



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS

MOACIR DOMINGOS DA SILVA

***GET UP, STAND UP: ANÁLISE DO DISCURSO DE RESISTÊNCIA NO REGGAE
DE BOB MARLEY***

SÃO CRISTÓVÃO - SE

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS

MOACIR DOMINGOS DA SILVA

***GET UP, STAND UP: ANÁLISE DO DISCURSO DE RESISTÊNCIA NO REGGAE
DE BOB MARLEY***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Leônia Garcia Costa Carvalho

SÃO CRISTOVÃO-SE

2019

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof.^ª. Dr.^ª. Maria Leônia Garcia Costa Carvalho
Orientadora

Prof. Dr. Fabio Elias Verdiani Tfouni
Membro interno

Prof.^ª. Dr.^ª. Belmira Rita da Costa Magalhães
Membro externo à Instituição

RESUMO

Todo homem tem o direito de decidir seu próprio destino e, nesse julgamento, não há parcialidade. É assim que a música Zimbabwe de Bob Marley começa dando mostra da político-discursividade que caracteriza o discurso de resistência do reggae. Esse trabalho tem o objetivo de fazer uma análise descritiva-interpretativa no reggae de Bob Marley para poder identificar os elementos que comprovam o uso da linguagem para se opor, protestar e resistir. Outros objetivos incluem a apresentação as condições de produção que afetam o sujeito em suas práticas discursivas, e apontar os efeitos de sentidos do discurso como um todo. A justificativa para tal empreitada encontra respaldo na relevância social do reggae que foi recentemente nomeado pela Unesco como um tesouro cultural global, o que implica na necessidade de trabalhos acadêmicos para que se possa conhecer melhor essa forma de uso da linguagem como discurso de resistência. Esse trabalho segue a proposta de Pêcheux (2002) de definir o discurso como estrutura e acontecimento, e também a concepção desse autor sobre as modalidades de tomada de posição (PÊCHEUX, 1995) que caracterizam a forma-sujeito do discurso como “bom-sujeito” (primeira modalidade), “mau-sujeito” (segunda modalidade) e o sujeito que se desidentifica com a forma do Sujeito universal (terceira modalidade). A metodologia segue os pressupostos de Pêcheux (1995,1997, 2002) e é complementada pelas propostas de trabalho de Orlandi (2000, 2001, 2007). Destaque para Análise do discurso: Princípios e procedimentos (2000), no qual Orlandi questiona a respeito de que tipo de escuta o analista deve estabelecer para poder ouvir para lá das evidências, colocando o dito em relação ao não-dito e, assim, poder apontar o discurso como palavra em movimento, como um percurso a partir do qual se analisa o sujeito em sua prática social. Entre os resultados proporcionados nesse trabalho, destaca-se a importância do debate sobre questões sociais, raciais e históricas a respeito das desigualdades advindas do colonialismo com o sequestro e escravização de povos africanos. Nesse sentido, o discurso de resistência do reggae é caracterizado por uma mensagem de chamamento para a mobilização social contra a escravidão mental presente em processos culturais e ideológicos de padronização dos sentidos e da forma-sujeito do discurso e que, de forma mais abrangente, contribuíram historicamente para a sustentação de uma filosofia que divide a sociedade em cidadãos de primeira e de segunda classe.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Condições de produção. Modalidades de tomada de posição. Forma-sujeito do discurso. Discurso de resistência.

ABSTRACT

Every man gotta the right to decide his own destiny, and in this judgment there is no partiality. This is how Bob Marley's *Zimbabwe* music begins and shows off the political-discursiveness that characterizes reggae's resistance speech. This work aims to make a descriptive-interpretative analysis on Bob Marley's reggae in order to identify the elements that prove the use of language to oppose, protest and resist. Other objectives include presenting the production conditions that affect the subject in his discursive practices, and point out the meaning effects of discourse as a whole. The justification for this endeavor is in the social relevance of reggae that was recently named by UNESCO as a global cultural treasure, which implies the need for academic works to better understand this form of language use as a discourse of resistance. This work follows Pêcheux's (2002) proposal to define discourse as structure and event, as well as this author's conception of the modalities of position taking (PÊCHEUX, 1995) that characterize the subject form of discourse as “good-subject” (first modality), “bad-subject” (second modality), and the subject who disidentifies with the form of the universal Subject (third modality). The methodology follows Pêcheux's assumptions (1995, 1997, 2002), and is complemented by Orlandi's work proposals (2000, 2001, 2007). Highlight for Discourse Analysis: Principles and Procedures (2000), in which Orlandi asks about what kind of listening the analyst must establish in order to hear beyond the evidence, placing the saying in relation to the unspoken, and thus being able to point out the speech as a moving word, as a path from which the subject is analyzed in his social practice. Among the results provided in this work, we highlight the importance of the debate on social, racial and historical issues regarding the inequalities arising from colonialism with the kidnapping and enslavement of African peoples. In this sense, the reggae discourse of resistance is characterized by a message of call for social mobilization against mental slavery present in cultural and ideological processes of standardization of the senses and the subject form of the discourse and that, more broadly, contributed historically for the support of a philosophy that divides society into first and second class citizens.

Keywords: Discourse Analysis. Production conditions. Modalities of position taking. Subject form of speech. Resistance speech.

LISTA DE SIGLAS

AAD – A Análise automática do Discurso (PÊCHEUX, 1969)

AD – Análise do Discurso

AD1– Análise do Discurso: primeira época

AD2 – Análise do Discurso: segunda época

AD3 – Análise do Discurso: terceira época

BM – Bob Marley

CP – Condições de Produção

FD – Formação Discursiva

FI – Formação Ideológica

FSD – Forma-Sujeito do Discurso

SD – Sujeito do Discurso

TH1 – Thomas Herbert 1. Refere-se ao primeiro trabalho de Pêcheux com o pseudônimo de Thomas Herbert, *Réflexions sur la situation théorique des sciences sociales et, spécialement, de la psychologie sociale* (1966)

TH2 – Thomas Herbert 2. Refere-se ao segundo trabalho de Pêcheux com o pseudônimo de Thomas Herbert, *Remarques pour une théorie générale des idéologies* (1968)

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1 – <i>One Love Peace Concert</i> - Marley e os políticos rivais Michael Manley (PNP) e Edward Seaga (JLP)	43
Imagem 2 – capa do Álbum <i>Up Rising</i> de Bob Marley e banda The Wailers	45
Imagem 3 – captura de tela do clip da música <i>Jamming</i> mostrando ônibus usado na turnê <i>Babylon by bus</i> .	58
Imagem 4 – captura de tela do clip da música <i>Jamming</i> mostrando Bob Marley e membros de sua banda dentro do ônibus.	58
Imagem 5 – captura de tela do clip da música <i>Jamming</i> mostrando Bob Marley e membros de sua banda dentro do ônibus.	58
Imagem 6 – Capa do álbum <i>Burnin</i> .	63
Imagem 7 – Capa do álbum <i>Catch A Fire</i> . Edição de luxo.	66
Imagem 8 – Capa do álbum <i>Catch A Fire</i> . Edição de luxo.	66
Imagem 9 – Capa alternativa do álbum <i>Catch A Fire</i> .	67

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1 – Filiações teóricas em *A análise automática do discurso*

07

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: A ANÁLISE DO DISCURSO E AS CONCEPÇÕES DE LÍNGUA, DISCURSO E IDEOLOGIA	4
1.1 Uma breve história da Análise do Discurso	4
1.2 Discurso	10
1.3 Língua.....	13
1.4 Ideologia	15
1.5 Sujeito do discurso	21
1.6 Discurso de resistência	24
2. CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DA ANÁLISE DO DISCURSO, DETERMINAÇÕES HISTÓRICAS E TEIA DE SIGNIFICADOS DA RESISTÊNCIA NO REGGAE	32
2.1 Condições de Produção na Análise do Discurso	32
2.2 Configuração estética do estilo musical	36
2.3 Determinações sócio históricas das origens do reggae.....	37
2.4 Condições de Produção do Reggae	39
2.5 Perfil biográfico de Bob Marley.....	49
2.6 Teia de significados da resistência no reggae	54
3. O DISCURSO DE RESISTÊNCIA NO REGGAE: ANÁLISES	70
3.1 <i>Get Up, Stand Up</i> : estrutura e acontecimento	71
3.2 <i>Redemption Song</i> : estrutura e acontecimento	83
Considerações finais	91
Referências Bibliográficas	95

INTRODUÇÃO

No dia 28 de novembro de 2018, a Unesco declarou o reggae tesouro cultural global. Esse Acontecimento, com “A” maiúsculo, acrescentou valor e veio a confirmar o mérito desse estilo musical que serve como forma de expressão de resistência, principalmente para os afrodescendentes e, mais diretamente, para os rastafáris. Como música que dá voz ao povo oprimido, vai além das questões raciais e configura sua prática discursiva através de uma linguagem poética social, caracterizada pela mensagem de protesto contra as injustiças e na busca pela paz.

O acontecimento supracitado gera uma dispersão de enunciados que contribuem para confirmar a importância desse estilo musical. Essa importância pode ser verificada tanto nos temas abordados como nos acontecimentos que compõem toda a conjuntura discursiva e cultural que serve de base para esse estilo musical. Tudo isso implica a necessidade de se realizar estudos acadêmicos que possam dar conta da teia de significados produzidos no âmbito da discursividade característica do reggae, descrito por Bob Marley como uma música revolucionária. Uma revolução que, como Marley dizia, se realiza na mente, uma forma de ir além na busca por compreender as realidades sociais, um processo no qual se busca a superação das condições desiguais impostas sócio historicamente.

Essa breve descrição da discursividade do reggae direcionam a compreensão desse estilo musical à prática discursiva, como um discurso de resistência, e será mais amplamente delineado no segundo capítulo dessa dissertação.

A Análise do Discurso surgiu, inicialmente, com o objetivo principal de analisar o discurso político. Transformações ocorreram e, hoje, esse tipo de análise se aplica ao estudo das mais variadas práticas discursivas. Práticas discursivas de sujeitos que se envolvem com questões sociais são apontadas como forma de atuação política. Nesse sentido, fala-se (pode se falar) de uma político-discursividade, pois é possível vislumbrar um ponto de união (entrecruzamento) do discurso de resistência com uma forma de ação com base em prática discursiva política, ou, de forma mais direta, uma político-discursividade, que seria uma forma de usar a linguagem para se fazer a crítica, para se opor, para protestar, para resistir. No caso desse trabalho, tomamos por base os pressupostos que orientam o estudo dessa prática discursiva caracterizada, no reggae, como discurso da resistência.

Esse é um bom ponto de partida para se falar do reggae e buscar investigar, nas músicas de Bob Marley, indícios da materialidade de uma prática discursiva de oposição, protesto e resistência. Portanto, o trabalho de análise tem como base a estrutura do que é dito nas letras e nos enunciados, cujos sentidos brotam na dispersão dos acontecimentos que configuram o estilo musical, no interior da conjuntura do movimento cultural, agora reconhecido pela Unesco como tesouro cultural global.

O objetivo geral desse trabalho, portanto, é o de identificar na prática discursiva de Bob Marley os elementos que comprovam o uso da língua para se opor, protestar e resistir contra a dominação sócio-histórica e ideológica que se estabeleceu ao longo dos tempos.

Os objetivos específicos consistem em:

a) Delinear as condições de produção do reggae que contribuíram para que esse estilo musical viesse a se tornar tesouro cultural global.

b) Apresentar a teia de significados e os efeitos de sentidos que se podem verificar na repetição dos temas e das escolhas linguísticas presentes na música de Bob Marley

Esse segundo objetivo específico será realizado através da ampliação do *corpus* inicial, composto pela música *Get Up, Stand Up*, que serviu de base para esse estudo, inicialmente como um artigo. O *corpus* para análise, no terceiro capítulo, passará a conter também a análise da música *Redemption Song*. No segundo capítulo desse trabalho, quebrando o protocolo de se deixar para o capítulo final o trabalho de análise, foram realizadas análise de sequências discursivas de outras músicas, no sentido de contextualizá-las e situá-las no momento em que foram produzidas contribuindo assim para a apresentação da teia de significados e efeitos de sentido dos temas nelas abordados.

O trabalho será dividido em três capítulos. No primeiro capítulo serão apresentados pressupostos teóricos que fundamentam a análise discursiva, através da descrição de algumas categorias essenciais da Análise do Discurso francesa (AD) que possam dar embasamento para o estudo sobre o discurso de resistência no reggae. No segundo capítulo, serão abordadas as Condições de Produção (CP) para o surgimento, desenvolvimento, aceitação e confirmação do reggae como movimento cultural. Nesse capítulo será apresentado um breve perfil biográfico da vida de Bob Marley e o contexto sócio-cultural e discursivo que o levou a desenvolver sua música como uma prática de resistência. No terceiro capítulo, serão feitas as análises descritivo-interpretativas das músicas, com base nos pressupostos da AD, levando-se em conta tanto a estrutura como o acontecimento.

O discurso como prática de linguagem envolve um conjunto de enunciados em que se materializam as influências e as tomadas de posições, sejam elas de plena identificação, de contra-identificação e, ou, de desidentificação com as formações discursivas e ideológicas dominantes. As duas últimas servindo de base a uma *fragmentação da forma-sujeito do discurso*, nomeada assim por Indursky (2000), e que encontra fundamento nas formulações de Pêcheux sobre *as modalidades de tomada de posição*. Essas são considerações que darão respaldo para inventariar as escolhas linguísticas feitas nas músicas em estudo, e os efeitos de sentido que produzem e caracterizam a prática de resistência a ser destacada.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS: A ANÁLISE DO DISCURSO E AS CONCEPÇÕES DE LÍNGUA, DISCURSO E IDEOLOGIA

Esse capítulo inicial cumpre a função de estabelecer a base que fundamenta o trabalho de análise proposto para essa dissertação. Dessa forma, discorreremos sobre algumas das principais categorias analíticas que configuram a Análise do Discurso de linha francesa, apresentando no primeiro item um breve histórico dessa ciência com base nos textos iniciais de Michel Pêcheux. Na sequência, discorreremos sobre as especificidades do discurso, da língua e da ideologia, e, a partir dessa base, no item 1.5 apresentaremos os pressupostos teóricos que buscam fundamentar o sujeito, na sua forma discursiva, contemplando as modalidades de tomada de posição que caracterizam o “bom-sujeito”, o “mau-sujeito”, e o sujeito que desenvolve uma prática de *desidentificação* em relação às ideologias dominantes. Para fechar o capítulo, no item 1.6, discorreremos sobre os pressupostos teóricos da AD que fundamentam o discurso de resistência, para que se possa fazer as devidas conexões/contextualizações entre a caracterização do sujeito, nas duas últimas modalidades de tomada de posição, e o discurso de resistência no reggae que será apresentado nos capítulos segundo e terceiro.

1.1 Uma breve história da Análise do Discurso

O estudo da história da Análise do Discurso nos leva ao caminho trilhado pelo filósofo francês Michel Pêcheux e apresentado em seus trabalhos. Os dois principais trabalhos desse filósofo, usados nessa dissertação, são: *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, publicado pela primeira vez em 1975, e, *Discurso: estrutura ou acontecimento*, publicado em 1983. Nesse item, ressaltaremos a importância dos três trabalhos iniciais de Pêcheux, dois deles ainda com o Pseudônimo de Thomas Herbert. O primeiro texto de Thomas Herbert/Pêcheux é de 1966 e se chama *Réflexions sur la situation théorique des sciences sociales et, spécialement, de la psychologie sociale*, o segundo é de 1968 e se chama *Remarques pour une théorie générale des idéologies*. O terceiro trabalho, assinado com seu nome próprio, é de 1969 e se chama *L'Analyse automatique du discours - A análise automática do discurso*.

Tomaremos como base para essa apresentação o texto de Paul Henry sobre *Os fundamentos teóricos da Análise automática do discurso*, publicado no livro *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*, organizado por Gadet et Hak (1997). Segundo Paul Henry, esses trabalhos iniciais (TH1 e TH2) faziam parte de uma “estratégia cuidadosamente elaborada”, com a qual Pêcheux pôde desenvolver conceitos e noções-chaves referentes à psicanálise e ao “materialismo histórico”.

Pêcheux visava a uma transformação das práticas nas ciências sociais, e isso era o que configurava seu principal objetivo profissional, atingido no terceiro trabalho (AAD), que era o de fornecer um “instrumento científico” para essas ciências. O ponto de partida para essa necessária transformação se pautava na ideia de que, “o estudo das ciências sociais era um tanto pré-científico”, e “o estabelecimento de uma ciência necessitava de instrumentos” (HENRY, 1997, p. 15).

[...]este momento fundador de uma ciência é também aquele de reinvenção dos instrumentos e das ferramentas que são necessários e que são procurados onde a ciência pode encontrá-los – nas práticas científicas já estabelecidas, bem como nas “práticas técnicas”, isto é, práticas ligadas ao processo de produção (HENRY, 1997, p. 16-17)

Em TH2, como aponta Henry (1997, p. 16), encontra-se um resumo dos resultados que Pêcheux alcançou em TH1, resumo esse que sintetiza essa questão a respeito da reinvenção dos instrumentos e das ferramentas necessários para o estabelecimento de uma nova ciência. Destaca-se, desse resumo, a proposição na qual Herbert/Pêcheux diz que: *Toda ciência é, antes de tudo, a ciência da ideologia com a qual rompe.*

Nesse processo de construção da AD como uma nova ciência, Pêcheux faz a crítica aos métodos investigativos que não se apropriavam dos instrumentos e das ferramentas de forma a reinventá-los da “prática técnica” para a “prática científica”. Para exemplificar essa forma “pré-científica” de proceder, ele dá o exemplo do uso das balanças por alguns antropólogos que “se puseram a determinar o peso médio do cérebro das diversas raças humanas, relacionando este tanto ao suposto nível de aptidão intelectual destas raças” (HENRY, 1997, p. 22). De acordo com Henry (1997, p. 22), essa forma de proceder estava relacionada ao que Canguilhem chamou de “ideologias (pré-)científicas”, e que implicava em “uma utilização ideológica particular [...] de ferramentas e de instrumentos”. Tudo isso nos leva à primeira repetição da proposição mais significativa de Herbert/Pêcheux, a de que “toda ciência” deve ser “a ciência da ideologia com a qual ela rompe”.

A reinvenção das ferramentas e dos instrumentos para a fundação da AD incluía. é claro, além dos elementos do materialismo histórico e da psicanálise, as questões a respeito da linguística e seus modelos de análise. Essas questões estavam ligadas ao fato de que o estruturalismo francês havia feito da linguística a ciência-piloto, e, nessa conjuntura, “os conceitos e os métodos linguísticos” tinham sido “simplesmente transferidos para outros campos sem ter sofrido reelaborações fundamentais” (HENRY, 1997, p. 27). Isso implicava no fato que envolve os momentos iniciais da Análise do Discurso com base, primeiro, em uma maquinaria fechada, e, em segundo lugar, e de forma a completar essa visão reducionista do procedimento e objetivo da análise do discurso naquela fase, como aponta Pêcheux em *Análise do discurso três épocas* (1983)¹, a análise linguística de cada sequência era um *pré-requisito* indispensável para a análise discursiva do *corpus*. A análise discursiva, portanto, se confundia com a forma característica da análise linguística do texto, no nível da frase, de forma metalinguística e sem levar em consideração o homem e a sociedade.

Nessa reinvenção dos instrumentos e ferramentas linguísticas para sua utilização nas análises discursivas, as reflexões sobre o estruturalismo e seu “foco colocado sobre a linguagem que”, como afirma Henry (1997, p. 27), podem ser encontradas tanto em Lacan ou Foucault quanto em Pêcheux e contribuíram de forma significativa para a fundação da AD. Destaca-se, nesse trabalho conceptual sobre o estruturalismo, suas relações com a psicanálise lacaniana que estava relacionada a “uma concepção do inconsciente como estruturado como uma linguagem, e do sujeito como ser de linguagem ou ser falante” (p. 27).

Sintetizando esse caminho percorrido por Pêcheux em TH1, TH2 e em *A análise automática do discurso*, somos levados a confirmar que ele havia se apoiado sobre

[...] o materialismo histórico tal como Louis Althusser o havia renovado a partir de sua releitura de Marx²; a psicanálise, tal como a reformulou Jaques Lacan, através de seu “retorno a Freud”, bem como certos aspectos do grande movimento chamado, não sem ambiguidades, de estruturalismo (HENRY, 1997, p. 16/17)

¹ Este texto também está incluído no livro organizado por Gadet et Hak (1997).

² No item Ideologia será apresentado um estudo sobre o texto de Althusser no qual ele faz a releitura acima mencionada.

O gráfico a seguir é uma tentativa nossa de juntar em um quadro as filiações teóricas que se fazem presentes na origem da Análise do Discurso.

Quadro 1 – Filiações teóricas em *A análise automática do discurso*

Marx	Althusser	TH1 (1966)	A análise automática do discurso – AAD – (1969)
Freud	Lacan		
Estruturalismo			

Quadro de nossa autoria.

Como se sabe, o primeiro objeto da análise da AD foi o discurso político. No fim do caminho percorrido por Pêcheux, em seus últimos trabalhos, como os já citados, *Semântica e Discurso: estrutura ou acontecimento*, ele dá os contornos finais ao seu sistema, concebido inicialmente, como afirma Henry (1997, p. 36), como uma espécie de “Cavalo de Tróia” destinado a ser introduzido nas ciências sociais para provocar uma reviravolta.

Essa reviravolta se estabeleceu dentro da problemática que envolvia os limites de análise e da teoria linguística com relação às questões de *sentido*, da *significação* e da *semântica*. Essa transformação no campo do estudo da linguagem estava intimamente ligada à ruptura com a concepção de ideologia como um simples reflexo das relações econômicas, e, por outro lado, a ruptura com a concepção da linguagem como instrumento de comunicação tendo a língua como um sistema cristalizado. Tudo isso incidia na concepção do discurso como palavra em movimento, como percurso a partir do qual se analisa o sujeito em sua prática social. Um sujeito que passava definitivamente a ser visto como heterogêneo e contraditório.

Nesse trajeto, os princípios e procedimentos que compõem a análise da linguagem, e sua relação com os sujeitos em suas práticas sociais, passaram a englobar a concepção de discurso, não apenas como estrutura, mas também como acontecimento, e a tensão que se faz presente no processo que envolve a análise como descrição e como interpretação.

Marcos conceituais das três fases de desenvolvimento da AD

Para completar essa breve história da AD, serão apresentadas algumas considerações sobre o que são considerados os três marcos de evolução dessa ciência em *A análise de discurso: três épocas* (PÊCHEUX, 1983).

No percurso de desenvolvimento da AD, vemos que, na primeira época (AD1), a posição teórica tinha como base a concepção do processo de produção discursiva como uma *maquinaria autoderminada e fechada sobre si mesma*. O conjunto de concepções teórico-metodológicas dessa época estabelecia um marco contra a ideia do sujeito adâmico, que pensaria ser origem de seu dizer, e por extensão, acreditaria que “utiliza” seu discurso quando, na verdade, seria seu “servo” assujeitado, seu “suporte”.

