobre o disco *Natty Dread* (1974) de Bob Marley & The Wailers:

O rastafarismo tem aspectos interessantes (a reinterpretação subversiva dos textos bíblicos, o combate a todas as formas de opressão, o abandono da esperança no paraíso celeste), mas também possui facetas ingênuas e até mesmo ridículas (maniqueísmo – a Babilônia é a origem de todo mal, milenarismo político, culto a Hailé Selassié). Marley não escapa destas contradições.

A transformação de Bob Marley em herói nacional jamaicano não significou para os rastafáris anônimos uma maior aceitação pela sociedade envolvente jamaicana. Segundo William F. Lewis (1993, p. 71), cada jamaicano garante ao rastafári um lugar na sociedade baseado na posição social que ele ou ela se encontra, encarando os rastas de um particular conjunto de ideias culturais e instituições. Por outro lado, para Stuart Hall (2001, p. 59), as identidades nacionais são genereficadas, isto é,

Para dizer de forma simples: não importa quão importa o quanto seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representa-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional.

Todavia, essa incorporação de todos os membros de uma nação em uma comunidade imaginada é ambivalente no cenário das relações cotidianas. A esse respeito, Rita Marley escreveu em suas memórias:

Quando no fim dos anos noventa eu fui condecorada com a Ordem de Distinção da Jamaica, me lembro de ter pensado, oh Titia podia estar aqui para ver isto, isto é o que a enlouqueceria, alguma coisa onde *governo* está envolvido! [...] Mas a Jamaica é um lugar onde você é amado hoje e odiado amanhã. Uma coisa é ser Rita Marley

e outra coisa é ser uma Rasta. As pessoas gostam de mim por ser Rita, então elas se viram e não gostam de mim por ser uma Rasta (MARLEY; JONES, 2004, p. 191 e 194).

A reflexão de Rita Marley demonstra que o estigma sobre os rastafáris elaborado pela sociedade jamaicana ainda existe da celebridade ao mais anônimo rastafári. Conforme Goffman (1988), o estigma recobre as demais identidades e papéis que compõem a personalidade individual. Mas a viúva de Bob Marley é hoje uma cantora reconhecida, rica e se destaca por seu trabalho filantrópico que lhe dá prestígio e reconhecimento e, ao mesmo tempo, sua filiação ao rastafarismo faz com que ela seja discriminada, conforme ela mesma percebe e expressa em seu depoimento.

Até mesmo a memória de Bob Marley, pode-se dizer, sofre desse estigma. Há na Jamaica, desde a década passada, um movimento para transformar Marley em mais um herói nacional jamaicano. São sete os heróis nacionais jamaicanos: Nanny dos Maroons, Samuel Sharpe, Paul Bogle, George William Gordon, Marcus Garvey, Sir Alexander Bustamante e Norman Manley. No entanto, o preconceito de algumas igrejas cristãs e das elites jamaicanas tem impedido que Bob Marley entre para o rol dos heróis nacionais jamaicanos. De acordo com Falana Fray (2015), os motivos são: Bob Marley era *outsider* rasta e, portanto, fumava cannabis diariamente; ele era mulhengo, assim como John Kennedy e Martin Luther King; ele nunca foi preso por desobediência civil ou revolução, no entanto, sua música possuía mensagens revolucionárias tais como *War*, *Concrete Jungle*, *Rat Race*, *Small Axe*, *Crazy Baldhead*, *Them Belly Full (But We Hungry)*, *The Heathen*, *Burnin' And Lootin'*, *Heathen* etc. Além disso, a Anistia Internacional tomou a canção *Get Up, Stand Up* como seu hino oficial (BOYNE, 2008).

Se há uma recusa em incluir Marley no panteão dos heróis nacionais jamaicanos, por outro lado, segundo Boyne (2008), há uma campanha sistemática para retirar o caráter radical e revolucionário de Marley e suas letras e, transformá-lo em um bom rapaz pacifista servindo aos interesses e valores do capitalismo.