Segundo Pêcheux (1983, p. 311), essa era uma tomada de posição “estruturalista” e implicava na ideia de uma análise de um conjunto de traços discursivos a partir da hipótese de que a produção desses traços seria dominada por uma *máquina discursiva*. Em consequência disso, os procedimentos giravam em torno da análise de um *corpus* fechado de sequências discursivas, selecionadas de acordo com uma “palavra-chave que remete a um tema, num espaço discursivo supostamente dominado por *condições de produção* estáveis e homogêneas” (1983, p. 312). Pode-se analisar que a concepção base para essa forma de proceder não priorizava a ideia de discurso, como percurso e prática de linguagem em movimento. Assim, a consequência mais negativa que se estabelecia era a de impor um procedimento, no qual, a análise linguística de cada sequência seria um *pré-requisito* “indispensável” para a análise discursiva do *corpus*.

As implicações diretas de se ter como ponto de partida da análise um *corpus* fechado era o de condicionar o sujeito de um discurso a uma identidade circunscrita a uma, e apenas uma, formação discursiva e ideológica. Nesse sentido, será apresentado, nesse capítulo, um grande exemplo de análise feita por Pêcheux em *Discurso: estrutura ou acontecimento*, que vai além do enquadramento do sujeito dentro de uma *máquina fechada*, e que tem como ponto de partida o enunciado “*On a gagné*” [“Ganhamos”]. Esse enunciado havia sido pronunciado por F. Mitterrand ao ser eleito presidente da República francesa, e simbolizava a tomada do poder pela esquerda. No entanto, inicialmente, ele remetia a uma formação discursiva esportiva, sendo tomado em outra FD ao remeter à política, o que é suficiente para se analisar o sujeito do discurso como heterogêneo e contraditório, e implica a necessidade de uma análise interpretativa dos efeitos de sentido do uso de enunciados no discurso.

Na segunda e terceira fase (AD2 e AD3), procurou-se a superação desse método inicial marcado por uma forma estruturalista. A AD2 é marcada pelo início da utilização da noção de *formação discursiva*, desenvolvida por Foucault, a qual, segundo Pêcheux, “é constitutivamente “invadida” por elementos que vêm de outro lugar (isto é, de outras FD) que se repetem nela, fornecendo-lhes suas evidências discursivas fundamentais (por exemplo sob a forma de “pré-construídos” e de “discursos transversos” (PÊCHEUX, 1983, p. 314)

É dessa forma que a noção de *interdiscurso* é introduzida para designar “o exterior específico” de uma FD. Ressalta-se que o sujeito do discurso continuava sendo concebido como “puro efeito de assujeitamento à maquinaria da FD”, no entanto, a visão geral era a da “justaposição dos processos discursivos” que implicavam em um “entrelaçamento desigual da FD com seu exterior” caracterizada por “zonas atravessadas por toda uma série de efeitos discursivos, tematizados como efeitos de ambiguidade ideológica” (PÊCHEUX, 1983, p. 314).

Por fim, na AD3, a emergência de novos procedimentos, através da apropriação e reinvenção dos instrumentos e ferramentas, ocasionou na desconstrução da noção de maquinaria discursiva e na construção da ideia de uma “máquina paradoxal”, com implicações diretas sobre os procedimentos de análise por etapas, com ordem fixa, que seriam substituídos por métodos que conjugariam “momentos de *análise linguística*” com “momentos de *análise discursiva*”. Esses *momentos* serão apresentados mais à frente, a partir também do desenvolvimento de concepções de Pêcheux, como análise como descrição e análise como interpretação. É interessante deixar registrada a descrição mais elaborada desse processo descrito por ele, em *A análise do discurso três épocas*, que coloca essa *análise discursiva* com base em “algoritmos paradigmáticos “verticais” e sintagmáticos/seqüências “horizontais” (PÊCHEUX, 1983, p. 316).

Retomando em um plano geral essa breve história da AD, pode se dizer que com a ruptura causada por Pêcheux ao problematizar a Semântica, responsável pelo estudo da produção do sentido, ele conseguiu expor as “contradições de uma ciência que se mostrava incapaz de dar conta dos processos discursivos” (SANTOS, 2009). Mesmo não sendo um teórico da linguagem, ele contribuiu para a transformação da forma de como se analisar a produção dos sentidos; não mais o sentido dado, imutável, mas de acordo com a concepção de movimento, curso e percurso pertinente ao discurso, como palavra em movimento, prática discursiva; o sentido passa a ser visto como resultado das condições de produção nas quais os sujeitos estão submetidos ou inseridos.

A mudança foi tanta que, hoje, ao se falar em análise linguística – discursiva, sabe-se que não se pode deixar de fora o sujeito e a história, com todos os reflexos do não-dito naquilo que é dito, através do interdiscurso, apontado para um tipo de análise que ressalta a heterogeneidade do sujeito discursivo em sua complexidade, o que contribui para a relevância da AD como método de investigação dos sujeitos em sociedade.

1.2 Discurso

Sempre que nos propomos a estudar um determinado discurso devemos ter em mente que a etimologia da palavra discurso tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. Em síntese, como nos diz Orlandi (2000, p. 15), o discurso é “palavra em movimento, prática de linguagem”. Essa definição de discurso é complementada ao se dizer que “com o estudo do discurso observa-se o homem falando” (2000, p. 15), e, dessa forma, Orlandi cumpre o papel por ela proposto de apresentar princípios e procedimentos que definem o trabalho do analista do discurso, ao mesmo tempo em que aponta para a importância da AD nas ciências sociais.

O trabalho de análise do discurso, com base na *observação*, é complementado ou realizado através dos procedimentos de *descrição* e de *interpretação* dos fatos linguísticos e da conjuntura sócio, histórica e ideológica que os circundam. Isso nos leva ao entrecruzamento dos três caminhos proposto por Pêcheux (2002) para orientar o estudo de um determinado discurso: o caminho do *acontecimento*, o caminho da *estrutura* e o caminho da tensão entre *descrição* e *interpretação* na Análise de Discurso

Temos assim, além do caminho tradicional da análise da estrutura, como análise descritiva, a complementação de se ver o discurso como um acontecimento, o que implica em um trabalho de interpretação de todo um conjunto de enunciados (manchetes de jornais e revistas, postagens nas redes sociais e comentários dos sujeitos que interagem com o acontecimento) que contribuem para a dispersão do acontecimento com o consequente confronto discursivo.

Essa dispersão do acontecimento, no contexto dos discursos, que gera confrontos de opiniões variadas, como no caso dos temas abordados pela música reggae, remete a uma ação sócio-política, pois, é natural dessas músicas que contemplam em sua discursividade a prática

de oposição, protesto e resistência, que se gere um espaço para o embate no âmbito da político discursividade.

Esse confronto discursivo, que prossegue através do acontecimento, é o que gera a tensão no trabalho de análise que, inevitavelmente, segue uma tradição que tinha como base apenas a descrição da estrutura, como um trabalho de análise metalinguística, mas, diante da necessidade de lidar com a dispersão dos enunciados, ampliando-se esse trabalho de análise para um trabalho de interpretação de todo o conjunto do discurso como “palavra em movimento” e “prática de linguagem”.

A questão teórica colocada por Pêcheux (2002) é a do estatuto das discursividades que trabalham um acontecimento. A concepção de discurso como acontecimento nos permite fazer a ponte entre a estrutura, como acontecimento discursivo, e o acontecimento histórico propriamente dito no qual a textualidade, mensagem e narrativas se inserem e representam. O reggae é apresentado nesse trabalho em seu duplo aspecto da estrutura linguística (acontecimento discursivo) e de acontecimento histórico de relevante significância para a cultura mundial, e, é nesse último sentido que poderíamos apontá-lo como Acontecimento com “A” maiúsculo.

Analisando esse duplo aspecto do acontecimento histórico e discursivo desse estilo musical, apontamos, por um lado, o conjunto estético que impõe sua marca na cultura mundial como um acontecimento histórico, de forma semelhante ao que aconteceu com o *blues* e o *jazz*, como representação de uma tradição afro-americana de criar significados no contexto do grupo social imediatamente representado nesses estilos musicais. Por outro lado, partindo do desmembramento do termo estética nas suas duas partes constituintes, temos a expressão *est*³ ética, e, como a tradução livre temos a expressão ser ético, ou agir com ética, o que corrobora com nossa explicação do uso da linguagem no reggae, de forma engajada, para se opor, protestar e resistir, demarcando uma tomada de posição crítica a respeito das relações históricas entre a sociedade e os sujeitos representados nas narrativas que compõem as letras das músicas. É assim que podemos apresentar o reggae como um acontecimento discursivo, dentro de um círculo menor, que contempla as escolhas dos elementos linguísticos e estratégias discursivas, contribuindo, dentro do conjunto estético geral para a configuração do reggae como um acontecimento histórico em um círculo maior. Tomando por base o exemplo

³ Terceira pessoa do singular do verbo latino *esse*: ser, estar (existir) – *sum, es, est, sumus, estis, sunt*. Fonte: Curso básico de latim: Gradus Primus.

da análise feita sobre *On a Gagné!*, onde se destaca o uso dessa expressão esportiva por um político, nos remetendo ao acontecimento discursivo, dentro do círculo menor, enquanto que, no círculo maior, destaca-se o acontecimento histórico da ascensão da esquerda ao poder na França.

Essa é a argumentação em torno do duplo aspecto do discurso como acontecimento e serve de parâmetro a ser seguido na aplicação da proposta de Pêcheux a respeito do entrecruzamento entre o caminho do discurso como estrutura, como acontecimento e na tensão entre os procedimentos de *descrição* e *interpretação*. Nesse sentido, ele enfatiza que “toda *descrição* [...] está intrinsicamente exposta ao equívoco da língua”. Isso implica na concepção de que “Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a *interpretação*. É nesse espaço que pretende trabalhar a análise de discurso”. (PÊCHEUX, 2002, p. 53)

O estudo das relações entre a língua e o discurso nos permite fazer a associação entre a afirmação de Orlandi de que com o estudo do discurso observa-se o homem falando e o texto de Guilhamou e Maldidier (1989), no qual eles desenvolvem um estudo sobre o caminho que vai da enunciação ao acontecimento. Esse acréscimo na fundamentação teórica é bastante interessante para ampliar nossa compreensão sobre o discurso como acontecimento, em relação direta com a concepção da mobilidade da língua e dos sujeitos.

Segundo Guilhamou e Maldidier (1989, p. 65), “a descrição do deslocamento dos sujeitos, de sua passagem de um lugar enunciativo para outro, identifica-se à descrição de uma série de acontecimentos discursivos”. Essa concepção de deslocamento corrobora com a ideia de mobilidade do sujeito, que, de acordo com os dois autores acima citados, numa perspectiva histórica, se constrói em uma dispersão de enunciados.

Esses autores dão especificações sobre a ideia e o processo da passagem do momento da análise do discurso como enunciação ao momento que se inaugura com as concepções de Pêcheux a respeito do discurso como acontecimento. Assim, eles são enfáticos ao dizer que “a noção de situação de enunciação, não sendo mais pertinente, cede lugar ao acontecimento” (GUILHAUMOU; MALDIDIER, 1989, p. 66-67). Dito de forma mais elaborada, eles argumentam que “os raciocínios em termos de situação de enunciação não permitem considerar o valor interpretativo dos lugares enunciativos em uma descrição de enunciado” (GUILHAUMOU; MALDIDIER, 1989, p. 67).

Destaca-se aqui a importância da compreensão desse processo de mudança na forma como o discurso é visto, e deve ser analisado de forma interpretativa para que se possa dar conta de sua dialética, na dispersão dos enunciados que o acontecimento dispara/inaugura. Nessa passagem do processo que tem como ponto de partida “a noção de situação de enunciação”, e que cede lugar a uma noção de situação que considera o discurso como acontecimento, Guilhamou e Maldidier afirmam que se opera um duplo deslocamento. No primeiro deslocamento, “as marcas enunciativas”, passam a ser consideradas dentro do “processo singular de construção do sujeito da enunciação”, conforme o princípio de movimento que se faz presente na prática discursiva. O segundo deslocamento está relacionado ao pressuposto da “perspectiva histórica”, a partir da qual, “toda interpretação de um lugar enunciativo necessita levar em conta a consciência linguística da época considerada e a forma como a questão da enunciação é colocada nesse período” (GUILHAMOU & MALDIDIER, 1989, p. 67)

Vemos assim que a interpretação do “lugar enunciativo” depende da interpretação das “relações historicamente comprovadas”, para assim se poder estabelecer a análise entre as relações discursivas das “marcas enunciativas” (língua) e as “posições enunciativas” (tomada de posição: sócio histórica).

Essas considerações reforçam a importância de se realizar a análise do discurso com base em procedimentos interpretativos para se poder dar conta de tudo que se vê materializado na prática discursiva através do interdiscurso. Dessa forma, seguindo o caminho da interpretação é que se pode estabelecer as relações entre o discurso, a língua e as ideologias, pois, segundo Orlandi (2000, p. 17), “a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua”.

1.3 Língua

A Análise do Discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. Visando observar e compreender a natureza dessas realidades, tem-se assim, como objetivo da análise do funcionamento de um discurso explicitar os mecanismos de determinação histórica dos processos de significação, levando em consideração “os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação

estabelecida pela língua com os sujeitos que falam e as situações em que se produz o dizer” (ORLANDI, 2000, p. 16).

A AD, para dar conta de toda a conjuntura descritiva e interpretativa do discurso, desenvolveu-se assim como uma disciplina multidisciplinar contendo, principalmente, elementos da dialética materialista (Marxismo), da Linguística e da Psicanálise. Tudo isso implica no modo característico e particular de refletir sobre a linguagem e é o que determina o tratamento a ser dado às questões, às categorias e aos procedimentos que importam ao discurso.

O modo de entender a língua implica nos efeitos de sentido que a análise como interpretação vai destacar. As categorias essenciais que fundamentam esse trabalho levam em consideração o uso da língua em práticas discursivas de resistência.

Nesse sentido, destaca-se que, em toda língua, segundo Orlandi (2000, p. 40), há regras de projeção que permitem aos sujeitos passar da situação empírica para a posição discursiva, e, nesse fluxo, pode se observar a língua e os sentidos em movimento. Movimento que se vê acontecendo de forma mais marcante com os processos polissêmicos, onde o diferente pode achar espaço para se estabelecer com o deslocamento e ruptura característicos de toda prática discursiva de resistência.

A ideia de deslocamento e ruptura nos remete a considerações sobre a língua, vista a partir da possibilidade do equívoco que encontramos em Pêcheux, Orlandi, Ferreira entre outros. Nesse sentido, Orlandi afirma que “se o real da língua não fosse sujeito a falha e o real da história não fosse passível de ruptura não haveria transformação, não haveria movimento possível, nem dos sujeitos nem dos sentidos” (ORLANDI, 2000, p. 37)

Todo discurso se faz na tensão entre o mesmo (paráfrase), onde “há sempre algo que se mantém”, e o diferente (polissemia), onde ocorre “deslocamento, ruptura, de processos de significação”. Trata-se da mudança na relação entre o “retorno constante ao mesmo espaço dizível”, característico da *produtividade*, e a *criatividade* característica da polissemia que “implica na ruptura do processo de produção da linguagem, pelo deslocamento das regras, fazendo intervir o diferente, produzindo movimentos que afetam os sujeitos e os sentidos na sua relação com a história e com a língua” (ORLANDI, 2000, p. 36-37)

Vemos assim que o caráter singular da língua é central na descrição dos procedimentos de análise interpretativa que servem de complementação à análise de um determinado discurso, visto como uma junção de estrutura e acontecimento. Ferreira (2003, p. 196) nos informa que é em *Discurso: estrutura ou acontecimento*, último livro de Pêcheux, que ele

desenvolve o conceito de língua reconhecendo nos fatos do equívoco o real que lhe é próprio, sintetizado na afirmação de que “... todo enunciado é suscetível de tornar-se outro ...”, ou seja, no que é dito sempre existe a possibilidade de se identificar outros dizeres através do interdiscurso. Outros dizeres que integram filiações ideológicas e toda a memória discursiva que se interliga a um enunciado ou conjunto de enunciados.

Arrematando nossas considerações iniciais sobre esse item, fazemos ressaltar o que diz Ferreira (2003, p. 197), a respeito do fato de que a língua, para o analista do discurso, tem um funcionamento ideológico e suas formas materiais estão investidas desse funcionamento, dessa forma, a tarefa do analista é a de incorporar os fatos da língua que “ficam à deriva do sentido, por força de mal entendido, deslizamento e lapsos”.

1.4 Ideologia

O estudo dessa categoria é especialmente interessante e difícil. São muitas as suas implicações e nem sempre fácil de observar a profundidade do processo ideológico em ação. Por isso, entendemos ser necessária uma apresentação mais ampliada.

A língua é o sistema linguístico usado nas práticas discursivas, e, naquilo que se diz, há em ação o processo ideológico, o qual, por sua vez, se vê materializado na língua pelo interdiscurso. O interdiscurso representa a memória discursiva que transporta para a eternidade o fato histórico, com suas particularidades ideológicas, tornando-se *omni-histórica*, imutável como veremos com Althusser. Nesse processo, os sujeitos são atravessados pelas ideias e representações que o fazem ser o que é pelos ditos que transportam outros dizeres relacionamos ao todo complexo com dominante das formações ideológicas. Em suma, toda ideologia interpela os indivíduos concretos em sujeitos concretos, pelo funcionamento da categoria sujeito (ALTHUSSER, 1980, p. 89). Dito de forma mais sintética: *os indivíduos são sempre-já sujeitos* (1980, p, 102)

O estudo da ideologia nos faz trilhar um caminho ligado à história das formações sociais, seus modos de produção e a dialética da luta de classes que se estabelece nessa conjuntura como forma de resistência contra as imposições do assujeitamento ideológico.

Pode se dizer que a existência da ideologia pode ser verificada, ou “escutada”, com e através da materialidade da língua e, por extensão, nas práticas discursivas. Poderíamos assim, através da análise como interpretação, relacionar o sujeito a uma prática como

resultado da plena identificação do assujeitamento ideológico, realizada na forma-sujeito do discurso caracterizada como “bom-sujeito”, ou, por outro lado, escutar e identificar as marcas de uma prática na qual se exerce a possibilidade de resistência, característica da forma-sujeito do discurso do “mau-sujeito”, tudo isso a partir dos estudos de Pêcheux e Althusser, entre outros estudiosos que desenvolvem estudos nessa área. Com Pêcheux, vamos ver também, mais a frente, outra modalidade de tomada de posição característica da forma-sujeito do discurso que é a que corresponde a uma desidentificação com a forma-sujeito universal.

Althusser e a releitura de Marx como base para sua concepção de ideologia.

Dedicaremos um espaço específico para o estudo do texto fundamental sobre esse tema, que é o livro de Louis Althusser, *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado* (1980). Logo no início desse trabalho, Althusser procura estabelecer a base a qual se filia para desenvolver sua argumentação, mostrando que a expressão “a ideologia”, que tinha por objeto a teoria (genética) das ideias, com Marx, passava a ser vista como “o sistema das ideias, das representações, que domina o espírito de um homem ou de um grupo social” (ALTHUSSER, 1980, p. 69)

Althusser realizou uma releitura de Marx, principalmente a partir de seu estudo sobre *O Capital* e *A Ideologia Alemã*. Essa releitura, segundo Paul Henry (1997), tinha como base um aprofundamento nas descontinuidades, nos saltos, nos embaraços e nas reformulações que apareciam nos textos de Marx. Destaque para o trabalho sobre *A Ideologia Alemã*, no qual esse tipo de releitura se voltou para as especificidades do elemento história como constituinte fundamental da ideologia. Os objetivos foram atingidos com sucesso, haja vista o destaque que esse trabalho de Althusser tem na maioria dos textos que buscam dialogar com marxismo/materialismo histórico. Esse trabalho de releitura sobre a ideologia deu os contornos e ampliou o alcance dessa categoria de forma a facilitar o estabelecimento da relação (simbiótica) com as outras categorias da língua, do sujeito, e história, e que passariam a ser utilizadas por Pêcheux na reapropriação necessária desses elementos para o estabelecimento da Análise do Discurso.

Em suas primeiras considerações para alcançar o objetivo de desenvolver o projeto de uma teoria da ideologia *em geral*, Althusser enuncia a tese que gostaria de defender dizendo que,

[...] por um lado, creio poder sustentar que *as* ideologias não *têm uma história própria* (embora essa história seja determinada em última instância pela luta de classes); e por outro lado, que *a ideologia em geral não tem história*, não num sentido negativo (a sua história está fora dela) mas num sentido absolutamente positivo. (ALTHUSSER, 1980, p. 74)

Vemos que a releitura dessa questão sobre o pressuposto histórico como elemento da ideologia apresenta uma reformulação de como essa mesma questão é tratada/apresentada em *Ideologia Alemã*. Nessa reformulação, permanece a determinação da luta de classes na relação entre história e ideologia. É, pois, sempre em torno das questões que envolvem a luta de classes que se dão os processos ideológicos associados a tudo que se relaciona com discurso, sujeito, língua e história.

Por um lado, a tese de Althusser sustenta que a ideologia tem uma história própria caracterizada pela luta de classes, por outro lado, e em complementação, ele sustenta que a ideologia *em geral* não tem história, mas não num sentido negativo, pois o que isso quer dizer é que a história da ideologia *em geral* está fora dela, em um sentido positivo. Vamos assim trilhando um caminho que nos ajuda a compreender melhor o pressuposto de que a ideologia é dotada de uma estrutura e de um funcionamento que fazem dela uma realidade “*omni-histórica*, no sentido em que esta estrutura e este funcionamento estão, sob uma mesma forma imutável, presentes naquilo a que se chama a história inteira, no sentido em que o *Manifesto* define a história como a história da luta de classes” (ALTHUSSER, 1980, p. 74-75).

Para melhor explicar o desenvolvimento da noção apresentada em a *Ideologia Alemã* de que a ideologia não tem história, não em um sentido negativo, pois sua história estaria fora dela, em um sentido positivo que engloba a ideia de que a história específica da ideologia é *omni-histórica*, imutável, Althusser recorre, também ele, à complementação do mecanismo dialético em ação na ideologia através da relação direta com a concepção freudiana, segundo a qual, o inconsciente é eterno, isto é, não tem história. Não ter história em um sentido de não ter vínculo a uma origem em algum momento e conjuntura específicos, pois, mesmo antes da História, fora dela, ou fora dos livros onde a história é institucionalizada, no modo de vida das sociedades primitivas, por exemplo, onde as concepções primitivas já envolveriam questões relacionadas a um sistema de ideias e representações que dominam o espírito do homem ou do grupo no qual vive.

A primeira concepção de ideologia apresentada por Althusser, atribuída a Marx, é justamente a de um “sistema das ideias, das representações, que domina o espírito de um

homem ou de um grupo social” (ALTHUSSER, 1980, p. 69). Para justificar esse desenvolvimento que inclui o homem em todos os tempos lembramos que, por exemplo, o conjunto de práticas e crenças místico-religiosas sempre estiveram presentes na vida dos seres humanos na sua relação com o divino ou com as questões místicas. A única questão que pode contradizer esse desenvolvimento que aqui fazemos seria o de querer se relacionar a ideologia à luta de classes restrita ao surgimento do capitalismo, mas, quanto a isso, poderíamos lembrar que, em toda sociedade, há sempre a divisão em castas que gerenciam, organizam, direcionam e, portanto, dominam, enquanto outras castas ou grupos executam os trabalhos, as ordens que vêm de cima dessa pirâmide social e, dessa forma, estão na posição de dominados.

Já com relação ao conjunto das práticas místicas do homem primitivo, a ideologia religiosa envolvia concepções sobre os astros, sobre a noite e o dia e os fenômenos da natureza, e tudo isso implicaria num conjunto de crenças como “sistema das ideias e representações”, que dominaram o espírito do homem primitivo e sua coletividade. De região para região, mudariam as divindades e os mitos, mas tudo dentro da configuração de um mesmo sistema, usado de forma mais efetiva pelos líderes dos grupos e imposto aos novos membros. Esse seria o sentido de eterno como omnipresente, transhistórico, portanto imutável. Por isso, não é muito difícil desenvolver o argumento, pelo viés religioso e místico, de que a ideologia também estava presente nas práticas do homem primitivo, como processo inserido nas práticas sociais.

A ideologia é eterna como o inconsciente. O inconsciente se liga atemporalmente ao todo complexo com dominante presente no processo discursivo. O interdiscurso se faz presente pela memória discursiva na materialidade da língua. Seja pela heterogeneidade mostrada, prevista, intencional seja pelo deslizamento ou equívoco.

Pêcheux desenvolve em *Semântica e Discurso* concepções a respeito de tanto o pensamento como a sintaxe serem inconscientes. Dessa forma, podemos até nos imaginar em um túnel com o espaço ao redor e uma infinidade de janelas que passam apresentando uma infinidade de mundos, ideias, assuntos, temas e tudo o mais que pode ser adicionado ao nosso texto ou discurso. Isto nos faz lembrar o gerativismo e gramática universal e a possibilidade de construção e acréscimos infinitos de enunciados ao desenvolvimento de um determinado assunto.

É, portanto, com base também na formulação de Freud a respeito da teoria do inconsciente *em geral* que Althusser se julga autorizado a propor uma teoria da ideologia *em geral*, ou, a partir disso, simplesmente teoria da ideologia.

Relação língua e ideologia

Nesse item procuramos fazer a ponte com a noção de língua ressaltando o equívoco como sua principal característica. Escolhemos seguir esse caminho, pois, entre as várias descrições a respeito da categoria ideologia e sua interconexão com as outras categorias da língua, do discurso, do sujeito, da história, esse é o caminho que nos favorece no trabalho de análise como interpretação. Para corroborar com esse ponto de partida tomamos de empréstimo algumas considerações de Orlandi (2000): a primeira é a de que “a ideologia não é ocultação, mas função da relação necessária entre linguagem e mundo”. A segunda é a de que, “para que a língua faça sentido, é preciso que a histórica intervenha, pelo equívoco, pela opacidade, pela espessura material do significante”. A terceira consideração aponta que “é o gesto de interpretação que realiza essa relação do sujeito com a língua, com a história, com os sentidos” (ORLANDI, 2000, p. 47). Sintetizando de forma inicial essa conexão entre essas categorias, princípios e procedimentos, acrescentando-se nesse jogo as categorias do sujeito, do discurso e do inconsciente, somos levados a confirmar a concepção de Pêcheux de que “não há discurso sem sujeito. E não há sujeito sem ideologia. Ideologia e inconsciente estão materialmente ligados” (PÊCHEUX, 1975, apud ORLANDI, 2000, p. 17).

Avançando na apresentação da categoria ideologia e sua inseparável ligação com o sujeito, destaca-se que “o sujeito discursivo é pensado como “posição”, e o modo como o sujeito ocupa seu lugar, enquanto posição, não lhe é acessível”. Isso nos leva a concepção de que:

O trabalho ideológico é um trabalho da memória e do esquecimento pois é só quando passa para o anonimato que o dizer produz seu efeito de literalidade, a impressão do sentido-lá; é justamente quando esquecemos quem disse “colonização”, quando, onde e porquê, que o sentido de colonização produz seus efeitos. (ORLANDI, 2000, p. 49)

Nesse ponto onde se argumenta a respeito da produção dos sentidos, com ênfase na ideia de que a memória é trabalhada pelo esquecimento, damos destaque ao outro grande exemplo de análise do discurso como estrutura e acontecimento no qual Orlandi analisa o enunciado “Vote sem medo!”. O primeiro grande exemplo destacado desse tipo de análise é justamente de Pêcheux ao analisar o enunciado “*On a gagné!*” [“Ganhamos!”]. *Vote sem medo*, em letras vermelhas em uma faixa negra, tendo sido produzida por pessoas de uma universidade ligadas à esquerda, configurou-se como estando inserida na filiação de sentidos

produzidos pelo fascismo. Filiações que geram efeitos de sentidos que se materializam através da língua(gem), deixando um rastro de marcas linguísticas que compõem as formações discursivas.

Pelo menos duas hipóteses interpretativas são despertadas por esse enunciado e sua conjuntura:

a) Eles não sabem o que dizem;

b) Mesmo tendo boas intenções, os produtores do enunciado se perdem em “detalhes” discursivos que ‘entregam’ ou apontam para outra produção de sentidos e filiações partidárias.

Dando curso à análise interpretativa em relação ao sentido negativo do enunciado, em conjunto com os outros elementos do esquema gráfico discursivo, poderia se especular a respeito de uma campanha retórica com fins de se adequar a uma ideia ou padrão ideológico, o da esquerda, para se encaixar em uma filiação de sentidos de uma prática social revolucionária. Retórica, pois, lá no fundo, o lapso, o equívoco e a contradição se inscrevem em outra filiação de sentidos, e assim “entregam”, inconscientemente, resquícios de comportamento contraditório, que levariam a entender que os produtores do discurso seriam capazes de se utilizar da prática retórica para cooptar a opinião pública, para com isso, com o uso dessa estratégia vencer as eleições e chegar ao poder. Dessa forma, tirando a ideia positiva de se filiar à luta contra “o medo”, fica difícil aceitar o todo, devido à parte que vacila. Seria preciso um conhecimento melhor dos produtores de enunciado/faixa e das propostas para se poder votar neles.

Como aponta Orlandi (2000, p. 50), trata-se de uma ilusão querer que os sentidos ali na faixa negra com o dito “Vote sem medo!” signifiquem segundo a vontade imediata de seus produtores. É nesse sentido que se verifica que “o dizer tem história” e uma filiação de sentidos à “memória que se estrutura pelo esquecimento” (interdiscurso) (ORLANDI, 2001, 60).

Esse estudo de Orlandi sobre as relações entre sujeito e ideologia, realizado a partir da materialidade discursiva que se faz presente na língua como um sistema sujeito ao equívoco, nos guia e orienta no caminho sobre esse tipo de reflexão a respeito dessas questões, e acrescenta a noção de contradição para bailar no jogo dos sentidos juntamente com a noção de equívoco.

Vemos que o gesto de interpretação na relação da língua com a história deve estar filiado a uma rede de sentidos na qual trabalham a ideologia e o inconsciente. A ideologia tem assim, de um lado, os pressupostos de uma base dialética materialista e, do outro lado,

questões que envolvem a psicanálise freudiana. Tudo isso engendra uma realidade discursiva que escapa à análise como descrição. Para explicar a teia estrutural dessa rede de sentidos destaca-se que “há um real constitutivamente estranho à univocidade lógica e um saber que não se transmite, não se aprende, não se ensina e que, no entanto, existe produzindo efeitos” (PÊCHEUX, 1990, *apud* Orlandi, 2001, p. 60). Dessa forma, a análise como interpretação visa “escutar” a presença daquilo que é estranho e “não-dito” ou não escutado na análise superficial do enunciado.

1.5 Sujeito do discurso

Forma-sujeito do discurso

Segundo Pêcheux (1995, p. 198), “todo discurso é discurso de um sujeito [...], entendendo que todo discurso funciona com relação à forma-sujeito”. Essa “forma-sujeito” do discurso pode ser evidenciada na materialidade dos textos em análise e nos permite apontar para um conjunto de escolhas linguísticas que configuram uma *formação e prática discursiva*.

[...] toda prática discursiva está inscrita no complexo contraditório-sobredeterminado das *formações discursivas* que caracterizam a instância ideológica em condições históricas dadas. Essas formações discursivas mantêm entre si relações de determinação dissimétricas (pelos “efeitos de pré-construído” e “efeitos-transversos” ou “de articulação”), de modo que elas são o lugar de um *trabalho de reconfiguração* que constitui, segundo o caso, um trabalho de recobrimento-reprodução-reinscrição ou um trabalho politicamente e/ou cientificamente produtivo. (PÊCHEUX, 1995, p. 213)

As escolhas linguísticas evidenciam o posicionamento engajado (ou não) do sujeito através da materialidade do texto. A tomada de posição configura, através dos termos e palavras no texto, e de seu conjunto de significados, uma formação discursiva e ideológica e caracterizam a forma-sujeito do discurso. A forma-sujeito caracterizada por um discurso de resistência, por exemplo, aponta o lugar de fala do “mau-sujeito”, aquele que questiona, argúi se contra-identifica com ideologias dominantes, ou pode ir além, em um processo de *desidentificação*.

Para uma melhor compreensão da relação do *sujeito do discurso* com as formações discursivas e ideológicas, achamos por bem destacar as premissas apresentadas por Pêcheux

que configuram as *modalidades de tomada de posição* que subjazem à *forma-sujeito do discurso*.

- a) “os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos falantes (em sujeitos de *seu* discurso) por formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes
- b) “a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se realiza pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina”
- c) “retomando formulações recentes de P. Henry, essa interpelação supõe necessariamente um *desdobramento*, constitutivo de sujeito do discurso” (PÊCHEUX, 1995, p. 214)

Desdobramento constitutivo do sujeito do discurso

O sujeito da enunciação é aquele que, em sua tomada de posição, realiza o assujeitamento característico da manutenção do estado das coisas, ou, de forma mais autônoma, através de uma *tomada de consciência*, busca desenvolver uma prática discursiva de resistência, oposição e protesto, contra o que há de estabelecido como universal e se constitui como imposição aos sujeitos.

De acordo com Pêcheux (1995, p. 215), esse *desdobramento* constitutivo do sujeito do discurso pode assumir diferentes *modalidades de tomada de posição*. Ele afirma que duas dessas modalidades são “evidentes”: a primeira modalidade é caracterizada pela superposição ou recobrimento “entre o sujeito da enunciação e o sujeito universal, de modo que a “tomada de posição” do sujeito realiza seu assujeitamento sob a forma do “livremente consentido”. A respeito dessa primeira modalidade, o autor conclui dizendo que,

essa superposição caracteriza o discurso do “bom-sujeito” que reflete espontaneamente o Sujeito (em outros termos: o interdiscurso determina a formação discursiva com a qual o sujeito, em seu discurso, se identifica, sendo que o sujeito sofre cegamente essa determinação, isto é, ele realiza seus efeitos “em plena liberdade”) (PÊCHEUX, 1995, p. 215)

Em relação à segunda modalidade, o que acontece é uma contra-identificação com os posicionamentos característicos do sujeito universal, ou contra “a formação discursiva que lhe é imposta pelo “interdiscurso” como determinação exterior de sua interioridade subjetiva”

(PÊCHEUX, 1995, p. 215). Essa prática discursiva de contra-identificação é o que caracteriza o discurso do “mau-sujeito”. Pêcheux dá exemplos da materialidade linguística onde se pode verificar essa contra-identificação ideológica, como nos casos da contra-identificação religiosa que os seguintes enunciados indicam: “*tua* Santa Virgem”, ou “Aquele que salvou o mundo morrendo na cruz jamais existiu” (1995, p. 215). No primeiro enunciado encontra-se o destaque para o uso do pronome possessivo “*tua*” para marcar a contra-identificação, apontando que, se existe uma santa virgem, ela seria “*tua*”, ou seja, daqueles que professam essa crença e ideologia religiosa, e não do sujeito que enuncia.

A terceira *modalidade de tomada de posição* corresponde a uma desidentificação com a forma-sujeito universal, assujeitada a um estado das coisas institucionalizado, atrelada às ideologias dominantes que se impõem às práticas discursivas gerais. Assim, essa terceira modalidade da prática discursiva é “caracterizada pelo fato de que ela integra o *efeito das ciências e da prática política do proletariado sobre a forma-sujeito*, efeito que toma a forma de uma *desidentificação*” (1995, p. 217).

O funcionamento dessa prática discursiva de desidentificação acontece como um processo de “transformação-deslocamento” da *forma-sujeito* e, como argumenta Pêcheux, não são pura e simples *anulação*: “esse efeito de desidentificação se realiza paradoxalmente por um *processo subjetivo de apropriação dos conceitos científicos e de identificação com as organizações políticas “de tipo novo”*. (1995, p. 217).

O diferencial desse processo de *transformação-deslocamento* da *forma-sujeito* se dá pela *apropriação dos conceitos científicos* que leva o sujeito a se desidentificar com ideologias dominantes e, paradoxalmente, se identificar com organizações “*de tipo novo*”, sejam elas culturais, religiosas, como no caso do rastafarianismo, mas, notadamente envolvendo uma atitude política. Dessa forma, *conceitos científicos* e sua *apropriação*, com seu efeito de desidentificação como resultado parcial da transformação, confirmam o efeito de sentido da máxima latina que diz que conhecimento é poder – *scientia potentia est*.

Nesse sentido, para uma melhor contextualização e enfatizar o papel da apropriação dos instrumentos na transformação da prática social e, conseqüentemente, dos indivíduos puramente assujeitados (“bons-sujeitos”) em sujeitos que buscam mudar suas histórias, destacamos um trecho de *A ideologia alemã*.

A apropriação não é senão o desenvolvimento das capacidades individuais correspondentes aos instrumentos materiais de produção. A apropriação de uma totalidade de instrumentos de produção é o desenvolvimento de uma totalidade de

capacidades nos próprios indivíduos. (MARX e ENGELS 1845-1846/1969, p. 67s *apud* DOLZ e SCHENEUWLY, 2004, p 21)

A citação acima serve de fundamentação, dentro dos pressupostos da dialética materialista, para se falar a respeito do processo de transformação (das práticas sociais; da forma-sujeito; do real da história) afirmando que esse processo pode ocorrer mediante a apropriação de uma “totalidade de capacidades”.

Nessa transformação o sujeito pode passar de um estado que corresponde à *primeira modalidade de tomada de posição*, que, segundo Pêcheux, caracteriza o discurso do “bom sujeito” que reflete espontaneamente o Sujeito, o sujeito que sofre cegamente essa determinação (aceitação livremente consentida), para um estado que corresponde à *segunda modalidade* que caracteriza o discurso do “mau sujeito”, e nesse caso, o *sujeito da enunciação “se volta” contra o sujeito universal* por meio de uma “tomada de posição” (recusa) (PÊCHEUX, 1995, p. 216)

Há indivíduos que, como dizemos no interior do nordeste, se comportam como catengas, balançando a cabeça acenando positivamente para tudo o que acontece, ou para tudo que lhe é imposto, é o caso do “bom-sujeito”; outros indivíduos, em situações adversas, utilizando-se de outra metáfora, apenas enfiam a cabeça no buraco como um avestruz, para não lidar com problemas, ou, no caso, com as imposições sociais para as quais deveria haver um posicionamento mais efetivo do indivíduo para evitar o assujeitamento. Diferentemente das posturas evidenciadas no âmbito da político-discursividade característica da estética de resistência do reggae e dos sujeitos que, por exemplo, aderem a práticas específicas como as que envolvem os rastafáris, de forma mais notada, como no uso dos *dreadlocks* e da maconha, além de professar uma crença religiosa que contribui para a configuração de um estilo de vida que oscila entre contra-identificação (“mau-sujeito”) e desidentificação.

1.6 Discurso de resistência

Até o silêncio pode significar resistência. Ele tem significação própria. Segundo Carvalho (2012, p. 65), “pode-se afirmar que o silêncio é resistência porque se torna linguagem, quando, por exemplo, na necessidade de uma opção, é a resposta diferente das desejadas ou permitidas”. O *reggae*, assim como o *hip hop*, representa práticas discursivas

que se instalaram na cultura mundial e configuram uma tomada de posição contrária ao “silêncio” característico de outros estilos musicais, como o *blues* e o *jazz*, também criados pelos afrodescendentes. Contudo, como mencionado acima, até o silêncio pode significar resistência; nesse sentido, pode se dizer que a resistência que caracterizava os estilos do *blues* e do *jazz* estava mais ligada à criação de um estilo único, representativo da originalidade inventiva dos afrodescendentes, ao invés de desenvolver uma prática discursiva de protesto, oposição e resistência.

Segundo De Certeau (1982, p. 171), mesmo aqueles que propunham signos religiosos começam a pensá-los e a praticá-los como uma resistência sócio-política. Essa afirmativa pode ser usada para apontar o *reggae*, a música dos rastafáris, como um estilo musical que emprega crenças, hábitos e valores em uma prática discursiva política que envolve a criação de subjetividades.

Ainda segundo De Certeau,

A enunciação do sentido se torna resistência ao poder real ou à hierarquia eclesiástica (outra forma de poder). Esta mudança tem como causa menos um afrouxamento ou um abandono dos comportamentos "primitivos", do que a inversão interna de seu funcionamento. (DE CERTEAU, 1982, p. 172)

Nesse sentido, o discurso de resistência sócio-política pode estar relacionado a uma tomada de posição que se contrapõe ao Sujeito universal, posicionamento este que caracteriza o “mau-sujeito”. Com base em Pêcheux (1995/1998⁴, p. 215, *apud* INDURSKY, 2000, p. 72), vemos que ocorre assim um processo de separação em forma de questionamento, contestação ou revolta, que conduz o sujeito a um processo de contra-identificação e, ou distanciamento em relação ao saber da formação discursiva que é imposta ao sujeito. Pode ocorrer também uma “transformação-deslocamento da forma-sujeito”, por meio da “desidentificação” que reflexo de uma tomada de posição que se efetua no sujeito, “por um processo subjetivo de apropriação dos conceitos científicos” (PÊCHEUX, 1995/1998, p. 217, *apud* INDURSKY, 2000, p. 73). Ocorre assim, um “desarranjo-rearranjo do complexo das formações ideológicas e das formações discursivas que se encontram intrincadas nesse complexo” (PÊCHEUX, 1995, *apud* INDURSKY, 2000, p. 73). Poderíamos então apontar como exemplo a

⁴ 1995 é o ano da cópia desse texto de Pêcheux utilizado no desenvolvimento desse trabalho e, 1998 é o ano de referência no texto de Indursky.

desidentificação que ocorre na prática discursiva daqueles que se dizem ateus e que se pautam por um discurso com base nesse processo subjetivo de apropriação dos conceitos científicos.

O discurso de resistência do reggae apresenta marcas de contra-identificação, verificadas muitas vezes com relação a ideologia religiosa dominante, já a desidentificação é observada com relação ao poder constituído como um todo do qual a ideologia religiosa é uma parte.

Há de se pontuar também que, ao se desidentificar, a forma-sujeito opera um deslocamento nos saberes e uma reconfiguração das práticas discursivas, passando a reorientar, também, suas relações com a prática política. Para a AD, o sujeito nunca fica livre do assujeitamento, pois passa a se submeter a outras instâncias do saber. Conforme Zandwais (2006, p. 148), Pêcheux considera que esse processo de desidentificação se funda no próprio campo da prática política,

[...] onde a ideologia, em uma perspectiva metafórica, funciona contra e sobre si mesma, para dar sustentação a uma prática nova, em virtude de os saberes que compreende uma determinada forma-sujeito não responderem mais à necessidade de constituição dos interesses, dos objetivos antagônicos que permeiam o modo de produção/reprodução/ transformação das relações de produção (ZANDWAIS, 2006, p. 148).

Ainda segundo a citada autora, visto sob essa perspectiva, a expressão “tomada de posição do sujeito” só pode ser compreendida em relação à forma como os saberes então utilizados passam a reconfigurar as fronteiras de uma formação discursiva, ou seja, a posição identitária de uma FD.

A análise do discurso de resistência do *corpus* estudado nesse trabalho leva em consideração a ideia de que o que importa de fato é o funcionamento do discurso na produção dos sentidos e não (apenas, ou simplesmente) o conteúdo das palavras. É nesse contexto que vemos Orlandi (2007) relacionar silêncio e resistência em um estudo sobre censura, afirmando que censura e resistência trabalham a mesma região de sentidos.

A tarefa do analista que se propõe a analisar determinada prática discursiva que se enquadre dentro do que se pode chamar de discurso de resistência é a de apontar os mecanismos da linguagem usados nesse tipo de processo discursivo. É, pois, essa busca por compreender como a linguagem é usada nas composições do reggae que mobiliza, desde o início, o trabalho de pesquisa e análises para essa dissertação.

Seguindo essa linha de pesquisa, vemos que a proposta de Orlandi (2007, p. 93-94) em relação a um princípio metodológico que irá nortear o procedimento de análise da relação entre silêncio e resistência é a de compreender a censura enquanto fato da linguagem. Ela propõe como princípio fundamental que a linguagem se funda no movimento permanente entre processos parafrásticos (o mesmo) e polissêmicos (o diferente), ressaltando assim a dialética do movimento na base da relação entre censura e resistência.

Discorrendo sobre essa temática, tomando por base a chamada “política da palavra que separa a esfera pública e a esfera privada” a qual, segundo Orlandi (2007, p. 93), produz efeitos de sentido “pela clivagem que a imposição de uma divisão entre sentidos permitidos e sentidos proibidos produz no sujeito”, poderíamos associar o ato de dizer “o mesmo”, na configuração de um sujeito caracterizado pela forma do “bom-sujeito” do discurso, enquanto que, dizer “o diferente” do que é “permitido”, produz um efeito de sentido que configura o “mau-sujeito” que se contra-identifica e, também, o sujeito que vai além e se desidentifica com a forma-sujeito imposta, estabelecendo assim uma prática discursiva de resistência.

Esse tipo de trabalho de análise de práticas sociais nos leva a considerar o que é afirmado por Orlandi, entre outros, de que a AD se coloca entre a linguística e as ciências sociais (2007, p 98). Algo que corrobora com essa posição de importância para essa ciência está relacionada ao fato da fundamentação teórica dos procedimentos da AD se propor a trabalhar a forma-*sujeito* e a forma-do-*sentido*, “considerando que os dois são determinados historicamente em seus processos de constituição e funcionamento” (2007, p. 97-98). Enfatizamos assim a contribuição da AD na compreensão das práticas sociais, nas quais se pode verificar os procedimentos e estratégias usadas em processos de distanciamento cada vez maior da realidade construída com base nas imposições históricas de uma *política da palavra*, que, por sua vez, implica na modalização do *discurso social* e na padronização dos sujeitos como “bons-sujeitos”, tolhidos da possibilidade de mudança ou transformação de sua realidade social.