Conclusão

Desse modo, vimos como o reggae por sua origem híbrida de elementos tradicionais jamaicanos e afro-americanos como o jazz, o blues e o soul, inicialmente era rechaçado pelas elites jamaicanas, porém à medida que ele ganhava notoriedade internacional, passou a ser um instrumento de cooptação pelos políticos jamaicanos durante os anos setenta.

Os músicos desse estilo musical passaram a ser considerados como porta-vozes do movimento rastafári e sua aceitação pelas elites era o resultado de estratégias de cooptação,

mas não de completa aceitação. A figura emblemática de Bob Marley é um caso paradigmático da apropriação do discurso rastafári pelas elites, inclusive para debelar ao nível discursivo e simbólico a onda de violência crônica que varre a ilha, principalmente a partir da década de 1990.

Nesse sentido, a linguagem violenta de contestação das canções de Bob Marley passou a ser silenciada, ou pelo menos, reduzida à significação de luta contra o imperialismo, isto é, o inimigo é externo. Para a política interna da ilha, o moto oficial “Surgido de muitos, um povo” (Out of many, one people) constitui um interdiscurso com o moto de uma canção de Marley “Um só amor, um só coração” (One love, one heart). Portanto, as imagens de Bob Marley como rude boy, mulherengo, myalman, rasta, músico, superstar, revolucionário, herói dentre outras, são apropriadas por outros sujeitos, evidentemente, conforme as estratégias e os interesses em jogo.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, L. Emilie. *Understanding Jamaican Patois: an introduction to Afro-Jamaican grammar*. Kingston: LMH Publishing, 1994.
- ALLEYNE, Mike. Positive Vibration? Capitalist Textual Hegemony and Bob Marley. In: WINT, Eleanor; COOPER, Carolyn (eds.) *Bob Marley: The Man & His Music*. Kingston: Arawak Publications, 2003, p. 12-22.
- BANGS, Lester. —Innocents in Babylon: a search for Jamaica Featuring Bob Marley and a Cast of Thousands!. In BORDOWITZ, Hank (ed.). *Every Little Thing Gonna Be Alright: the Bob Marley reader*. Cambridge, EUA: Da Capo Press, 2004, p. 46-88.
- BARRETT, Leonard E. *The Rastafarians*. Boston: Beacon Press, 1997.
- BENN, D.M. Historical and Contemporary Expressions of Black Consciousness in the Caribbean (An Analysis of the Structural Context, Idea-System, and Goal Orientation of Movements and Ideologies of Black Protest. Kingston-Mona: UWI, 1972 (Thesis);
- BERGSON, Henri. *Memória e matéria: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. (trad. Paulo Neves da Silva). São Paulo : Martins Fontes, 1990.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. (trad. Myriam Ávila et al.) Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BOOT, Adrian Boot: THOMAS, Michell. *Jamaica: Babylon in a tin wire*. London: Thames & Hudson, 1976.
- BOYNE, Ian. Bob Marley as a national hero. In: The Jamaica Gleaner. Kingston, February, 8th, 2015. Disponível em <http://jamaica-gleaner.com/gleaner/20150208/focus/focus1.html> Acesso em 19/05/2017.
- BRADLEY, Lloyd. *This is reggae music: the history of Jamaica's music*. New York: Grove Press, 2000.
- BROUSSER, Greg. —Africanos Unidos!. In: CARDOSO, Marco Antônio (org.). *Bob Marley por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, s/d, p. 63-77.
- CABRERA, Olga. Las culturas de migración en las fronteras caribeñas: Caribe Insular y Brasil Caribe In: ZAVALA, Maria Teresa Cortés et al. (coord.) *Región, Frontera y Prácticas Culturales en la Historia de America Latina y el Caribe*. Goiania/ Morellos, México: UFG/UMSNH, 2002, p. 149-166.
- CHEVANNES, Barry (Alston Barrington Chevannes). (ed.) *Rastafari and Other African-Caribbean Worldviews*. London: MacMillan Press Ltd, 1998.
- COOPER, Carolyn. ‘More fire’: Chanting Down Babylon From Bob Marley to Capleton!. In: REISS, Timothy J. (ed.) *Music, Writing and Cultural Unity in the Caribbean*. Trenton: África World Press, Inc., 2005, p. 215-236.
- CUMBO, Fikisha. —Trancinhas na Babilônia!. In: CARDOSO, Marco Antônio (org.). *Bob Marley por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, s/d, p. 41-56.
- DAVIS, Stephen, A última entrevista. In: CARDOSO, Marco Antônio (org.). *Bob Marley por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, s/d, p. 77-89.
- FERGUSON, Isaac. —So Much Things to Say: The Journey of Bob Marley!. In: BORDOWITZ, Hank (ed.). *Every Little Thing Gonna Be Alright: The Bob Marley Reader*. Cambridge, MA, USA: Da Capo Press, 2004, p. 144-160.
- FRAY, Falana. Petition in hand, why Bob Marley should be a national hero in Jamaica. In: South Florida Caribbean News. Miami, February 29th, 2008. Disponível em <https://sflcn.com/petition-in-hand-why-bob-marley-should-be-a-national-hero-in-jamaica/> Acesso em 19/05/2017.