No item em que Orlandi fala da relação entre *Discurso social e resistência* ela discorre sobre como os sentidos são compreendidos pelo “povo” em seu conjunto, para isso ela cita Angenot (1984, p. 20), que define o *discurso social* como “tudo o que se diz, tudo o que se escreve em uma sociedade dada [...] o conjunto não necessariamente sistêmico nem funcional do dizível, discursos instituídos e temas providos de aceitabilidade e de capacidade de migração em um momento histórico de uma sociedade dada” (ORLANDI, 2007, p. 109).

Confirma-se assim, mais uma vez, a importância dos *princípios e procedimentos* desenvolvidos por Orlandi, ao nos proporcionar uma compreensão do que vem a ser o *discurso social* como sinônimo do que é *dizível*, e, dessa forma, também pode ser definido “como formação discursiva, como arquivo, em Foucault, e como interdiscurso, em Pêcheux, Courtine, Henry etc”. (2007, p. 109-110).

Ainda a partir da formulação de Angenot (1984, p. 21), Orlandi afirma que, em suma, o discurso social produz a sociedade como coexistência, consenso, e como “convivialidade dóxica”. Contudo, continua ela, isso não exclui a originalidade, nem a individualidade. Aqui fazemos ressaltar o papel do analista em compreender os mecanismos da linguagem da resistência que dão base a uma prática social contrária a uma *coexistência e convivialidade dóxica*, como um compartilhamento e aceitação de ideias e juízos tidos como naturais, sabendo que o que acontece(u) e é tido como natural foi, no contexto das condições de produção e resistência no reggae, o processo histórico de sequestro e escravização dos africanos no passado, seguido pelo regime de *apartheid*, resultando ainda nos vários índices negativos nas condições de vida da maioria dos afrodescendentes. É contra tudo isso que se resiste, não permitindo que o silenciamento das vozes prevaleça.

É nesse sentido que se avalia a importância dos efeitos de sentido da música *War*, da qual se destaca:

Até que a filosofia que sustenta uma raça superior e outra inferior seja finalmente e permanentemente desacreditada / Até que todos os direitos básicos sejam igualmente garantidos para todos, sem discriminação de raça, / Haverá guerra [...] Até esse dia, o continente africano não conhecerá a paz, nós africanos lutaremos. Se necessário e sabemos que vamos vencer. Porque estamos confiantes na vitória. Do bem sobre o mal. (MARLEY, Bob. War, 1976)⁵

Pode se analisar que essa composição trabalha contra o *consenso* que estaria na base da *política da palavra* e seus efeitos de sentido sobre o dizível, sobre o interdiscurso. É assim que se desenvolve o discurso de resistência, como uma prática contra a política da palavra como uma política do silenciamento, como uma prática contra o que se estabeleceu historicamente como aceitável, como *normal*. É assim que entendemos que Orlandi aponta que censura e resistência estão na mesma região de sentidos.

⁵ Fonte da tradução no site www.lettras.mus.br/. Referência completa nas Referências Bibliográficas.

A AD nos permite, ainda, compreender que, se por um lado, os efeitos de sentido do discurso de resistência no reggae e as especificidades de suas temáticas relacionam-se diretamente aos afrodescendentes, por outro lado, esses mesmos efeitos de sentido podem ser transportados para toda a sociedade, com sua mensagem de mobilização social para a mudança e transformação do real da história, pois, como aponta Orlandi, “há uma historicidade inscrita na própria textualidade, historicidade que faz com que os sentidos valham para toda a sociedade” (2007, p. 112).

Poderia se dizer que esse é um tipo de efeito de sentido que se impõe no movimento histórico dos sentidos apreendidos pela/na sociedade, um movimento que é sempre dialético e não estático.

Orlandi menciona algumas das músicas da MPB produzidas durante a ditadura no Brasil a partir das quais ela analisa a problemática silêncio-censura-resistência. As músicas se utilizam de estratégias discursivas com base em metáforas que se aproveitam, por exemplo, do duplo sentido das expressões para dialogar com a sociedade sem que a *censura*, em sua *política da palavra*, pudesse se fazer e proibir que as músicas fossem publicadas e circulassem, produzindo seus efeitos de sentido contrários à ditadura. É nesse sentido que Orlandi analisa que, quando a música de Chico B. de Holanda diz “vai passar”, o povo “sabe” perfeitamente que ele não fala de uma doença ou de uma dor de amor, mas de uma dor, de um mal político, a ditadura e o sofrimento social (2007, p. 111).

No caso das músicas do reggae, diríamos que, no geral, a resistência se faz abertamente, como na música *War*, ou em *Get Up, Stand Up*, e ainda em *Zimbabwe* na qual BM expressa seu apoio à luta armada por parte dos guerrilheiros que lutavam pela independência daquele país. Mas, encontramos também músicas como *No woman no cry*, cujo trecho em destaque a seguir nos remete a uma situação semelhante a que ocorria na ditadura brasileira, fazendo sua denúncia mediante a estratégia de se evitar nomear os agentes do Estado, pelos cargos que exerceriam, mas, ainda assim nomeando-os de hipócritas, e dizendo que amigos que foram perdidos ao invés de complementar o dito afirmando que eles foram mortos pelos agentes do *status quo*, sejam eles estatais ou de grupos paralelos de poder, como no caso da tentativa de assassinato contra BM:

Eu me lembro quando costumávamos sentar num jardim público em Trenchtown / Ob-observando os hipócritas misturando-se com a boa gente que encontramos / Bons amigos temos, oh, bons amigos perdemos pelo caminho. (MARLEY, Bob. No woman no cry. 1975)⁶

Nesse trecho, os hipócritas que se misturavam com o povo seriam os representantes do Estado que trabalhavam para perseguir, apreender, torturar e matar aqueles que se opunham ao regime ditatorial.

Já na música *I shot the Sheriff* de Bob Marley a análise nos leva a uma forma diferente do uso dos recursos metafóricos. Como ele não tinha realmente atirado no *Sheriff* por este querer matar a *semente* que ele havia plantado (*Every time that I plant a seed He said: Kill it before it grows - Toda vez que planto uma semente Ele diz: Acabe com isso antes que cresça*⁷), interpreta-se que o duplo sentido de *semente* refere-se a: 1) palavra/mensagem do reggae e, 2) a semente da maconha que também está ligada às práticas de resistência do reggae, e, assim, atirar no *Sheriff* seria parte do comportamento contrário às imposições do Estado que criminaliza o uso da maconha e a político discursividade intrínseca a esse tema. Ainda em relação à forma como resistência se dá no exemplo citado por Orlandi com a análise do trecho “vai passar” da música do Chico Buarque, vemos que o recurso metafórico lida com a realidade de uma forma diferente da apresentada na música *I Shot the Sheriff*, pois, embora ele não tenha atirado no *Sheriff*, por um lado, o outro sentido da expressão já seria algo a ser censurado na ditadura brasileira, enquanto que, pelo primeiro sentido dessa expressão, o de mencionar o ato de atirar contra uma autoridade do Estado, essa música provavelmente não passaria pelo crivo da censura da ditadura brasileira, confirmando-se assim um nível diferenciado da político discursividade no reggae.

Pode se argumentar inclusive que essa tomada de posição crítica em relação à figura simbólica do Estado repressor seria o motivo pelo qual Bob Marley e sua banda não terem vindo se apresentar no Brasil governado por uma ditadura militar.

Para finalizar esse item sobre o discurso de resistência e o peso dos valores que determinado estilo musical pode representar para uma coletividade, destacamos um trecho da obra *Estética da criação verbal* de Bakhtin (1997).

⁶ Idem nota 4.

⁷ Idem nota 4

[...] Na música, sentimos a resistência de uma possível consciência, viva, que não dispõe de um princípio de acabamento em seu interior, e é somente na medida em que lhe percebemos a força, o peso dos valores, é que percebemos, em cada um dos graus subsequentes que ela transpõe, a vitória que ela obtém sobre o que lhe compete superar; [...] sentimos também a grandeza do privilégio do acontecer, de ser o outro, de encontrarmo-nos *fora* da outra consciência possível, [...] *não criamos a forma musical num vazio de valores* [...] nós a criamos *no acontecimento* da vida, sendo apenas isso que lhe confere seriedade, caráter de acontecimento significante e peso. (BAKHTIN, 1997, p. 215)

Optamos por iniciar o próximo capítulo com as especificações teóricas que fundamentam as Condições de Produção como categoria essencial da AD. Dessa forma, podemos contextualizar melhor essa categoria com as condições de produção do discurso de resistência do reggae em um mesmo capítulo, juntamente com um breve perfil de Bob Marley, estabelecendo relações entre momentos de sua prática social e as temáticas de resistência desenvolvidas nas músicas estudadas.

No item final do segundo capítulo apresentamos um item que, por um lado, cumpre a função de estabelecer a teia de significados do discurso de resistência do reggae relacionando alguns de seus principais elementos linguísticos e temáticas, em contextualização com as condições de produção. Por outro lado, esse item se apresenta como um ensaio no qual estabelecemos também a metodologia do trabalho de análise, ao passo em que, confirmamos a ampliação do *corpus* de pesquisa, garantindo mais espaço nessa dissertação para a apresentação de um número maior de músicas de BM.

2. CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DA ANÁLISE DO DISCURSO, DETERMINAÇÕES HISTÓRICAS E TEIA DE SIGNIFICADOS DA RESISTÊNCIA NO REGGAE

Como mencionado no final do capítulo anterior, iniciamos esse capítulo descrevendo as condições de produção de um dado discurso de acordo com pressupostos teóricos da AD, de forma a estabelecer uma relação direta com as circunstâncias imediatas e determinações históricas presentes nos temas e escolhas linguísticas que compõem a teia de significados do discurso de resistência que caracteriza o estilo musical estudado.

2.1 Condições de Produção na Análise do Discurso

As condições de produção de um discurso são as *circunstâncias imediatas* nas quais se produzem os dizeres. A análise das condições de produção é essencial para se poder compreender as possíveis *determinações históricas* na materialidade do texto que configuram, em uma prática discursiva dada, a forma-sujeito do discurso.

Essa materialidade concretiza os efeitos da interpelação ideológica naquilo que se diz, o que está de acordo com as premissas que configuram as *modalidades de tomada de posição* sintetizadas na ideia de que “os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos por formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes”, e que, essa “interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se realiza pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina”. (PÊCHEUX, 1995, p. 214)

A análise das condições de produção contribui para a confirmação do discurso como linguagem em movimento e da AD como instrumento de pesquisa para se estudar os sujeitos em suas práticas discursivas. Essas práticas, como tem sido destacado nesse trabalho, podem corresponder a uma identificação plena com a forma-sujeito universal, ou a um *distanciamento* do saber da formação discursiva imposta pelo interdiscurso, como resultado de práticas de resistência e, ainda, a uma *transformação-deslocamento* da forma-sujeito mediante a apropriação de conceitos científicos.

O lugar que o sujeito ocupa quando fala é, pois, uma questão central no estudo das práticas socio-discursivas, conforme a Análise do Discurso. Nesse trabalho, salientamos, dentro das possibilidades de (trans)formação dos sujeitos, a hipótese contrária à ideia de se

conceber as realidades como sendo imutáveis, impondo ao sujeito do discurso uma única e exclusiva formação discursiva a espelhar espontaneamente o sujeito universal.

Essa forma de conceber o discurso como uma máquina fechada remete a concepções de identidade e prática social de um sujeito uno, quando o que prevalece no contexto da pós-modernidade, de acordo com os estudos culturais de Stuart Hall (2005), é a fragmentação das identidades, ou, de acordo com Indursky (2000), a fragmentação do sujeito do discurso.

Nosso estudo sobre discurso de resistência do reggae destaca uma forma-sujeito do discurso caracterizada, na maioria das vezes, como “mau-sujeito”, haja vista que, no jogo das interpelações ideológicas, o que prevalece na prática de resistência é a contra-identificação em relação às formações ideológicas dominantes, como no caso da contra-identificação em relação à religião dominante, com o conseqüente desenvolvimento do rastafarianismo. Essa forma de religiosidade corresponde a um conjunto de crenças que não excluem, entre outras coisas, a base de sustentação da religião judaico-cristã que se configura na existência de um Deus único, e em Jesus como materialização da Divindade: “E o verbo se fez carne e habitou entre nós” (João 1, 14)⁸. Para os rastas, muda o nome dado à figura do deus único, chamado por eles de ‘Jah’, e, de forma mais acentuada, um conjunto de crenças que dão suporte às práticas sociais.

Destaca-se, nas condições de produção do discurso de resistência do reggae, como música criada pelos rastafáris, o fato de que as crenças rastafári não se limitam à configuração básica do teocentrismo judaico-cristão do Deus único. Veja-se, para isso, a circunstância que envolve a conhecida profecia de Marcus Garvey de que na África nasceria um Rei negro que viria para libertar o povo negro da dominação branca, o que se confirmaria na pessoa de Haile Selassie, o Ras Tafari, ora sendo atribuído a ele ser a reencarnação de Jesus, ora sendo considerado a própria divindade encarnada, “o messias redentor, e, a Etiópia, como a terra prometida”⁹. Esses são elementos importantes da conjuntura de contra-identificação, já a desidentificação ocorre quando há um alto índice de afastamento dos princípios que regem os comportamentos alinhados com as ideologias dominantes e a adoção de outros adversos, a exemplo do uso da maconha que gera uma realidade alternativa de sociedade.

⁸ “E o verbo se fez carne e habitou entre nós” (João 1, 14). Texto de **Cardeal Orani João Tempesta**. Fonte: <http://www.cnbb.org.br/e-o-verbo-se-fez-carne-e-habitou-entre-nos-joao-1-14/>

⁹ Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-47203244>. Acessado em 08 de julho de 2019.

O uso da maconha tem papel de destaque no contexto da prática social de resistência dos rastafáris e do reggae, como música nascida em decorrência das condições de produção vivenciadas por esse grupo social. Essa prática de resistência do reggae contribui para a configuração de um modo de vida no qual se procura fazer um caminho diferente daquele imposto pelas elites brancas que colonizaram e escravizaram o povo africano. Outro elemento importante do amoldamento da resistência no reggae como música dos rastafáris é o uso dos *dreadlocks*, como expressão do comportamento que remete, paradoxalmente, a preceitos bíblicos como os adotados por muçulmanos tradicionalistas que deixam crescer cabelo e barba.

Apresentar esse sistema de crenças é dissertar a respeito das condições de produção do discurso de resistência do reggae, tanto com BM, quanto no reggae que se produz por outros cantores e bandas ao longo da história, confirmando a dispersão e compartilhamento da mensagem e dos efeitos de sentidos dos temas abordados nesse estilo musical.

Em *A Análise Automática do Discurso* (1969), Pêcheux apresenta seu pensamento na intenção de caracterizar as condições de produção do discurso como uma das categorias essenciais para a AD, e, para isso, ele tomava como base o discurso político. Segundo ele:

Um discurso é sempre pronunciado a partir de condições de produção dadas: por exemplo, o deputado pertence a um partido político que participa do governo ou a um partido da oposição; é porta-voz de tal ou tal grupo que representa tal ou tal interesse, ou então está ‘isolado’, etc. Ele está, pois, bem ou mal, situado no interior da relação de forças existentes entre os elementos antagonistas de um campo político dado. O que diz, o que anuncia, promete ou denuncia, não tem o mesmo estatuto conforme o lugar que ele ocupa; a mesma declaração pode ser uma arma temível ou uma comédia ridícula segundo a posição do orador e do que ele representa, em relação ao que diz. Um discurso pode ser um ato político direto ou um gesto vazio, para ‘dar o troco’, o que é uma outra forma de ação política. (PÊCHEUX, 1969 p. 77 In, SIQUEIRA, 2017)

Vinicius Siqueira (2017) destaca que, após receber críticas por não ter apresentado um conceito de condições de produção coeso, Pêcheux¹⁰ esclarece um ponto importante ao dizer que “as condições de produção não são resistências que impedem o livre fluxo das palavras (o funcionamento da linguagem), ou seja, não há uma semântica anterior ao discurso que seria castrada pelos filtros que as condições de produção impõem”. (SIQUEIRA, 2017)

¹⁰ A nota no texto de Siqueira remete ao texto escrito por Pêcheux e Fuchs: *A Propósito da Análise Automática do Discurso: Atualização e Perspectiva*. p.179.

Vemos assim que as imposições do interdiscurso não condicionariam as CP de forma a configurar uma realidade estática da qual não se pode fugir. Isso está de acordo com a fundamentação dialética materialista da AD que leva em consideração os efeitos do princípio de transformação das coisas que há na história.

Somo levados a refletir sobre o real da língua, que segue o fluxo do real da história em seu movimento eterno, com seus contingenciamentos e relativas estaticidades. Essa reflexão sobre as práticas discursivas confirmam o discurso como algo no fluxo da vida, um percurso desenvolvido por alguém ou grupo social gerando conjuntos de saberes, dentro de formações ideológicas dadas, constituindo formações discursivas específicas.

A título de contextualização, destacamos um dos maiores exemplos de conjuntura social que impunha uma estaticidade no balizamento das condições de produção para os discursos, e que se concretizavam em uma forma-sujeito do discurso que correspondia a uma formação identitária do tipo ideal, a do “bom-sujeito”, o “bom-cidadão” que todos tinham que ser na Idade Média. Essa realidade perdurou por mais de mil anos, impondo o real da história ao real da língua, que se refletia nos comportamentos dos cidadãos e na forma-sujeito do discurso que tinha que espelhar a forma do Sujeito universal do teocentrismo.

Então veio a Reforma, o fim do teocentrismo, o Iluminismo e, enfim, o materialismo histórico desenvolvido pelo assim chamado ‘profeta da revolução’, Marx, que trouxe para o real da história o pressuposto teórico da dialética materialista, a partir do qual, toda e qualquer análise que não leve em consideração as condições sócio, histórica e ideológicas, estaria errada, ou simplesmente passível de retificação.

Segundo Vinicius Siqueira (2017), as CP variam conforme a posição em relação à formação ideológica. Aqui nos voltamos para o processo de tomada de posição com base na busca de conhecimento das realidades sociais, como sugere BM em *Redemption Song* ao dizer “*Emancipate yourselves from mental slavery*”. Essa é a máxima que resume sua concepção a respeito de o reggae ser uma música revolucionária, no sentido de buscar ver, mediante a análise dos fatos sociais, o que foi escondido, o que não foi contado, como mencionado na música *Get Up, Stand Up*: “*half the story has never been told*”.

Para todas essas situações que influenciam nas condições de produção do estilo musical estudado, vê-se uma tomada de posição, caracterizada nesse trabalho como estando de acordo com as duas últimas modalidades de tomada de posição (contra-identificação e desidentificação), mediante as quais o sujeito passa a ocupar um lugar de fala diferente da posição do assujeitamento pleno. O afrodescendente pobre e jamaicano, que apenas sofria

com as imposições do que se estabelece no chamado ‘sistema babilônico’ do capitalismo, poderia sucumbir a uma posição de dominação, mas, como podemos ver no exemplo estudado em relação às práticas sociais de BM, esse lugar de fala pode mudar a ponto de influenciar a vida política de seu país, com efetiva transformação do real da história, e, para além do contexto imediato local, tornar-se referência para o mundo.

2.2 Configuração estética do estilo musical

O *reggae*, como disse Bob Marley, é a música dos rastafáris e carrega a força da terra. Em entrevista cedida por Bob Marley na Austrália em 1979, ao ser perguntado como ele descrevia sua música, ele responde, usando a primeira pessoa do plural: “Nós descrevemos nossa música como um caminho para a consciência”, e complementa dizendo que o *reggae* é “uma música revolucionária”. Revolucionária a respeito de que? Pergunta o repórter, e Marley responde: “Revolução da mente, entende? Trazendo a realidade do que foi escondido¹¹”.

Esta descrição encontra respaldo nos versos de suas músicas: “*’Alf the story has never been told / Só metade da história foi contada*” – *Get Up, Stand Up*; “*Open your eyes (and look within). Are you satisfied (with the life you're living)? / Abra seus olhos (e olhe dentro de você mesmo). Você está satisfeito (com a a vida que você está vivendo)?*” – *Exodus*; “*Emancipate yourselves from mental slavery, none but ourselves can free our minds / Libertem-se da escravidão mental, ninguém além de nós mesmos pode libertar nossas mentes*” – *Redemption Song*; “*Every man got the right to decide his own destiny / Todo homem tem o direito de decidir o seu próprio destino*” – *Zimbabwe*¹², etc.

É de conhecimento público que o *reggae* tem origem na Jamaica, no final dos anos 1960, e tem suas raízes em diferentes estilos musicais como o *ska* jamaicano, o *mento* caribenho, música africana e o *R & B*. Para muitos dos seguidores desse estilo musical e movimento cultural, existe uma espécie de adoração ao Imperador da Etiopia Haile Selassie. Essa adoração está associada à revelação profética feita por Marcus Garvey que “defendia a

¹¹ Bob Marley – Entrevista na Austrália, 1979. Vídeo disponível no You Tube. Referência completa nas Referências Bibliográficas.

¹² Idem nota 4.

criação de um país negro, livre da dominação branca, na África, que recebesse de volta todos os descendentes de africanos exilados na América” (ALMEIDA, 2006).

As letras de reggae falam sobre questões sociais com pedidos de justiça, paz e amor. Em vídeo que circulou em repercussão da notícia de que o reggae havia sido declarado pela Unesco como tesouro cultura global (dispersão enunciativa do acontecimento), o conhecido cantor de reggae, Alpha Blondy, aparece dizendo que: "Enquanto houver pessoas pobres nesta terra, haverá reggae. Enquanto as pessoas forem brutais entre si, haverá reggae. Enquanto houver racistas, fascistas, haverá reggae"¹³.

A reportagem do *The Guardian* sobre esse assunto destaca que a Unesco diz que o reggae contribuiu para a conscientização internacional sobre "questões de injustiça, resistência, amor e humanidade". Destacamos abaixo uma o trecho da reportagem:

O apresentador da BBC Radio 1Xtra, Dave Rodigan, declarou: “O anúncio da Unesco é uma notícia fantástica para o reggae, que tradicionalmente tem falado para os menos favorecidos, oferecendo esperança para um mundo em que o amor e o respeito são primordiais”.

Para marcar a inscrição do reggae na lista representativa do patrimônio cultural imaterial da humanidade, a Unesco - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - disse: “A contribuição do [Reggae] ao discurso internacional sobre questões de injustiça, resistência, amor e humanidade ressalta a dinâmica do elemento como sendo ao mesmo tempo cerebral, sociopolítica, sensual e espiritual”. (SNAPES, 2018)

2.3 Determinações sócio históricas das origens do reggae.

O cenário sócio-político da Jamaica no qual se origina o reggae era conturbado, composto por partidos rivais, em uma conjuntura que envolvia também arruaceiros e chantagistas, dividindo o poder social. A ilha caribenha seguia sendo comandada pelos colonizadores britânicos em uma situação que contava com uma classe social vivendo na pobreza e, do outro lado, havia tanto uma classe média quanto o próprio governo que não trabalhava para acabar com as desigualdades. É nesse contexto que Jeremy Collingwood diz que, na Jamaica, havia o ditado, “Entre muitos, um”. Infelizmente, complementa ele, era o

¹³ Unesco Cultural Treasure: Reggae music declared a global heritage. Vídeo disponível no site: <https://www.trtworld.com/video/news-videos/unesco-cultural-treasure-reggae-music-declared-a-global-heritage/5c011d27e3c0992f276389d8> . Tradução nossa

contrário. “Entre muitos, havia muitos”. E quanto mais escura fosse sua pele, pior para você” (STAHL, 2004)¹⁴.

Esses são elementos importantes das condições de produção que fizeram do reggae uma forma de expressão de resistência, para dar voz ao povo sofrido contra a censura da política da palavra imposta pelas condições sócio, histórica e ideológicas.

A primeira fase da transformação cultural da ilha jamaicana no processo que gerou o reggae está ligada ao que se chama de *sound system*, como o início de tudo. Segundo Collingwood, “Era uma máquina de música. Os artistas eram empregados como funcionários. Não havia *royalties*, eles pagavam e cantavam as músicas. Bob cantava “*What’s New Pussycat*”, cantava “Amem”, “*This Train*” (STAHL, 2004). Cantava músicas espirituais, canções populares americanas e inglesas. Outra característica marcante nas origens do reggae era a de um grupo em particular de pessoas que faziam música nesse contexto de protesto e resistência, conhecidos como os *rude boys*. Nesse contexto, a biografia de BM nos fornece informações importantes a respeito dessa fase, tanto na carreira de BM, quando na produção musical em geral naquela época na Jamaica.

Quando BM começou a notar a mudança sinistra na sociedade, as letras já não eram tão leves e doces, soando como hinos sombrios da classe baixa de Kingstone. Havia uma repressão oficial a essa música chamada de *rude boy*. Mas ela vendia muito e Bob se sentia cada vez mais atraído pelo estilo. Os Wailers pegariam essa onda. Boa parte da atitude *rude boy* derivava da crescente ligação dos jamaicanos com o movimento rasta, uma religião peculiar da ilha. (STAHL, 2004)

A pesquisa sobre esse tema nos levou à necessidade de apresentar melhor o que eram os *rude boys* e sua importância na configuração das condições de produção que subjazem o desenvolvimento do reggae, e, é nesse sentido que destacamos também o trecho abaixo

Os *rude boys* surgiram nos anos 60, na capital da Jamaica. Bem-vestidos, eles passaram a ganhar o noticiário por causa do comportamento antissocial, às vezes violento. Kingston vivia os primeiros dias da independência da Inglaterra, adquirida em 1962, e muitos jovens não davam a mínima para a nova ordem. Foi para eles que Bob Marley escreveu, em 1963, a canção “*Simmer Down*” (Acalmem-se). Influenciada por gângsteres americanos e ao som de jazz, R&B e reggae, a cultura *rude boy* se perpetuou na Jamaica, na Inglaterra e em outros países. Ainda hoje é seguida por fãs de reggae e outros gêneros originados a partir dele. (SALES, 2014)

¹⁴ Biografia disponível no You Tube,

Essa conjuntura nos remete à pergunta que é tema do texto de Pedro de Souza (2010, p. 37) *Resistir, a que será que se resiste?*, no qual esse autor propõe uma análise em que “o mesmo processo discursivo de assujeitamento é também o lugar em que o sujeito se produz mediante uma resistência que o situa subjetivando-se fora da ordem discursiva que o determina”. Em resposta a essa pergunta, de forma a sintetizar o que se pretende apresentar nessa parte do trabalho, aponta-se o cenário de dominação ainda fruto do colonialismo e a nova configuração de movimentação social em busca de mudança e transformação, que faz lembrar o que se apresenta nesse trabalho em relação ao cenário vivido no Zimbabué nos momentos que antecederam sua independência da dominação inglesa.

Essa é a configuração inicial a ser apresentada a respeito das condições de produção e da conjuntura sócio-política e econômica ao surgimento para desenvolvimento do reggae como forma de expressão de resistência, deixando de lado o caminho e as práticas que os aproximavam do comportamento dos *rude boys*, se transformando de uma expressão local para um tesouro cultural da humanidade.

2.4 Condições de Produção do Reggae

As práticas sociais de Bob Marley, dentro da conjuntura dada (afrodescendente, jamaicano, origem humilde, caos político e social na Jamaica etc), contempla as condições de vida caracterizada pelos efeitos da dominação sócio histórica, cultural e ideológica, tanto dos jamaicanos como dos afrodescendentes em geral. Essa conjuntura contempla ainda particularidades como o fato de a Jamaica ter sido colonizada e dominada pelos britânicos, mas ser composta por uma maioria de afrodescendentes: 75% de afro-americanos e 13% de euro-africanos (FRANCISCO, [2019])¹⁵. Contudo, mesmo tendo a maioria de afrodescendentes em sua população, observa-se que, na Jamaica, a conjuntura das condições de submissão prevalecia até a segunda metade do século XX, quando aconteceu a sua independência (06 de agosto de 1962).

Essa conjuntura de submissão se deu de forma semelhante ao sistema de *apartheid* na África do Sul, com o diferencial, é claro, de que eles não eram/são afrodescendentes e sim

¹⁵ Fonte: "Jamaica"; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/jamaica.htm>

nativos africanos, mas, mesmo assim, foram subjugados e colocados à parte (*apartheid*) como cidadãos de segunda classe. Essa formulação nos leva à análise de *War*, uma das várias músicas de Marley que trabalham essa temática sócio histórica, e, como indica o título, trata dessas questões de forma mais enfática, no sentido da necessidade de se trabalhar por mudança, pois, qualquer outro resultado pode gerar guerra (*War*). Destaca-se o seguinte trecho dessa música para que se possa dar continuidade à teia de significados e aos efeitos de sentidos produzidos com a obra desse músico:

<i>Until the philosophy which holds one race Superior and another inferior Is finally and permanently discredited and abandoned Everywhere is war, me say war</i>	<i>Até que a filosofia que sustenta uma raça Superior e outra inferior Seja finalmente e permanentemente desacreditada e abandonada Haverá guerra, eu digo guerra</i>
<i>That until there are no longer first class And second class citizens of any nation Until the color of a man's skin Is of no more significance than the color of his eyes Me say war</i>	<i>Até que não existam cidadãos de 1° E 2° classe de qualquer nação Até que a cor da pele de um homem Seja menos significante do que a cor dos seus olhos Haverá guerra</i>

(MARLEY, *WAR*, 1976)¹⁶

Três grandes acontecimentos

O outro lado do perfil de BM, como se pode inferir pela tomada de posição na composição acima, contempla uma prática social engajada que se vê materializada na político discursividade de suas músicas, assim como nas suas ações. Como exemplo dessa prática destaca-se sua participação nos eventos: *Smile Jamaica Concert*, em 05 de dezembro de 1976; *One Love Peace Concert*, em 22 de abril de 1978, ambos em Kingston, Jamaica. O outro evento se deu na festa de independência do Zimbábue, em 17 de abril de 1980, evento no qual ocorreu a cerimônia que devolveu o país a seu povo depois de anos de submissão colonial.

Smile Jamaica Concert e One love Peace Concert

Os dois shows se interconectam e se complementam. Os relatos por vezes se confundem e apresentam imagens como a dos políticos dando as mãos no palco, como se

¹⁶ Idem nota 4

fossem do show *Smile Jamaica*, mas que, na verdade, são do *show One love Peace Concert* que marca o retorno de Marley à Jamaica. A continuidade do processo de pesquisa sobre esses eventos oportunizou a complementação dessas informações. Pôde-se constatar dessa forma que se tratava de eventos diferentes, mas que se interconectam e configuram essa transformação da política da Jamaica. Processo no qual Bob Marley e a banda The Wailers, sob a égide do reggae, contribuíram de forma definitiva.

Os eventos ocorridos antes, durante e depois do *Smile Jamaica* merecem especial destaque na vida de Bob Marley. Dois dias antes do show ele quase foi assassinado, tendo sido alvejado por um tiro que resvalou pelo peito e a bala ficando alojada em seu braço. Marley decidiu não retirar a bala, pois, caso fizesse a cirurgia, ele poderia vir a ter dificuldades para tocar guitarra. Os perpetradores do atentado entraram atirando no local onde o músico e outros membros da banda e de sua família estavam. Havia toda uma tensão social e o país vivia um período conturbado, com partidos que rivalizavam na política, contribuindo para um ambiente no qual arruaceiros e chantagistas alimentavam o caos. O partido que governava o país havia implorado que ele comparecesse ao *Smile Jamaica*, já prevendo que Bob Marley e a banda The Wailers poderiam fazer algo em prol de uma mudança com suas músicas e com a mensagem de paz. Marley subiu ao palco com fortes dores, mas sua performance foi marcante e o resultado atingido chega a ser mencionado como um “pequeno milagre” por ter conseguido criar um clima de positividade, com “boas energias fluindo para todos os lados, inclusive para os políticos”.

As imagens que mostram a união dos candidatos no palco e a vibração das 80 mil pessoas que estiveram presentes no *One Love Peace Concert* dão complementaridade a essa conjuntura de acontecimentos que os dois shows representam. Menciona-se no vídeo biografia (STAHL, 2004) que aquele evento proporcionou o surgimento de uma nova visão de Jamaica. Como já mencionado, os relatos se confundem, mas, o que às vezes é mencionado como sendo relativo ao *Smile Jamaica*, contém imagens do *One Love Peace Concert*. Contudo, como também foi mencionado acima, esses eventos se complementam na configuração da mudança que se comenta que ocorreu na Jamaica. Dessa forma, a pesquisa cumpre a função de trazer à tona essa conjuntura de eventos que contribuem para uma argumentação a respeito do reggae como dentro do contexto da resistência. Nesse sentido, outras questões, que poderão ser abordadas em outros itens desse trabalho podem abordar questões relativas ao discurso de resistência e que se relacionam ao uso da maconha, algo que está intimamente ligado ao modo de vida dos rastafáris. Alguns relatos dão conta de que Peter

Tosh, que outrora fora membro da formação inicial da banda The Wailers, mas que fazia show solo no *One Love Peace Concert*, acende e fuma um pouco de um cigarro de maconha no palco.

A conjuntura dos acontecimentos e da participação de Marley nos eventos leva a narrativa do vídeo biografia a questionar sobre que tipo de vida havia formado o “primeiro herói mundial jamaicano” O’Neil Hamilton, Ministro jamaicano da Informação que foi entrevistado para a biografia mencionada, sintetiza em suas palavras o que significou a participação de Marley nesses acontecimentos.

Surgiu uma nova visão de Jamaica. E essa foi a genialidade de Marley no período. Algo ligado a interpretações genéricas da justiça, do respeito pelos direitos humanos e dignidade dos povos. E acho que esses foram aspectos que sinalizaram a magia de Bob. Sua incrível capacidade de se comunicar e personificar o que a sociedade estava pensando. (STAHL, 2004)

A análise da conjuntura relacionada ao *Smile Jamaica* e ao *One Love Peace Concert* nos leva à configuração dos eventos ocorridos como um grande acontecimento, dividido em dois momentos, que contribuíram para a mudança social naquele país. Com o primeiro evento iniciou-se um ciclo de transformação que se confirmou no conluio entre artistas, a música, os políticos e o povo. Um ciclo de transformação que teve como base a filosofia da paz, amor, igualdade e liberdade cantada na música reggae. Essa conjuntura nos permite observar questões sociais e políticas da Jamaica, além, é claro, as questões individuais do artista em formação, no sentido da tomada de posição que iria assumir, de forma mais crítica, como observado nas letras de cunho mais social que vieram depois dos acontecimentos ocorridos antes, durante e depois do *Smile Jamaica*.

As consequências diretas do atentado, antes do primeiro dos dois shows, envolveram a saída do guitarrista norte americano que não quis mais participar da banda. Em seu lugar entrou outro guitarrista, Junior Marvin, com experiência também no rock o que ampliou o poder de alcance da banda. A outra consequência foi o que se pode chamar de durante o qual Marley e sua banda procuraram se estabelecer internacionalmente com agenda de shows na Europa e nos EUA.

Bob Marley dizia que não tinha intenção de se envolver com a política, porém, sua prática social e a materialização de seus posicionamentos nas suas composições, indicavam envolvimento político com o real da história, através do real da língua. Essa forma de ser e

agir o fez traduzir em palavras os desejos de justiça, igualdade, liberdade e paz para o povo jamaicano e para os afrodescendentes em geral.

O que foi chamado por uns como um “pequeno milagre”, envolve o fato de Marley ter conseguido juntar no palco, ao final desse ciclo, no *One Love Peace Concert*, os candidatos à presidência que iriam ter o poder de dar continuidade ao ciclo de mudança na ilha.

Imagem 1 – *One Love Peace Concert* - Marley e os políticos rivais Michael Manley (PNP) e Edward Seaga (JLP)



Fonte: <https://www.freedomleaf.com/bob-marley-one-love-peace-concert/>

É paradoxal falar em mudança quando a imagem mostrada ainda é a de políticos brancos disputando o poder daquele país. Contudo, esse “pequeno milagre” e a mudança que ele representa deve ser visto em termos da união de forças em prol do bem comum e da transformação do cenário caótico vivido na Jamaica naquela época¹⁷. Acontecia assim, primeiramente, a efetivação de uma abertura política que permitiu a alternância no poder, essencial para que, na sequência, políticos negros viessem a comandar o país.

A interação entre o artista com o público no *One Love Peace Concert* gerou momentos carregados de significação e efeitos de sentidos que nos fazem refletir sobre a relação entre a

¹⁷ Na época, a Jamaica era um país oposto ao seu estereótipo atual. A ilha estava muito longe de ser um tranquilo paraíso caribenho. Em 1976, quem mandava eram os traficantes e pistoleiros; as tensões sociais estavam em seu ponto máximo e sob influência da Guerra Fria, além de ter estruturas políticas fragilizadas menos de duas décadas depois de sua independência do Reino Unido. No mapa, a Jamaica está mais perto de Cuba do que Cuba está perto de Miami. E, na cartografia ideológica da década de 1970, Havana e Kingston eram vizinhas de Moscou. O primeiro-ministro Michael Manley, do Partido Nacional do Povo (PNP), socialista e próximo de Fidel Castro, tentava a reeleição enfrentando Edward Seaga, do Partido Trabalhista Jamaicano (JLP). Alguns ligavam Seaga à agência secreta americana, a CIA. No meio desses extremos estava uma estrela mundial do reggae que tentava manter sua neutralidade, mas cuja música mobilizava centenas de milhares de eleitores. De acordo com o jornal americano *The New York Times*, toda trama social explosiva daqueles anos girava em torno de Bob Marley, que ele tinha se transformado em uma espécie de santo para os oprimidos, um revolucionário para os conservadores e uma ameaça para os políticos. Fonte: BBC

arte e a vida, destacando a habilidade do artista para mobilizar as pessoas que foram ao evento não apenas para “curtir” um show, mas para se unirem em torno do desejo por mudança. Destaca-se o que Simom Firth aponta como conluio entre o intérprete e o público como sendo decisivo para que ocorra o engajamento.

[...] a 'história' na música descreve um entrelaçamento de estética e ética; tal narrativa é necessária para qualquer afirmação de que a arte tem algo a ver com a vida. Uma boa performance de jazz, isto é (como qualquer boa performance musical), depende da verdade retórica, da habilidade dos músicos em convencer e persuadir o ouvinte de que o que eles estão dizendo é importante. Isso não é uma questão de representação ou "imitação" ou ideologia, mas sim, mais especificamente, sobre a tradição afro-americana de "significar"; põe em jogo um efeito emocional, um **conluio** entre o intérprete e um público engajado em vez de desapegado. (FRITH, 1996, p. 117) (Tradução nossa)

Esse conluio que, no caso do artista e da música reggae, na conjuntura dada, envolvia todo desejo de uma nação por mudança, desejo que parecia ser comum também aos candidatos. Aquele foi um marco na mudança que se esperava acontecer. O problema era que a mudança acarretava a desconfiança e a perda de espaço por parte das pessoas que comandavam o caos e as gangues. Como relata O’Neil Hamilton, “a mudança, a partir do momento em que se fala dela, dentro de uma sociedade, costuma ser vista com muita suspeita. E, Bob Marley, da forma como apareceu, tentando influenciar a realidade jamaicana, era obviamente o grande alvo e foco dessa suspeita” (STAHL, 2004).

Bob Marley se viu assim na necessidade de estabelecer, junto com membros da banda, de sua família, e com os produtores, uma agenda que lhes permitisse se afastar da Jamaica e de todo aquele quadro no qual eles se viam enredados.

A consequente mudança na prática social de um artista, ativista, que precisa se exilar, ou é o apagamento, ou a confirmação de sua prática social engajada em função da necessidade de se fazer algo pelo seu país, e, de forma mais ampla, pela causa dos afrodescendentes. Algo que pudesse contribuir para a nova visão de país, que se iniciou com o *Smile Jamaica*, algo que pode ser visto como um trabalho de conscientização e resistência, contexto esse no qual a música reggae veio a se confirmar. Esse trabalho artístico que se pauta nesse contexto de resistência pode ser evidenciado nas músicas e no conjunto estético dos álbuns, em simbiose com seus títulos: *Exodus 1977*, e *Survival 1979*, com destaque para a capa do álbum *Up Rising* de 1980, com um homem rastafári, afrodescendente com *dreadlocks*, com punhos cerrados com um revolucionário urbano.

Imagem 2 – capa do Álbum *Up Rising* de Bob Marley e banda The Wailers



Fonte: <https://www.bobmarley.com.br/discografia/uprising/>

Os eventos que ocorreram nesse turbilhão de acontecimentos, que incluem a apresentação do reggae para o mundo, giram em torno da contribuição desse estilo musical, como um movimento cultural para a nova visão de país para a Jamaica. Esse processo serviu de modelo de mudança, como um trabalho de conscientização e resistência. Toda essa conjuntura confirmava o *modus operandi* da (est)ética (ação ética) do reggae, algo que fez com que esse estilo musical viesse a transformar a cultura, e, assim, transformar o real da história.

Participação na festa de independência do Zimbábue

Os acontecimentos que sucederam à participação no *Smile Jamaica* podem ser apontados como estando interligados a um ponto de não retorno a um estado de inércia em relação ao engajamento político social. Isso foi confirmado com a participação no *One Love Peace Concert*. Havia se configurado uma situação para a prática social que pudesse promover esse compartilhamento do sentimento de pertença, de resistência e do trabalho mobilizador. O outro grande evento que Bob Marley participou, e que confirma de forma

definitiva uma prática social engajada, foi a sua presença na festa de independência do Zimbábue.

Para que sua participação no evento se efetivasse, como é destacado no subtítulo da reportagem da redação internacional do jornal Estadão, intitulada: O dia em que Bob Marley tocou na festa de independência do Zimbábue, Marley pagou do próprio bolso o voo e o traslado do equipamento necessário de Londres para Harare para a apresentação (RAATZ, 2017).

Em relação a esse assunto, a narração da vídeo-biografia comenta que,

Ele tinha se tornado não apenas um agente de mudança no mundo colonial, mas seu porta-voz simbólico. Onde houvesse crises ou problemas típicos do terceiro mundo Bob Marley aparecia e se oferecia para melhorar as coisas. Ele foi ao Zimbábue à cerimônia que devolveu o país a seu povo depois de anos de submissão colonial. O governo branco do Zimbábue tinha dito que nem em mil anos as coisas mudariam no país. E em quase mil dias elas mudaram. (STAHL, 2004)

Dera Tompikins, promotora jamaicana de eventos, também entrevistada para a vídeo biografia, deu um depoimento bastante significativo a esse respeito dizendo que: “Esse foi, talvez, o principal momento de sua vida. Ser convidado para ir à África. O único artista de fora do Zimbábue a ir e como atração principal. Suas músicas falavam disso. Ele se via como um lutador pela liberdade. E, para nós, Bob foi assim realmente” (STAHL, 2004).

Inaugurando a década de 1980, Bob Marley e banda foram ao Zimbábue como atração principal da festa de independência daquele país, ocorrida em 17 de abril de 1980. A festa marcava o fim do processo de dominação branca naquele país africano. A revolução armada, organizada por guerrilheiros urbanos, teve participação definitiva nos acontecimentos que fazem parte da retomada do governo para o povo.

Esse terceiro grande acontecimento da prática artística social de Marley eleva a uma potência internacional o que havia se projetado nos dois primeiros eventos na Jamaica. A filosofia do reggae havia se confirmado com sua mensagem de paz, união e luta por igualdade e dias melhores para o povo africano e afrodescendentes, fazendo o caminho inverso e se (re)conectando com sua mais profunda origem na África, de onde surge sua força e inspiração.

O álbum *Survival* havia sido lançado em outubro de 1979 e, com ele, Marley aprofundava sua crítica ao sistema capitalista e ao racismo institucionalizado. Foi nesse álbum

que Marley gravou a música com o título de Zimbabwe em apoio aos grupos guerrilheiros que lutavam contra o governo branco do país que ainda se chamava de Rodésia.

Marley acompanhava de perto a guerra de libertação e decidiu aceitar a proposta (de ir à festa de independência – grifo meu). Sua música inspirou o Zimbábue. Guerrilheiros da Frente Patriótica ouviam cassetes de seus discos. O reggae era ao mesmo tempo uma fuga e uma inspiração no front. (RAATZ, 2017)

Marley chegou um dia antes do show com forte contingente policial destacado para acompanhar os músicos. A reportagem do Estadão dá conta de 21 toneladas de equipamentos, com 35 mil watts de som, que tiveram que ser transportados em um Boing 707. A reportagem também menciona que Marley e sua equipe passaram a noite no Hotel Skyline e saíram com guerrilheiros da Frente Patriótica para conhecer a cidade. No dia seguinte fumaram maconha com os produtores da erva em Mutudo, a 143 km da capital.

A reportagem informa ainda que, devido à multidão e agitação, a polícia se precipitou e lançou gás, o que fez com que a banda tivesse que sair, para voltar em definitivo para o show. Esse episódio intensificou o clima do evento e Marley chegou a dizer a sua mulher Rita: “Agora eu sei o que é um verdadeiro revolucionário”.

A música *Zimbabwe* é uma das mais significativas e importantes na configuração do discurso de resistência, juntamente com *Get Up*, *Stand Up*, *War* e *Redemption Song*. Destacamos essas quatro músicas pela importância que elas têm tido nas minhas pesquisas, mas várias outras podem ser analisadas de forma complementar na configuração do discurso de resistência.

A letra de *Zimbabwe* é bem direta e a simples apresentação do texto nos leva à devida configuração de uma situação de resistência em relação à situação de dominação, como a que ocorria na Rodésia/Zimbábue. Destaca-se abaixo o trecho inicial dessa música para contribuir com a argumentação feita aqui.

Zimbabwe

*Every man gotta right to decide his
own destiny*

And in this judgment there is no partiality

(MARLEY, *Zimbabwe*, 1979)

*Todo homem tem o direito de decidir
seu próprio destino*

E nesse julgamento não há parcialidade

Nenhuma parcialidade pode haver na interpretação e aplicação da verdade universal inserida no trecho destacado, pois, de forma a complementar a proposição acima, confirmando a teia de significados engendrada nas composições de Marley, destacamos novamente o trecho inicial da música *War*.