- GILROY, Paul. *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. (trad. Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes). 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. (trad. Laurent Léon Shaffter). São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. (trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro) 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HAUSBROUCH, L.M.; DURANT, T.; WARD E.; GORDON G. "Surveillance of Interpersonal violence in Kingston, Jamaica: an evaluation" In: *Injury Control and Safety Promotion*. Abingdon, UK: Taylor and Francis Ltd, volume 9, number 4, December 2002, p. 249-253.
- JULIEN, Nadia. *Dicionário dos símbolos*. (trad. Luiz Roberto Seabra Malta e Margareth Fiorini). São Paulo: Rideel, 1993.
- LEWIS, William F. *Soul Rebels: The Rastafari*. Prospect Heights, IL: Waveland Press Inc., 1993.
- LUDES, Klaus. *LKJ interview in Sept. 5th 1998*. In: www.classical-reggae-intervies.org/lkj, jan. 1999, acessado em 19/05/2017.
- MARLEY, Rita; JONES, Hettie. *No woman, no cry: My Life with Bob Marley*. London: Sidgwick & Jackson, 2004.
- MASSON, Celso. O predestinado dos deuses. In: CARDOSO, Marco Antônio. *Bob Marley por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, s/d, p. 23-35.
- RABELO, Danilo. A poesia 'dub' de Linton Kewsi Johnson e a comunidade caribenha de Brixton, Londres, 1974-2004. In: *Anais do VII Encontro Nacional de História Oral: História e Tradição Oral*. Goiânia: ABHO, 2004, p. 1-9 (CD-Rom).
- _____. Rastafari: religião e hibridismo cultural na Jamaica (1930-1981). Brasília: Unb, 2006. (Tese de doutorado – História).
- _____. Obeah e Myalism: religiosidade, feitiçaria e magia afro-jamaicanas. In: *Revista Brasileira do Caribe*. Goiânia: CECAB-UFG, vol. 7, nº 14, jan-jun, 2007, p. 443-469.
- ASTAFARI MOVEMENT ASSOCIATION. "Rasta: a Modern Antique". Kingston: RMA, 1976, (mimeo). UWI-Mona, Main Library, West Indies Collection.
- THE DAILY GLEANER. Kingston, December, 11th, 1976.
- THE RASTA VOICE. Kingston: Rastafarian Movement Association, nº 79, 1974.
- VIANNA, Hermano. Natty Dread (1974). In: *Revista Bizz*. São Paulo: Ed. Abril, nº 14, Set. 1986, p. 88.
- WHITE, Timothy. *Queimando tudo: a biografia definitiva de Bob Marley*. (trad. Ricardo Silveira e Antônio Selvaggi). Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. Chris Blackwell: An Interview with the Founding Father of the Reggae Music Industry (1991). In: BORDOWITZ, Hank (ed.). *Every Little Thing Gonna Be Alright: The Bob Marley Reader*. Cambridge, MA, USA: Da Capo Press, 2004, p. 259-270.
- WOLKOFF, Giselle G. The Arrivants: a pathway towards Reconnection. In: *Revista Brasileira do Caribe*. Goiânia: CECAB, 2003, vol. III, nº 6, jan.-jun., p. 247-256.