War

*Until the philosophy which holds one race
Superior and another inferior
Is finally and permanently
discredited and abandoned
Everywhere is war, me say war
(MARLEY, War, 1976)*

Guerra

*Até que a filosofia que sustenta uma raça
Superior e outra inferior
Seja finalmente e permanentemente
desacreditada e abandonada
Haverá guerra, eu digo guerra*

A complementaridade se dá na afirmação de que qualquer outro resultado que não seja considerar o direito a decidir seu próprio destino estaria errado. Esse erro estaria de acordo com essa tal filosofia que sustenta uma raça superior e uma inferior, como no caso da dominação branca, seja na Rodésia / Zimbábue, seja na Jamaica, antes da independência, assim como na África do Sul com o sistema de *Apartheid*.

Voltando a letra de *Zimbabwe*, e ainda em íntima ligação com a letra de *War*, Marley diz:

*So arm in arms, with arms
We will fight this little struggle
'Cause that's the only way
We can overcome our little trouble*

*Então, armas em mãos, com o exército
Vamos lutar esta pequena luta
Porque essa é a única forma
De superarmos nossos pequenos problemas*

*Brother you're right, you're right
You're right, you're right
you're so right
We gonna fight, we'll have to fight
We gonna fight, fight for our rights
(MARLEY, Zimbabwe, 1979)*

*Irmãos vocês estão certos, vocês estão certos
Vocês estão certos, vocês estão certos
vocês estão tão certos
Nós vamos lutar, nós vamos ter que lutar
Vamos lutar, lutar pelos nossos direitos*

O trecho é finalizado com a afirmação do apoio aos ‘irmãos” guerrilheiros na sua luta armada. Uma afirmação do óbvio em relação com o direito universal à liberdade. Uma afirmação da obviedade do direito do povo à posse de seu território e ao comando de seu governo. Uma ode à liberdade, à resistência e ao enaltecimento do trabalho mobilizador e da coragem para lutar por mudança. E assim, *overcome / superar* aquela situação histórica, mas não estática, no sentido de ser impossível de ser mudada, confirmando a força dialética do movimento, bastando para isso que haja pessoas fortes para tomarem nas mãos e braços

(*arms*), organizado como um exército, a missão de lutar. Nesse caso, temos o termo final *arms*, com o sentido de exército, como a união dos braços/mãos e armas que compõem um exército - a palavra exata para exército é *army*.

Para finalizar a contextualização desse trecho e considerações a respeito desse item inicial do segundo capítulo, destaque para o uso o adjetivo *little / pequenos* como estratégia linguística para tirar o peso do problema e ressaltar a possibilidade da mudança.

2.5 Perfil biográfico de Bob Marley

Robert Nesta Marley, nasceu em 06 de fevereiro de 1945 na vila Nine Mile, paróquia de Saint Ann, condado de Middlesex, na Jamaica. Ele era cantor, guitarrista, compositor, e foi o maior nome da história do reggae. Ele se notabilizou não apenas por contribuir para popularizar esse gênero musical, como também foi responsável, juntamente com os outros membros da banda The Wailers, por desenvolver as principais características que compõem o conjunto estético do reggae.

O perfil biográfico de Bob Marley contém elementos comuns à conjuntura geral das vidas dos afrodescendentes jamaicanos. Em particular, destacam-se os fatos que levaram a mãe de BM a se mudar para Trenchtown, “a maior e mais miserável” favela da Capital Jamaicana, Kingston, “assim chamada por ter sido construída sobre as valas que drenavam os dejetos da parte antiga de Kingston” (ALMEIDA, 2006).

Bob Marley havia então se mudado para a cidade onde iria crescer e conhecer seus futuros parceiros musicais, em meio à conjuntura que o influenciou na construção de uma consciência social a respeito das condições de vida desfavoráveis que suas composições denunciavam. A prática social resultante desse processo de conscientização se fez valer através do uso da linguagem musical, para comunicar um tipo de posicionamento que propõe uma mobilização para se romper/emancipar com o que ele chamou em *Redemption Song*¹⁸ de *escravidão mental*: “*Emancipate yourselves from mental slavery. None but ourselves can free our minds*”.

¹⁸ Uma das mais emblemáticas músicas de Marley, escrita em 1980 no período em que ele se tratava do câncer.

Esse breve preâmbulo pode nos dar uma ideia das condições de produção que contribuem para o desenvolvimento do reggae como um discurso de resistência.

O texto a seguir destaca alguns fatos da conjuntura sócio-cultural e místico-religiosa que vieram a fazer parte da criação estética do reggae e suas relações com o ideal rastafari.

Apesar de a escravidão ter sido abolida na Jamaica em 1834, aqueles dias de sofrimento ainda estão na memória dos descendentes de africanos e, misturados com os contumes ingleses, fazem parte da cultura da ilha. Já no começo do século passado a herança africana começava a ter expressão política com Marcus Garvey, um pastor jamaicano que fundou a Associação Universal para o Desenvolvimento do Negro. A organização defendia a criação de um país negro, livre da dominação branca, na África, que recebesse de volta todos os descendentes de africanos exilados na América. Foi inclusive com esse intuito que Garvey chegou a fundar uma companhia de navegação a vapor, a Black Star Line. Mas Marcus Garvey é lembrado na Jamaica também por outro motivo. O pastor, nas suas pregações, costumava repetir uma profecia que logo se espalhou entre a população negra. Ele dizia que logo na África surgiria um Rei negro, o 225º descendente da linhagem de Menelik, o filho do rei Salomao e da rainha de Sabá, que libertaria a raça negra do domínio branco. Anos depois esse rei apareceu. Em 1930, Ras Tafari Makonnen foi coroado imperador da Etiópia e passou a se chamar Hailê Selassiê. No mesmo momento, os seguidores de Garvey na Jamaica passaram a acreditar que a profecia tivesse sido cumprida e, em comemoração, fundaram uma nova religião chamada Rastafari. Anos mais tarde, essa religião seria espalhada pelo mundo através da música de um menino chamado Bob Marley. (ALMEIDA, 2006)

A obra de Marley favorece em muito o trabalho de apresentação das principais características do reggae. Composições como *African United* e *Exodus*, por exemplo, podem contribuir na configuração da teia de significados do reggae de Bob Marley que se interligam diretamente com o que é mencionado acima. Em *Exodus*, como se pode inferir pelo nome, contempla-se a narrativa de um movimento de retorno à África para os afrodescendentes:

Exodus: Movement of Jah people!
Oh-oh-oh, yea-eah!
 [...]
 Open your eyes (and look within)
Are you satisfied
(with the life you're living)?
We know where we're going
We know where we're from
We're leaving Babylon
We're going to our Father land
 (MARLEY, *Exodus*, 1977)¹⁹

Êxodo: Movimento do povo de Jah!
Oh-oh-oh, sim!
 [...]
 Abra seus olhos e olhe dentro de você mesmo:
Você está satisfeito
(com a vida que você está vivendo)?
Sabemos onde estamos indo
Nós sabemos de onde viemos.
Estamos deixando a Babilônia,
Estamos indo para a terra do Nosso Pai.

¹⁹ Idem nota 4

Em *Africa Unite*, como também se pode inferir pelo título da canção, Marley conclama a união dos países africanos e, conseqüentemente, a união de todos os afrodescendentes. União em torno de crenças e ideais contrários a toda uma história de dominação representada, de forma simbólica, no signo (semiológico) Babilônia da forma como ele é ressignificado no reggae:

Africa, Unite

[...]

'Cause we're moving right out of Babylon
And we're going to our father's land
How good and how pleasant it would be
Before God and man, yeah
To see the unification of all Africans, yeah
As it's been said already let it be done, yeah
We are the children of the Rastaman
We are the children of the Higher Man

[...]

(MARLEY, *Africa Unite*, 1979)²⁰

Africa, una-te

[...]

porque temos que sair da Babilônia
e estamos indo para terra de nosso pai
Como seria bom e agradável
Diante de Deus e do homem, yeah
Ver a unificação de todos os africanos, yeah
Como já deveríamos ter feito, yeah
Nós somos as crianças do Rastaman
Nós somos as crianças do homem mais elevado

[...]

A espessura semântica que caracteriza o signo Babilônia, dentro do discurso de resistência do reggae, implica na necessidade de uma contextualização que dê conta tanto do seu sentido literal, quanto da sua ressignificação no sentido de representar o mal em si. A Babilônia era a capital da antiga Suméria e Acádia, na região do atual Iraque. Ela foi o maior império oriental da Antiguidade, berço das leis, da astronomia e da escrita, a cidade era o principal polo cultural de sua época (LIMA, 2019).

No site *significados.com.br*, assim como na *Wikipédia.org*, Babilônia é apresentada com o significado de “Porta de Deus”, enquanto que, no site *aventurasnahistoria.uol.com.br*, apresenta-se o significado de “morada dos deuses”. Nos dois primeiros sites, apresenta-se ainda a informação de os judeus afirmam que o nome vem do Hebraico com o significado (negativo) de “confusão”, o que nos remete ao significado de “Morada de demônios” que está presente nos capítulos 17 e 18 do livro do Apocalipse da Bíblia, na qual a cidade da Babilônia aparece como símbolo do pecado e da decadência. São esses significados negativos vinculados ao termo Babilônia que parece se sobressair na ressignificação e reapropriação que se faz no uso desse signo pelo reggae para se fazer a crítica a respeito do mundo ocidental e

²⁰ Idem nota 4

seu modo de operar com base no capitalismo, consumismo e manutenção das desigualdades históricas.

É, pois, nesse contexto da crítica ao sistema ocidental capitalista que o reggae se utiliza do termo Babilônia. O fluxo transcultural e a difusão dessa temática se fazem presente no reggae brasileiro, por exemplo, na música de Edson Gomes intitulada Fogo na Babilônia:

Fogo na Babilônia

A Babilônia anda aflita
 Anda muito mais do que aflita
 Agora eu toco fogo de vez
 Eu sou o incendiário do sistema
 Eu sou o incendiário do sistema
 [...]
 Se por acaso o sistema (sistema, sistema)
 Quiser tirar minha vida
 Talvez até possa conseguir
 Porém, minha alma, nunca (never) 2x
 Eu sei, eu sei, eu sei 2x
 [...]
 Toda a brutalidade virá (brutality)
 A brutalidade virá, ô!

Eu toco fogo! 3x
 Eu ponho na Babilônia!
 [...]
 (GOMES, 1997)

Com relação ao uso incessante do termo Babilônia nas músicas da banda brasileira de reggae Ponto de Equilíbrio, o baterista Lucas Kastrop, argumenta que:

“A Babilônia é um termo que existe dentro da cultura Rastafári e do reggae pra designar o contexto de vida ocidental capitalista. É uma crítica a essa vida que visa apenas o consumo, a futilidade, distantes do equilíbrio com o meio ambiente e autoconhecimento. É um termo que critica este mundo de hoje, configurados numa inversão de valores. (PIANCÓ, 2015)

De forma a sintetizar a análise que se faz sobre o uso desse termo no discurso de resistência do reggae, ele seria apontado como um dos possíveis sinônimos do *poder constituído* como um todo, contra o qual se verifica o nível maior de afastamento ou *desidentificação* ideológica.

Tudo isso nos remete ao jogo dos “ismos”, exposto de forma crítica na música *Get up, stand up*, implicando na ideia de que esse é um termo comum das coisas criadas pelo sistema capitalista. A pesquisa sobre esse assunto nos mostra que é por isso que a maioria dos rastas

rejeitam a expressão rastafarianismo, pelo motivo de que, assim expresso, estaria se fazendo a associação do movimento rastafári com os interesses do sistema capitalista.

A forma de narrar a conjuntura de eventos contemplados em *Exodus* e *Africa Unite* é um exemplo da prática artística social e, assim, vemos que se materializa nessas músicas o engajamento do artista com as questões sociais. Podemos dizer que esse é um ponto de vista que se constrói, ou que busca ser explicitado cientificamente/academicamente, como por exemplo, através desse trabalho. No entanto, de forma simplista, Marley teria ficado conhecido como aquele que cantava o lamento negro, o que seria a face mais visível, ou simplesmente a interpretação que se poderia fazer, sem a devida exegese do texto, da mensagem contida na música *No woman no cry*. Algo que estaria na superfície dos efeitos de sentidos dessa música que era talvez a mais conhecida no Brasil, na versão cantada por Gilberto Gil, com o título de *Não chore mais*.

A análise interpretativa dessa música nos leva a refletir sobre a conjuntura geral das ditaduras, como a vivida no Brasil até o final da década de 80. Essa representação da teia de significados dessa música nos leva a refletir sobre a problemática social, a partir da definição de Bob Marley para o reggae, como um caminho para a consciência, o que contribui para a configuração desse estilo musical como um meio de expressão que promove um ideal de resistência e busca de ruptura com o *status quo*.

A análise como descrição de qualquer conjuntura dada deve ser complementada por uma análise interpretativa que busque ir além do que há na superfície do texto, nas cascas externas da cebola, e, assim, podemos desvelar os níveis de denúncia e protesto que compõem o discurso de resistência do reggae.

Essa trama da político-discursividade que configura a prática artístico social de Bob Marley, trabalha/va, de forma particularizada, as condições de vida dos afrodescendentes que encontravam no rastafari uma forma de crença no divino, diferenciada daquela imposta de cima da pirâmide social pela ideologia dominante. Para além das questões religiosas, no vídeo biografia apresentado nesse trabalho, menciona-se que ele trouxe a energia do “tudo é possível”. Outros fatos mencionados incluem a ideia de que ele contribuiu para a mudança da realidade social da Jamaica, dando chance para outros músicos, e que os jovens de Uptown, parte mais “nobre” da cidade, também passaram a usar *dreadlocks*. Segundo Dennis Morris, fotógrafo que acompanhava Bob Marley e sua banda,

Diziam que metade da Jamaica existia a partir da generosidade de Bob, e a metade que estamos falando é a dos guetos. Apostava no amor fraternal. Havia mais desse tipo de filosofia. O rastafarianismo, a religiosidade. O dinheiro não significava nada para ele. Comprava vinte pares de chuteiras, vinte bolas, muitas coisas e distribuía tudo para as crianças em Trench Town. (STAHL, 2004).

Pode se relacionar essa ideia do “tudo é possível” com a ideia do *Yes, we can – Sim, nós podemos*, que foi usado por Barack Obama em sua campanha presidencial: podemos romper com qualquer dogma ou realidade estática/pré-estabelecida. Essa é a mensagem que parece ficar, com a mensagem nas principais músicas de Marley.

Essa é uma parte do amálgama sociocultural e místico-religioso que compõe a formação da identidade de Bob Marley, e que se faz presente na sua prática social engajada, se materializando na sua forma-sujeito do discurso. A principal mensagem resultante dessa prática social pode ser apontada como o chamado à resistência, a exemplo da mensagem deixada pela luta do ativista Martin Luther King por direitos iguais para os afro-americanos. Uma prática eternizada nas palavras e nas ações, que vão da compra de chuteiras e bolas para a população carente, o apoio a músicos iniciantes, como no ato simbólico do punho cerrado apontado para cima, socando o ar em sinal de luta, em referência às ações dos Panteras Negras, e que também se vê em alguns momentos das performances de Bob Marley.

2.6 Teia de significados da resistência no reggae

A teia de significados do discurso de resistência do reggae é composta por elementos linguísticos, temas abordados e os efeitos de sentidos que fazem com que os enunciados, em seu conjunto, em sua espessura semântica atinjam um patamar de acontecimento discursivo no contexto de resistência. Buscamos escutar e compreender as o processo de amoldamento desses elementos linguístico-discursivos levando em consideração as condições de produção e a dispersão discursiva da música como acontecimento estético. A dispersão discursiva da mensagem que o discurso estudado encerra é vista em seu encadeamento no fluxo transcultural que fez do reggae um dos grandes acontecimentos musicais do século XX.

Ao tempo em que apresentamos alguns dos elementos chaves da estrutura enunciativa vamos também estabelecendo a metodologia de análise utilizada nesse trabalho mediante análises contextualizadas com base em procedimentos descritivos-interpretativos.

A música escolhida para encabeçar essa apresentação da teia de significados e mostra do procedimento de análise descritiva-interpretativa é *Jamming*, por conter elementos representativos das condições de produção vividas pelo o sujeito do discurso em sua prática de resistência, nos permitindo fazer a ponte entre o acontecimento social e o acontecimento discursivo.

Jamming Curtindo

<i>We're jamming</i>	<i>Estamos curtindo</i>
<i>I wanna jam it with you</i>	<i>Quero curtir com você</i>
<i>We're jamming, jamming</i>	<i>Estamos curtindo, estamos curtindo</i>
<i>And I hope you like jamming too</i>	<i>Espero que goste de curtir também</i>
<i>Ain't no rules ain't no vow we can do it anyhow</i>	<i>Sem regras, sem promessas, podemos fazer de qualquer forma</i>
<i>And I know will see you through</i>	<i>Só quero que você participe</i>
<i>'Cos every day we pay the price with a living sacrifice</i>	<i>Pois todo dia pagamos o preço somos o sacrificio da vida</i>
<i>Jamming till the jam is through</i>	<i>Curtindo até o fim</i>
<i>We're jamming</i>	<i>Estamos curtindo</i>
<i>To think that jamming was a thing of the past</i>	<i>A curtição era coisa do passado</i>
<i>We're jamming</i>	<i>Estamos curtindo</i>
<i>And I hope this jam is gonna last</i>	<i>Espero que a festa dure para sempre</i>
<i>No bullet can stop us now,</i>	<i>Nem as balas podem nos deter,</i>
<i>we need neither beg nor will we bow</i>	<i>não imploraremos nem nos curvaremos</i>
<i>Neither can be bought nor sold</i>	<i>Não podemos ser vendidos ou comprados</i>
<i>We all defend the right that</i>	<i>Todos nós defenderemos o direito que</i>
<i>the children must unite</i>	<i>as crianças tem de se unirem</i>
<i>Your life is worth much more than gold</i>	<i>Pois a vida vale muito mais que o ouro</i>
<i>We're jamming, jamming, jamming, jamming</i>	<i>Estamos curtindo, estamos curtindo</i>
<i>We're jamming in the name of the Lord</i>	<i>Estamos curtindo, em nome do Senhor</i>
<i>We're jamming, jamming, jamming, jamming</i>	<i>Estamos curtindo, curtindo, curtindo, curtindo</i>
<i>We're jamming right straight from jah</i>	<i>Estamos curtindo direto do jardim de Jah</i>
<i>Holy mount zion</i>	<i>Do sagrado monte sião</i>
<i>Holy mount zion</i>	<i>Do sagrado monte sião</i>
<i>Jah sitteth in mount zion</i>	<i>Jah está no monte sião</i>
<i>And rules all creation, yeah, we're</i>	<i>Comandando toda criação, sim, nós estamos</i>
<i>We're jamming We're jamming</i>	<i>Estamos curtindo, Estamos curtindo</i>
<i>I wanna jam it with you</i>	<i>Quero curtir com você</i>
<i>We're jamming, jamming, jamming, jamming</i>	<i>Nós estamos curtindo, curtindo, curtindo, curtindo</i>
<i>I'm jammed, I hope you're jamming too</i>	<i>Eu estou curtindo, e espero que você esteja curtindo também</i>
<i>Jam's about my pride and truth I cannot hide</i>	<i>Jah sabe do meu orgulho e não posso esconder</i>
<i>To keep you satisfied</i>	<i>Para te satisfazer</i>
<i>True love that now exist is the love, I can't resist</i>	<i>Agora existe o amor verdadeiro, e a este amor, eu não resisto</i>
<i>So jam by my side</i>	<i>Então curta do meu lado</i>
<i>We're jamming, jamming, jamming, jamming</i>	<i>Estamos curtindo, curtindo, curtindo, curtindo</i>
<i>I wanna jam it with you</i>	<i>Eu quero curtir com você</i>
<i>Jamming, jamming, jamming, jamming</i>	<i>Curtindo, curtindo, curtindo, curtindo</i>
<i>Hope you like jamming too</i>	<i>Espero que você esteja curtindo também</i>

MARLEY, *Jamming*, 1977.

A análise que se inicia a partir do título nos leva a uma gama de significados, mas, antes de enveredar por esse caminho faz-se necessário destacar no jogo dos efeitos de sentidos o fato do verso *No bullet can stop us now / Nem as balas podem nos deter* materializar a tentativa de assassinato do sujeito do discurso por seu envolvimento nos fatos sócio, cultural e político de seu país. Esse verso apresenta ainda a marca linguística do uso da primeira pessoa do plural que coloca essa posição enunciativa como uma ação coletiva contrária aos interesses de forças que se alternam no poder e que, para se manterem no topo, podem inclusive mandar matar aqueles que ousem se posicionar contra a forma como eles administram a realidade. Esse é um dos exemplos que irão confirmar o uso da primeira pessoa do plural para marcar uma ação política na qual o sujeito do discurso busca representar os interesses da coletividade, passando assim a “ideia de posições partilhadas”, o que implica na “mudança do sujeito indivíduo para o “sujeito político”” (CARVALHO, 2012, p. 121).

O verso seguinte *we need neither beg nor will we bow / não imploraremos nem nos curvaremos*, complementa a tomada de posição passando a ideia de que, independente das *bullet(s)* que possam ser usadas contra eles, não haverá rendição pelo ato de *beg / implorar* ou *bow / curvar*. Fechando essa sequência discursiva que apresenta a estratégia do uso da primeira pessoa do plural para representar a coletividade, o tema da ameaça de morte relativizado por uma tomada de posição contrária a hipótese de *implorar, curvar*, e, no terceiro verso, essa tomada de posição se volta contra a possibilidade de se *vender* para o sistema: *Neither can be bought nor sold / Não podemos ser vendidos ou comprados*.

Desenvolvendo o objetivo de tecer a teia que engendra o discurso de resistência nas músicas de BM, destacamos os temas da político discursividade na mudança do sujeito indivíduo para o sujeito político, que será dada ênfase na análise da música *Get Up, Stand Up*, no terceiro capítulo, e, com relação ao tema da não rendição, de não se *vender*, ou de se deixar cooptar pelo sistema. Essa temática está presente também na música *Rat Race* (MARLEY, 1976), nos versos *Don't involve Rasta in your say say. Rasta don't work for no C.I.A. / Não envolvam os rastas nessas suas falações. Os rastas não trambalham para a C. I. A.* A música *Coming In From The Cold* é mais uma que contextualiza esse tema.

Coming In From The Cold Vindo do Frio

	[...]	[...]
	<i>Would you let the system</i>	<i>Você deixará o sistema</i>
	<i>Make you kill your brother, man?</i>	<i>te fazer matar seu irmão?</i>
	<i>No dread no</i>	<i>Não, Dread , não!</i>
	<i>Would you make the system</i>	<i>Você deixará o sistema</i>

<i>Make you kill your brother, man?</i>	<i>te fazer matar seu irmão?</i>
<i>No dread no</i>	<i>Não, Dread , não!</i>
<i>Would you make the system</i>	<i>Você deixará o sistema</i>
<i>Get on top of your head again</i>	<i>dominar sua mente de novo?</i>
<i>No dread no</i>	<i>Não, Dread , não!</i>
<i>[...]</i>	<i>[...]</i>

MARLEY, Coming In From The Cold, 1980

Podemos contemplar também no trecho da música acima destacado o tema do risco e ameaça de morte que complementa o amalgama de temas apresentado nesse ponto de nossa contextualização.

A menção na música *Rat Race* sobre não trabalhar para a CIA, a Agência de Inteligência Americana, remete aos “boatos” de que a CIA teria tentado cooptar Marley, nos eventos relativos ao período do *Smile Jamaica*, para fornecer informações sobre o cenário político jamaicano.

Enquanto isso, na música *Could you be loved*, Marley dá mais mostras da mensagem de mobilização contra a manipulação que característica do se configura como escravidão mental, destaque para os versos

<i>Don't let them fool ya</i>	<i>Não deixe eles te enganarem</i>
<i>Or even try to school ya! Oh, no!</i>	<i>Ou mesmo tentar te moldar! Oh, não!</i>
<i>We've got a mind of our own</i>	<i>Nós sabemos no que cremos</i>
<i>So go to hell, if what you're thinking is not right!</i>	<i>Então vá para o inferno, se o que você crê não é certo!</i>

No engendramento da teia de significados e efeitos de sentido que esses temas abordam, com a ação política do sujeito do discurso, podemos observar a configuração da mensagem para a coletividade que se representa como um chamamento para a tomada de posição contra o conjunto de adversidades que buscam subjugar os sujeitos em suas práticas diárias.

Voltando para a música *Jamming* que encabeça essa sessão, desenvolvendo a gama de significados que seu título encerra, destacamos, em primeiro lugar, a contextualização que se faz em relação ao título e tema do álbum *Exodus*, no qual essa música foi lançada em 1977, e com o álbum *Babylon by Bus* de 1978, segundo álbum ao vivo de Marley que é composto também por essa música. Ambos os álbuns nos levam ao período de exílio que se seguiu após os eventos do *Smile Jamaica*. Nesse sentido, destacamos a contextualização que se pode fazer com relação ao título *Babylon by bus*, que designa também o nome da turnê de shows fora da Jamaica, destacando o signo linguístico *Babylon / Babilônia* que remete aos países mais

representativos do assim chamado imperialismo capitalista, com destaque para os E.U.A e Inglaterra, e, o termo *by bus / de ônibus* que remete às condições de produção da turnê de shows nesses países, como mostram as imagens no clip da música *Jamming*.

Imagem 3 – captura de tela do clip da música *Jamming* mostrando ônibus na turnê acima mencionada.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0D6u-KN670w>

Imagem 4 – captura de tela do clip da música *Jamming* mostrando Bob Marley e membros de sua banda.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0D6u-KN670w>

Imagem 5 – captura de tela do clip da música *Jamming* mostrando Bob Marley e membros de sua banda.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0D6u-KN670w>

Jamming é um termo já conhecido no contexto do *Jazz* e, além de *curtição* carrega também o significado de improvisação. Esses dois sentidos são positivos, mas, para lá das evidências imediatas, no sentido de improvisação, contrastando com o sentido positivo de *curtição*, remete às dificuldades que as condições de produção da turnê *by bus*, pela *Babilônia*.

O sentido de improviso, no contexto imediato, remete às dificuldades enfrentadas pelos integrantes da banda com relação aos problemas de logística e de aceitação que dificultavam o estabelecimento de uma agenda como a que foi desenvolvida para aquela turnê. Em um contexto mais amplo, as dificuldades são remetidas a um plano existencial maior relacionados ao exílio que se seguiu a tentativa de assassinato de Marley e, dessa forma, permite-se ampliar a contextualização do sentido de improvisar, aplicado às práticas diárias, como princípio estratégico ou estado de espírito para superar dificuldades.

A *curtição* e o estado de improviso na letra da música remetem à forma de como lidar com as dificuldades das condições de vida, com positividade, e, de forma mais específica, livre das imposições (*rules / regras; vow / promessas*) das *circunstâncias imediatas* que ocasionaram no atentado e no exílio. Dessa forma enuncia-se no trecho seguinte:

<i>Ain't no rules ain't no vow</i>	<i>Sem regras, sem promessas,</i>
<i>we can do it anyhow</i>	<i>podemos fazer de qualquer forma</i>
<i>And I know will see you through</i>	<i>Só quero que você participe</i>
<i>'Cos every day we pay the price with a living sacrifice</i>	<i>Pois todo dia pagamos o preço somos o sacrifício da vida</i>
<i>Jamming till the jam is through</i>	<i>Curtindo até o fim</i>

O final desse trecho confirma a materialização das condições de vida e o *preço* que se tem que pagar com o sacrifício diário; mas, por outro lado, confirma-se também o estado de espírito para reafirmar a ação de superação das adversidades. Novamente nos vemos na necessidade de ampliar o sentido da tradução disponibilizada entendendo que *with a living sacrifice* poderia ser traduzido como “*com um sacrifício vivo*” e não como “*somos o sacrifício da vida*”. Já em relação ao verso *Jamming till the jam is through*, ao invés de “*curtindo até o fim*”, entendemos ser melhor a tradução que dá ênfase ao termo *jam*, contemplando seu sentido de sessão, como período de tempo, o que remete ao período da turnê, e ainda às circunstâncias que se refletem na materialidade do texto.

Essa reafirmação de uma forma diferente de se viver a vida, independente das dificuldades remete ao tema da positividade inserido na música *Positive Vibration* do álbum *Rastaman Vibration* de 1976, da qual destacamos o seguinte trecho.

[...]	[...]
<i>If you get down and quarrel everyday</i>	<i>Se você briga todo dia</i>
<i>You're saying prayers to the devil, I say</i>	<i>Você está rezando para o diabo, eu digo</i>
<i>Why not help another on the way?</i>	<i>Por que não ajudarmos uns aos outros no caminho?</i>
<i>Make it much easier! Just a little bit easier!</i>	<i>Ficaria mais fácil! Um pouco mais fácil</i>
<i>Say you just can't live that negative way</i>	<i>Nós não podemos viver de maneira negativa</i>
<i>You know what I mean</i>	<i> você sabe o que eu quero dizer</i>
<i>Make way for the positive day</i>	<i>Então vamos dar espaço Para o dia positivo</i>
[...]	[...]
(MARLEY, <i>Positive Vibration</i> , 1976.)	

O tema da positividade do reggae se insere no contexto da mensagem e do chamamento para o desenvolvimento de um conjunto de práticas de superação com base na união e no apoio mútuo, *Por que não ajudarmos uns aos outros no caminho?*, Essa união dos povos e, em especial os afrodescendentes, como em *Africa Unite*, ampliando-se essas questões para todos povos, mediante a historicidade inscrita na músicas de reggae que faz com que os sentidos valham para toda a sociedade. Em especial, nesse contexto de união dos povos destacamos dentro dessa construção da teia de significados, a música *One Love* (1977), da qual destacamos apenas seu início para confirmar esse tema da união: *One love. One heart. Let's get together and feel allright / Um só amor. Um só coração. Vamos seguir juntos para ficarmos bem.*

Destacamos ainda da música *Jamming* o verso *Your life is worth much more than gold / Pois a vida vale muito mais que o ouro*, que se insere na teia de significados fazendo relação direta com a música *Get Up, Stand Up*, da qual apresentamos aqui apenas o trecho que se interliga com o verso acima destacado.

It's not all that glitters is gold / Nem tudo que brilha é ouro
'Alf the story has never been told / Metade da história nunca foi contada
So now you see the light, eh! / E então agora que você enxergou a luz, eh!
Stand up for your rights, come on! / Lute pelos seus direitos, vamos lá!

O trecho acima destacado tem grande importância dentro do amoldamento dos temas proposto nesse item, no sentido de apresentar escolhas linguísticas nas músicas que configuram a teia de significados do discurso de resistência do reggae e a mensagem sintetizada no verso *Emancipate yourselves from mental slavery* de *Redemption song*. Assim, o signo *ouro* remete tanto às questões materiais como o dinheiro e a necessidade de se vender a força de trabalho e se submeter ao sistema, nas relações de trabalho que estão na base da

sociedade, assim como também remete às questões que envolvem as superestruturas e ideologias que dão sustentação às relações de exploração do trabalhador que fazem com que esse *ouro*, em seu conjunto de significados, assemelhasse ao conceito de *ouro dos tolos*. Esse conceito é desenvolvido por Raul Seixas na música *Ouro de Tolo*, na qual ele fala e critica a sociedade avaliando que, dentro desse contexto, ter um emprego, um bom salário e agir como um “dito cidadão responsável” pode ser “uma grande piada e um tanto quanto perigosa”²¹.

Avançando no nosso objetivo destacamos a seguir outra contextualização que se inicia com a música *Burnin' And Lootin'* do álbum *Burnin'*. Seguindo o padrão que configura a metodologia usada nesse trabalho, destacamos o enunciado título dessa música que oportuniza uma contextualização inicial sobre o tema do fogo como princípio de transformação. A importância desse tema é realmente grande no discurso de resistência do reggae e está representado também no título do álbum *Catch a Fire*, sobre qual falaremos nessa sequência.

Burnin' And Lootin' Queimando e Saqueando

<i>This morning I woke up in a curfew</i>	<i>Esta manhã eu acordei em um toque de recolher</i>
<i>Oh, God, I was a prisoner, too, yeah!</i>	<i>Oh, Deus, eu também era prisioneiro, sim!</i>
<i>Could not recognize the faces standing over me</i>	<i>Não foi possível reconhecer os rostos ao meu lado</i>
<i>They were all dressed in uniforms of brutality, eh!</i>	<i>Eles estavam todos vestidos em uniformes de brutalidade, eh!</i>
<i>How many rivers do we have to cross</i>	<i>Quantos rios nós temos que atravessar?</i>
<i>Before we can talk to the boss? Eh!</i>	<i>Antes de podermos falar com o chefe? Eh!</i>
<i>All that we got, it seems we have lost</i>	<i>Tudo o que temos, parece que perdemos</i>
<i>We must have really paid the cost</i>	<i>Nós devemos ter realmente pago o custo</i>
<i>(That's why we gonna be)</i>	<i>(É por isso que vamos ser)</i>
<i>Burnin' and a-lootin' tonight</i>	<i>Queimando e bagunçando esta noite</i>
<i>(Say we gonna burn and loot)</i>	<i>(Digamos que vamos queimar e saquear)</i>
<i>Burnin' and a-lootin' tonight</i>	<i>Queimando e bagunçando esta noite</i>
<i>(One more thing)</i>	<i>(Mais uma coisa)</i>
<i>Burnin' all pollution tonight</i>	<i>Queimando toda a poluição hoje a noite</i>
<i>(Oh, yeah, yeah)</i>	<i>(Oh, sim, sim)</i>
<i>Burnin' all illusion tonight</i>	<i>Queimando toda ilusão esta noite</i>
<i>Oh, stop them!</i>	<i>Oh, parem eles!</i>
<i>Give me the food and let me grow</i>	<i>Me dê a comida e me deixe crescer</i>
<i>Let the Roots Man take a blow</i>	<i>Deixe o Homem das Raízes dar um golpe</i>
<i>All them drugs gonna make you slow now</i>	<i>Todas essas drogas vão te deixar lento agora</i>
<i>It's not the music of the ghetto, eh!</i>	<i>Não é a música do gueto, eh!</i>
<i>Weeping and a-wailin' tonight</i>	<i>Chorando e chorando esta noite</i>
<i>(Who can stop the tears?)</i>	<i>(Quem pode parar as lágrimas?)</i>
<i>Weeping and a-wailin' tonight</i>	<i>Chorando e chorando esta noite</i>
<i>(We've been suffering these long, long-a years!)</i>	<i>(Nós temos sofrido esses longos, longos anos!)</i>
<i>Weeping and a-wailin' tonight</i>	<i>Chorando e chorando esta noite</i>

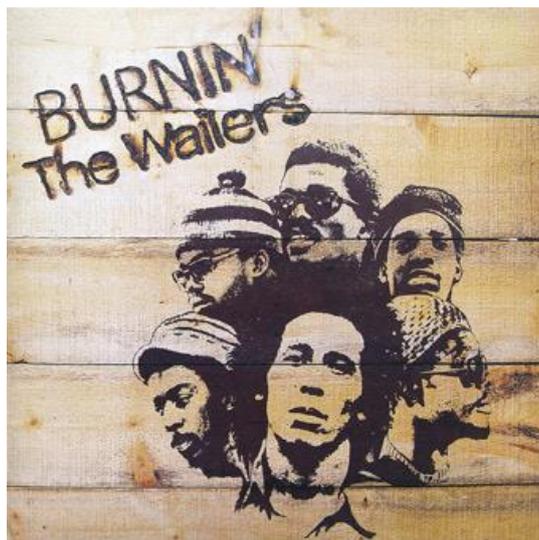
²¹ SEIXAS, Raul. *Ouro de Tolo*, 1973. Fonte: <https://analisedeletras.com.br/raul-seixas/ouro-de-tolo/>

<i>(Will you say cheer?)</i>	<i>(Você dirá que alegria?)</i>
<i>Weeping and a-wailin' tonight</i>	<i>Chorando e chorando esta noite</i>
<i>(But where?)</i>	<i>(Mas onde?)</i>
<i>Give me the food and let me grow</i>	<i>Me dê a comida e me deixe crescer</i>
<i>Let the Roots Man take a blow</i>	<i>Deixe o Homem das Raízes dar um golpe</i>
<i>I must say: All them, all them drugs</i>	<i>Devo dizer: Todas essas, todas essas drogas</i>
<i>gonna make you slow</i>	<i>vão fazer você ficar lento</i>
<i>It's not the music of the ghetto</i>	<i>Não é a música do gueto</i>
<i>We gonna be burning and a-looting tonight</i>	<i>Nós vamos estar queimando e roubando esta noite</i>
<i>(To survive, yeah!)</i>	<i>(Para sobreviver, sim!)</i>
<i>Burning and a-looting tonight</i>	<i>Queimando e saqueando esta noite</i>
<i>(Save your baby lives)</i>	<i>(Salve as vidas das suas crianças)</i>
<i>Burning all pollution tonight</i>	<i>Queimando toda a poluição hoje a noite</i>
<i>(Pollution, yeah, yeah!)</i>	<i>(Poluição, sim, sim!)</i>
<i>Burning all illusion tonight</i>	<i>Queimando toda ilusão esta noite</i>
<i>(Lord-a, Lord-a, Lord-a, Lord!)</i>	<i>(Senhor-a, Senhor-a, Senhor-a, Senhor!)</i>
<i>Burning and a-looting tonight</i>	<i>Queimando e saqueando esta noite</i>
<i>Burning and a-looting tonight</i>	<i>Queimando e saqueando esta noite</i>
<i>Burning all pollution tonight</i>	<i>Queimando toda a poluição hoje à noite</i>

MARLEY, *Burnin' And Lootin'*, 1973

O álbum *Burnin'* é descrito como uma celebração do *Black Power*. Segundo a reportagem da equipe do site www.surforeggae.com, *Burnin'* é um dos álbuns mais importantes e emblemáticos da história do *roots*, reggae mundial. Ele é o quarto álbum dos Wailers e ficou marcado por ser o último antes de Peter Tosh e Bunny Wailer, os dois parceiros iniciais de Marley, seguirem em suas carreiras solo. Destacamos abaixo trecho da reportagem acima mencionada para estabelecer uma melhor contextualização sobre esse álbum.

Apesar da raiz naturalmente militante dos Wailers, BURNIN' vai muito mais além em questões políticas e nas incisivas mensagens, como no clássico "Get Up, Stand Up", um hino de confrontação ao sistema, igualdade social e direitos do povo. O sucesso foi estrondoso, e chamou ainda mais a atenção da grande mídia, principalmente depois que o aclamado cantor e guitarrista britânico, Eric Clapton, regravou "I Shot the Sheriff". Pouco tempo depois - e até hoje em dia - a regravação se tornou uma das canções mais conhecidas de Clapton. Em 2003, a famosa revista Rolling Stones enumerou os 500 maiores álbuns da história, tendo BURNIN' atingido a 319ª colocação. Em 2007, o álbum foi adicionado ao Registro Nacional de Gravações da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, por sua importância cultural e histórica. (BURNIN, 2013)

Imagem 6 – Capa do álbum *Burnin'*.

Fonte: <http://www.surforeggae.com/noticias.asp?id=2391&Tipo=destaque>

O título da música *Burnin' And Lootin' / Queimando e Saqueando* nos leva a questões complexas das condições de produção e resistência no reggae, pois, sem a análise dessa é difícil conceber o apoio a ideia contida na ação dos dois verbos. Contudo, procurando *escutar* para lá da análise superficial podemos trazer à tona a possibilidade de resistência que estaria presente no conjunto de significados da palavra democracia, como governo do povo, pelo povo e para o povo. Essa concepção de direitos sociais está inscrita no chamamento para a mobilização do proletário iniciada por Marx com o Manifesto do Partido Comunista: “Trabalhadores de todo o mundo, uni-vos!”. O pressuposto democrático de um governo do povo aponta para a possibilidade de mobilização social no caso de o povo verificar que as ações governamentais não estarem de acordo com as necessidades da população em geral. É nesse sentido que se justificaria a presença do povo em dificuldade nas ruas *Burnin' And Lootin'*. Essa justificativa pode parecer vaga, mas, como aponta o primeiro verso dessa música, quando o sujeito do discurso inicia seu discurso na primeira pessoa do singular dizendo *This morning I woke up in a curfew. / Esta manhã eu acordei em um toque de recolher*, segue-se assim a constatação de que estava se vivendo em um estado de exceção: *Oh, God, I was a prisoner, too, yeah! Oh, Deus, eu também era prisioneiro, sim!*. Os dois versos finais da estrofe: *Could not recognize the faces standing over me. They were all dressed in uniforms of brutality, eh!*, fornecem informações que nos permitem inferir, pelo signo *uniforms* que remete aos uniformes da polícia, que essa restrição da liberdade e do direito de ir e vir era promovida pelo representantes do Estado repressor.

A segunda estrofe apresenta, de forma metafórica, nos dois versos iniciais as dificuldades enfrentadas pela população mais carente dentro do sistema burocrático e finaliza essa estrofe apresentando de forma simbólica a perda dos direitos e da liberdade física. Ressaltando-se as condições de produção específicas para os afrodescendentes jamaicanos pobres que passaram a viver um cenário diferente apenas a partir de 1962 com a independência.

<i>How many rivers do we have to cross</i>	<i>Quantos rios nós temos que atravessar?</i>
<i>Before we can talk to the boss? Eh!</i>	<i>Antes de podermos falar com o chefe? Eh!</i>
<i>All that we got, it seems we have lost</i>	<i>Tudo o que temos, parece que perdemos</i>
<i>We must have really paid the cost</i>	<i>Nós devemos ter realmente pago o custo</i>

Esse esboço de justificativa para o desenvolvimento da temática que se apresenta no título dessa música nos leva ao refrão: *(That's why we gonna be) Burnin' and a-lootin' tonight* (*É por isso que vamos ser) Queimando e bagunçando esta noite*. Faz-se notar que a tradução da música alternou na tradução do termo *lootin'*, que apresenta o significado inicial a ação de *saquear*, agora apresenta o significado de *bagunçar*. Diferença significativa na análise dos efeitos de sentidos na construção da teia de significados, pois, o termo *saquear* pode remeter a uma simples ação de roubo, enquanto que o termo *bagunçar* pode remeter para uma ação coletiva, mediante a inversão da posição sujeito indivíduo para o sujeito político com o uso da terceira pessoa do plural, para afrontar e desestabilizar o poder constituído.

Destacamos ainda a estrofe abaixo na configuração da teia de significados com os temas da fome, ou alimentação escarça, e, o tema do uso da maconha que está diretamente ligado ao tema do fogo e a transmutação de valores.

<i>Give me the food and let me grow</i>	<i>Me dê a comida e me deixe crescer</i>
<i>Let the Roots Man take a blow</i>	<i>Deixe o Homem das Raízes dar um golpe</i>
<i>All them drugs gonna make you slow now</i>	<i>Devo dizer: Todas essas drogas vão fazer você ficar lento</i>
<i>It's not the music of the ghetto, eh!</i>	<i>Não é a música do gueto</i>

Ao dizer *Give me the food and let me grow / Me dê a comida e me deixe crescer*, o sujeito do discurso parece buscar a paz com o Estado se sujeitando a Ele, para poder seguir em paz, trabalhando, recebendo salários para poder comprar a *comida* e poder *crescer*. Contudo, os versos finais dessa estrofe apresentam características específicas da resistência, pois a necessidade de trabalhar para comer e trabalhar como forma de se viver na sociedade não significa que estejam dispostos a se assujeitar totalmente ao sistema. Assim, o verso *Let*

the Roots Man take a blow. / Deixe o Homem das Raízes dar um golpe, que apresenta na fonte de pesquisa uma tradução equivocada, pois, em primeiro lugar, a expressão *Roots Man* estaria representando os rastas e, em segundo lugar, o verbo *blow*, apesar de ter o significado de *golpe*, o que estaria de acordo com os verbos *saquear* e *bagunçar*, nesse caso, refere-se a ação de fumar e *soprar* a fumaça da maconha, alinhando-se assim em sua significação de forma a completar o sentido do verso que remete a prática do uso da maconha pelos rastas.

Para corroborar com a interpretação da ação e os efeitos de sentido proposto na análise do verso anterior, vemos que o verso seguinte aprofunda essa contextualização ao dizer: *All them drugs gonna make you slow now / Todas essas drogas vão fazer você ficar lento*. Novamente fazemos ressaltar detalhes a respeito da tradução da música, pois, encontramos em outras fontes o acréscimo inicial *I say* e a repetição da expressão *them drugs*, fazendo com que a tradução seja ampliada para: *Eu devo dizer: todos eles - todos eles e suas drogas vão fazer você ficar lento*²². Optamos por seguir essa tradução, pois esse sentido de que as drogas mencionadas nesse verso seriam mesmo tanto as drogas farmacêuticas quanto outras drogas que entorpeceriam e ou deixariam o sujeito embrutecido. É paradoxal esse ponto em questão, pois, a maconha é analisada pelos “bons-sujeitos” como droga ilícita ou entorpecente, usado por “maus-sujeitos” para fazer o mal, a si mesmos ou aos outros. Entretanto, o contexto do rastafarianismo aponta o uso dessa erva, entre outras coisas, como meio de espiritualidade e de conhecer realidades alternativas àquelas construídas pelo Estado. Pode se interpretar ainda que o enunciado *todas essas drogas* possa estar se referindo metaforicamente às políticas estatais de repressão em geral que cerceiam direitos e impõem, como diz o primeiro verso dessa canção, o toque de recolher: *This morning I woke up in a curfew / Esta manhã eu acordei em um toque de recolher*.

Entendemos como necessário uma ampliação sobre o tema do uso da maconha como bandeira simbólica da liberdade de expressão e da construção de uma espiritualidade diferenciada. Esse tema remete ainda a expressão *All them drugs*, na interpretação que se faz do modo institucional de se lidar com comportamentos e saúde pública na sociedade, pois se você está deprimido, por exemplo, o tratamento tradicional recomendado para os “bons-sujeitos” envolve psicólogos e psiquiatras e, de forma genérica, o uso de calmantes. Esse é um ponto interessante para se fazer o debate a respeito dessa questão bastante atual para a nossa

²² Fonte: <https://www.vagalume.com.br/bob-marley/burnin-and-lootin-traducao.html>.

sociedade, pois envolve o uso da maconha não apenas de forma recreativa e, como antidepressivo para adultos, mas vai além, com se pode ver em reportagens em variados meios de comunicação que dão conta do uso do THC (Tetra-hidrocanabinol) tanto para adultos como para crianças que sofrem de distúrbios de saúde física e mental caracterizado por crises convulsivas ou espasmos musculares constantes, ou comportamentos agressivos como em casos de autismo severo.

O tema do fogo como princípio de transformação e mudança se complementa na sua teia de significados juntamente com o tema do uso da maconha, tanto no conjunto de práticas dos rastas como no contexto do debate atual sobre o uso recreativo e medicinal dessa erva. Esses dois temas estão em destaque nas capas do álbum *Catch a fire* também de 1973. Capas, no plural, pois esse álbum foi inicialmente lançado com uma capa que mostra a imagem de um isqueiro na edição de luxo e, posteriormente, foi lançado com a imagem de Bob Marley com um cigarro de maconha aceso na capa.

Imagem 7 – Capa do álbum *Catch A Fire*. Edição de luxo.



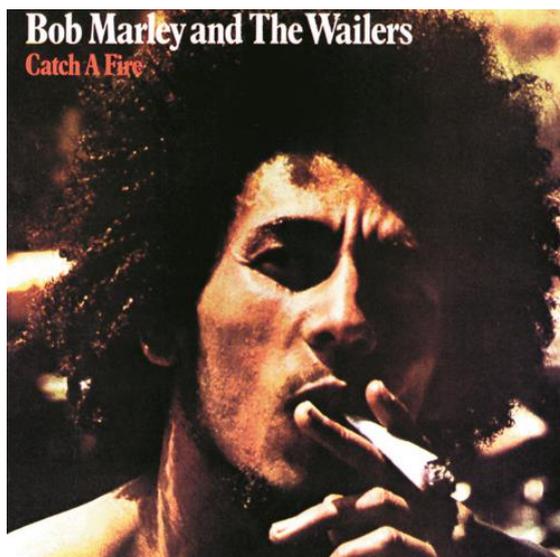
Fonte: <http://www.bobmarley.com/music/studio-albums/catch-a-fire/>

Imagem 8 – Capa do álbum *Catch A Fire*. Edição de luxo.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/294493263116252483/>

Imagem 9 – Capa alternativa do álbum *Catch A Fire*.



Fonte: <https://www.bobmarley.com.br/discografia/catch-a-fire/>

Essa relação entre o fogo e a erva que queima e os efeitos de seu uso recreativos em contextualização com o título do álbum acima é apresentada na manchete da reportagem da página de O Globo Cultura como: “‘Catch a fire’: a brisa mística de Bob Marley que conquistou o mundo. (ALBUQUERQUE, 2014)

Essa *mística* da qual se fala na manchete configura-se como um tema é contextualizada na música *Natural Mystic* (MARLEY, 1977) e, aproveitando a forma a como a reportagem acima se refere ao reggae de Marley, destacamos o início dessa música para confirmar esse efeito da dispersão discursiva do reggae: *There's a natural mystic blowing through the air. If you listen carefully now you will hear / Há uma mística natural soprando através do ar. Se você escutar atentamente agora você vai ouvir*²³.

Destacamos agora o tema da fome que ficou em suspensão pelo aprofundamento dos temas anteriores. O tema da fome e da busca pelo alimento, no contexto das dificuldades de existência para o pobre, ressaltado no verso *Give me the food and let me grow* em *Burnin and lootin* tem destaque no título e nos versos de *Them Belly Full (But We Hungry)* (MARLEY, 1974).

²³ Idem nota 4.

<i>Them Belly Full (But We Hungry)</i>	<i>Eles estão de barriga cheia (Mas nós temos fome)</i>
[...]	[...]
<i>Them belly full but we hungry.</i>	<i>A barriga deles está cheia mas nós temos fome</i>
<i>A hungry mob is a angry mob.</i>	<i>Uma multidão com fome é uma multidão com raiva</i>
<i>A rain a-fall but the dirt it tough;</i>	<i>A chuva cai mas a sujeira permanece</i>
<i>A pot a-cook but the food no 'nough.</i>	<i>Uma panela cozinhando, mas a comida não é bastante</i>
<i>You're gonna dance to JAH music, dance.</i>	<i>Vocês irão dançar a música de Jah, dançar</i>
<i>We're gonna dance to JAH music, dance.</i>	<i>Vocês irão dançar a música de Jah, dançar</i>
<i>Forget your troubles and dance.</i>	<i>Esqueça seus problemas e dance</i>
<i>Forget your sorrow and dance.</i>	<i>Esqueça seus sofrimentos e dance</i>
<i>Forget your sickness and dance.</i>	<i>Esqueça suas doenças e dance</i>
<i>Forget your weakness and dance.</i>	<i>Esqueça suas fraquezas e dance</i>
<i>Cost of living get so high,</i>	<i>Custo de viver fica muito alto</i>
<i>Rich and poor, they start a cry.</i>	<i>Ricos e pobres começam a chorar</i>
<i>Now the weak must get strong.</i>	<i>Agora os fracos ficam fortes</i>
<i>They say, Oh, what a tribulation."</i>	<i>E eles dizem ðh, que aflição"</i>
[...]	[...]

(MARLEY, *Them Belly Full (But We Hungry)*, 1974)

O trecho acima destacado tanto confirma o tema da fome como o tema da luta que se faz necessária em alguns momentos das práticas de resistência. Destaque para o verso que diz que *A hungry mob is a angry mob / Uma multidão com fome é uma multidão com raiva*, e, dessa forma estabelece relação na teia de significado com a ação inscrita em *Burnin and lootin*, pela mobilização social do povo que sai às ruas para protestar em manifestações que podem gerar confronto físico, assim como o confronto discursivo que se segue com as opiniões antagônicas na dispersão enunciativa dos acontecimentos.

Para finalizar esse item, destacamos apenas mais um tema para se contextualizar na teia de significados apresentada, o tema da dança que tem relação direta com o tema da positividade e da mística natural do reggae. A dança proporciona a elevação do espírito e contribui para a superação dos problemas diários e assim pode-se *forget / esquecer: troubles / problemas; sorrow / sofrimentos; sickness / doenças e weakness / fraquezas*.

A análise das Condições de Produção do discurso de resistência nos leva aos principais elementos da conjuntura sócio-política, econômica e cultural e apontam um possível caminho a seguir em relação aos procedimentos metodológicos para o trabalho descritivo-interpretativo para dar conta da teia de significados do discurso de resistência do reggae. Vemos com esse último item que essa teia de significados é composta pelos elementos linguísticos que são marcas discursivas representativas dos temas abordados em várias músicas.

Foi com base nesses elementos que desenvolvemos as associações entre os temas nas análises parciais apresentadas e, dessa forma, pudemos garantir maior espaço nessa dissertação para um número maior de músicas de Bob Marley que servem de base para se

falar do discurso de resistência. Esses elementos tratados de formas variadas em estratégias discursivas contribuem para apresentar uma forma-sujeito do discurso caracterizada pela separação, distanciamento e, ou, ruptura em relação aos saberes e práticas sociais balizadas pelas formações ideológicas e discursivas que espelham de forma cega o Sujeito universal assujeitado às ideologias dominantes.

3. O DISCURSO DE RESISTÊNCIA NO REGGAE: ANÁLISES

O reggae é um acontecimento cultural que, com o anúncio da Unesco se confirmou como um tesouro global. Confirma-se também o caráter revolucionário desse estilo musical como música de protesto, de oposição e de resistência. Essa dissertação vem ao encontro da necessidade de se conhecer melhor o uso da linguagem nesse estilo musical como forma de mobilização social, como é demonstrado na palavra de ordem no título da música analisada no início desse capítulo, assim como nas outras músicas que compõem o *corpus*. O enunciado *Get Up, Stand Up* que inicia o título dessa dissertação é também o mesmo que inicia a manchete da reportagem da Reuters que destaca o anúncio da Unesco, o que veio a contribuir para a difusão discursiva do reggae, ao passo em que ratifica a representatividade dessa música no que concerne a materialidade das escolhas linguísticas na construção da teia de significados e efeitos de sentidos da político-discursividade dentro da *tradição afro-americana de criar significados*.

Retomando o que foi apresentado a respeito da metodologia destaca-se o uso do método desenvolvido por Pêcheux com base no entrecruzamento dos procedimentos de análise com momentos de descrição da estrutura, momentos de interpretação dos enunciados, na relação que se estabelece entre língua e histórica, considerando o texto como um acontecimento discursivo e na tensão que se dá entre descrição e interpretação. Esses são os procedimentos que serão aplicados a seguir na análise da música em contextualização com os temas, as condições de produção e a teia de significados que foram apresentadas no capítulo anterior

Procedimentos

A metodologia de análise segue também as orientações de Orlandi (2000), partindo do questionamento a respeito de que tipo de escuta o analista deve estabelecer para ouvir para lá das evidências para que se possa abrir espaço para o possível, para a singularidade, para a ruptura e para a resistência. Dessa forma devemos proceder de forma a “colocar o dito em relação ao não dito [...] procurando ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz, mas que constitui igualmente os sentidos de suas palavras”. (ORLANDI, 2000, p. 59).

É, pois, na materialidade linguística e histórica que se buscam os sentidos, e é dessa forma que os enunciados apresentam pontos de deriva que oferecem lugar à interpretação, salientando-se o cuidado que o analista deve ter com os procedimentos de interpretação, pois

isso pode resultar na “alteração da posição do leitor para o lugar construído pelo analista” (ORLANDI, 2000, p. 61). Contudo, a tomada de posição é apontada também como um fator importante para se estabelecer as possíveis relações entre o real da língua e o real da história, para apontar a relação entre as escolhas linguísticas e os efeitos de sentido produzidos pelas composições estudadas em sua caracterização do discurso de resistência do reggae.

3.1 *Get Up, Stand Up*: estrutura e acontecimento

<i>Get Up, Stand Up</i>	<i>Levante, Resista</i>
<i>Get up, stand up: stand up for your right (3x)</i> <i>Get up, stand up: don't give up the fight!</i>	<i>Levante, resista: lute pelos seus direitos! (3x)</i> <i>Levante, resista: não desista da luta!</i>
<i>Preacherman, don't tell me</i> <i>Heaven is under the earth</i> <i>I know you don't know</i> <i>What life is really worth</i> <i>It's not all that glitters is gold</i> <i>'Alf the story has never been told</i> <i>So now you see the light, eh!</i> <i>Stand up for your rights, come on!</i>	<i>Pastor, não me diga</i> <i>Que o paraíso esta embaixo da terra</i> <i>Você não sabe quanto</i> <i>A vida realmente vale</i> <i>Nem tudo que brilha é ouro</i> <i>Só metade da historia foi contada</i> <i>E então agora que você enxergou a luz, eh!</i> <i>Lute pelos seus direitos, vamos lá!</i>
<i>Get up, stand up, stand up for your rights!</i> <i>Get up, stand up, don't give up the fight! (2x)</i>	<i>Levante, resista, lute pelos seus direitos!</i> <i>Levante, resista, não desista da luta! (2x)</i>
<i>Most people think</i> <i>Great God will come from the skies</i> <i>Take away everything</i> <i>And make everybody feel high</i> <i>But if you know what life is worth</i> <i>You will look for yours on earth</i> <i>And now you see the light</i> <i>You stand up for your rights, Jah!</i>	<i>A maioria das pessoas pensa</i> <i>Que o grande Deus vai surgir dos céus</i> <i>Levar tudo</i> <i>E fazer todo mundo se sentir elevado</i> <i>Mas se você sabe o quanto vale a vida</i> <i>Vai procurar o seu aqui na terra</i> <i>E agora que você enxerga a luz</i> <i>Lute pelos seus direitos, Jah!</i>
<i>Get up, stand up! (Jah, Jah!)</i> <i>Stand up for your rights! (Oh-hoo!)</i> <i>Get up, stand up! (Get up, stand up!)</i> <i>Don't give up the fight! (Life is your right!)</i> <i>Get up, stand up! (So we can't give up the fight!)</i> <i>Stand up for your rights! (Lord, Lord!)</i> <i>Get up, stand up! (Keep on struggling on!)</i> <i>Don't give up the fight! (Yeah!)</i>	<i>Levante, resista! (Jah, Jah!)</i> <i>Lute pelos seus direitos! (Oh-hoo!)</i> <i>Levante, resista! (Levante, resista!)</i> <i>Não desista da luta!</i> <i>Levante, resista! (Então, nos não podemos desistir da luta!)</i> <i>Lute pelos seus direitos! (Senhor, Senhor)</i> <i>Levante, resista!</i> <i>Não desista da luta! (Sim!)</i>
<i>We sick an' tired of-a your ism-skism game</i> <i>Dyin' 'n' goin' to heaven in-a Jesus' name, Lord</i> <i>We know when we understand</i> <i>Almighty God is a living man</i> <i>You can fool some people sometimes</i> <i>But you can't fool all the people all the time</i>	<i>Estamos cheios e cansados do seu jogo de ismos</i> <i>Morrer e ir pro céu em nome de Jesus, Senhor</i> <i>Nós sabemos e entendemos</i> <i>O Deus poderoso é um homem vivo</i> <i>Vocês podem enganar algumas pessoas algumas vezes</i> <i>Mas não podem enganar a todos o tempo todo</i>

So now we see the light (What you gonna do?) *Então agora que você enxerga a luz (o que você vai fazer?)*
We gonna stand up for our rights! (Yeah, yeah, yeah!) *Vamos lutar por nossos direitos! (Sim, sim, sim!)*

So you better *Então é melhor que você*
Get up, stand up! (In the morning! Get it up!) *Levante, resista! (Pela manhã! Se levante!)*
Stand up for your rights! (Stand up for our rights!) *Lute pelos seus direitos! (Lute pelos seus direitos!)*
Get up, stand up! *Levante, resista!*
Don't give up the fight! (Don't give it up, don't give it up!) *Não desista da luta! (Não desista, não desista!)*
Get up, stand up! (Get up, stand up!) *Levante, resista! (Levante, resista!)*
Stand up for your rights! (Get up, stand up!) *Lute pelos seus direitos! (Levante, resista!)*
Get up, stand up! *Levante, resista!*
Don't give up the fight! (Get up, stand up!) *Não desista da luta! (Levante, resista!)*
Get up, stand up! *Levante, resista!*
Stand up for your rights! *Lute pelos seus direitos!*
Get up, stand up! *Levante, resista!*
Don't give up the fight! *Não desista da luta!*

MARLEY, *Get Up, Stand Up*, 1973

Já foi destacado que a música *Get Up, Stand Up* faz parte do álbum *Burnin* que é mencionado como uma celebração do *black power*. Essa celebração do “*poder negro*”, remetendo ao período em que o álbum foi lançado, pode ser relacionada aos acontecimentos que transformaram o real da história, e no meio cultural, pode ser vista como um período de coroamento da produção estética musical que se originaram com o *blues* e o *jazz*, com o próprio reggae iniciado no final dos anos 1960, e com o desenvolvimento do *hip hop* na década de 1970.

O chamamento à mobilização social em *Get Up, Stand Up* pode ser visto apontado como representação do reggae enquanto ação simbólica de uma prática discursiva que marca uma ruptura com um longo silêncio nos posicionamentos daqueles que representam os afrodescendentes nos meios culturais. Na conjuntura cultural global, o *jazz*, por exemplo, mencionado por Hobsbawm (1990), como a maior contribuição cultural dos EUA para o mundo, não contém em suas letras os elementos de protesto, oposição e resistência. Só mais tarde é que, tanto com o reggae na Jamaica, como com o do *hip hop* nos EUA, se vê a incorporação desses elementos de político discursividade nas letras das músicas desses estilos musicais.

Dentro da *tradição afro-americana de “criar significados”* a discursividade do *jazz* representaria o silêncio constituinte em relação à tomada de posição, no sentido de se opor, protestar e resistir, pois, pode se interpretar que, se assim o fizessem se tornariam “maus-sujeitos”, e isso poderia inviabilizar o desenvolvimento e o alcance desse estilo musical. A resistência se dava apenas pela criação e imposição ao mundo de uma forma de expressão

cultural que produzia efeitos de sentido e rompia com a realidade social pautada pela criação artística vinculada ao padrão “branco” de se fazer cultura.

Essas são questões que envolvem o *jazz*, suas condições de produção e os significados produzidos nesse processo, com seus respectivos contingenciamentos no que diz respeito ao caráter de resistência e como símbolo dos efeitos de sentido do *black power*. O reggae, por outro lado, já nasce como forma de expressão cultural fruto da resistência afrodescendente; uma forma de dar voz ao povo que busca por justiça, igualdade de direitos, o que se fez inicialmente como música dos rastas, mas, devido à capacidade de BM de se comunicar e personificar o que a sociedade estava pensando, sentimento comum ao povo sofrido de outros países, fez com que esse estilo musical viesse a se tornar um movimento cultural global.

Inicialmente, o estado de silêncio acima mencionado havia sido rompido apenas pela prática discursiva de ativistas como Malcolm X e Martin Luther King. Essa prática discursiva representava o que havia em relação à luta contra as desigualdades históricas, a repressão e o *apartheid* que ainda aconteciam nos EUA, e, dessa forma, representava os anseios por mudança para os afrodescendentes. Essa prática tinha como base uma tomada de posição, um *intuito discursivo*, com base em uma autoconsciência, a partir da qual se tentava imprimir um significado novo na luta para romper com uma conjuntura social histórica. O sonho silencioso dos afrodescendentes ganhava voz nessa prática e materializa-se no famoso discurso de Martin L. K: “*I have a dream ...*”.

O sonho silencioso, como argumenta Carvalho (2012, p. 64), potencializa-se quando ganha expressão e adquire força. Essa ação de transformação que se esperava acontecer tem como base uma tomada de consciência de uma realidade que era, e, em certos níveis, ainda é imposta aos afrodescendentes. Essa consciência da realidade e da necessidade de se fazer algo para que ocorra a mudança que se deseja é o que “leva a lutar por um espaço próprio, a buscar mudanças na estrutura social” (2012, p. 64).

No jogo dos significados, a luta e a resistência discursiva é travada no plano das ideias e são difundidas visando a transformação da realidade. O discurso de resistência do reggae representa a luta contra a dominação ‘branca’ e seus desdobramentos históricos. Esse estado das coisas e ordem do real, pautado na relação histórica de dominação, se atualiza com a dominação do homem sobre o homem, característica do capitalismo e suas relações de produção, associadas às ideologias de estado, como a ideologia religiosa que contribui para a estatização do padrão moral e cultural a ser seguido por todos. Toda essa conjuntura representa a ordem contra a qual os afrodescendentes estabelecem uma luta para romper com

a dominação, principalmente, no contexto do reggae de Bob Marley, a dominação ou escravidão mental (*mental slavery*).

A palavra de ordem que o título encerra e que põe em movimento os sentidos da luta e da resistência se repete no início da música e é ampliado em seus efeitos pelo uso da forma imperativa dos verbos frasais *get up, stand up* e *don't give up / levante, resista lute e não desista*. Para não deixar dúvidas a respeito da mensagem que se deseja passar, esses versos iniciais são complementados pelas expressões *for your rights* e *the fight / pelos seus direitos e da luta*, apontando a direção de um caminho da autoconsciência para os sujeitos do contexto imediato ao qual a música se refere, mas que converge também para a consciência de classes e na luta contra as desigualdades do sistema capitalista. Contudo, ao iniciar a primeira estrofe com os versos *Preacherman, don't tell me / Pastor, não me diga Heaven is under the earth / Que o paraíso está embaixo da terra*, e se utilizar novamente do imperativo negativo *don't tell me / não me diga*, dessa vez, contra aquele que enuncia em nome do *status quo*, o representante da ideologia religiosa dominante, observa-se um posicionamento contrário ao “intuito discursivo” do *preacherman / pastor*. Vemos assim, uma ação de contra-identificação e, ou, desidentificação em relação ao que é enunciado pelo *pastor*, e que reflete na sua forma-sujeito do discurso a materialização da ideologia religiosa que, por exemplo, durante a escravidão, foi conivente com a dominação do homem “branco” sobre os africanos sequestrados e escravizados. Poderíamos dizer que a contra-identificação se dá em relação aos saberes que compõem a ideologia religiosa, enquanto que, a desidentificação se dá em relação ao poder constituído historicamente de forma a justificar o poder de uma elite, da qual o clero foi parte importante no passado, e que, dentro do todo complexo das ideologias, continua fazendo sendo parte estrutural de extrema relevância.

As estrofes dessa música são construídas em forma de oito versos, sendo que cada quatro versos funcionam como uma epígrafe, na qual, nos dois primeiros versos é apresentado um tema que é arrematado nos dois versos finais.

*Preacherman, don't tell me / Pastor, não me diga
Heaven is under the earth / Que o paraíso está embaixo da terra
I know you don't know / Eu sei que você não sabe
What life is really worth / quanto a vida realmente vale*

A primeira epígrafe apresenta o tema central da dominação ideológica que se faz pela política da palavra, via interdiscurso religioso, e seus efeitos de sentido que interpelam os sujeitos, cerceando a produção das subjetividades contrárias ao Sujeito universal. Contudo, o

dizer do *pastor* em relação ao *paraíso* que estaria *embaixo da terra* começa a ser negado quando o sujeito reforça seu intuído discursivo ao usar outra expressão negativa, *you don't know / você não sabe*, em relação aos saberes da formação discursiva que lhe é imposta, confirmando uma tomada de posição que o caracteriza como “mau-sujeito”. Dessa forma, ele complementa a ideia de que ele sabe, *I know / Eu sei*, o que o *pastor*, *don't know / não sabe*, quando enuncia, como representante da moral religiosa, o que seria preciso para se chegar ao *paraíso*. Essa tomada de posição parece revelar a oposição entre os comportamentos dos rastafáris, os quais não estariam de acordo com a moral e os costumes padronizados pela moral religiosa dominante, e, por isso, os planos de um pós vida no *paraíso* cristão estariam condenados, e que os costumes, crenças e práticas, desses que praticam outra forma de expressão comportamental e religiosa, poderiam estar levando-os ao inferno (*under the earth*).

O sentido imediato de *Heaven is under the earth* aponta que só o pós vida traria o *paraíso*, a satisfação plena almejada em vida, a bem aventurança etc. Dessa forma, toda a vida deveria ser condicionada pela política da palavra que aponta o caminho a ser trilhado, de acordo com o conjunto de regras morais que balizavam os comportamentos no teocentrismo. Mesmo com o fim da Idade Média esse padrão moral de comportamentos ficou enraizado pela ideologia religiosa que tem sido usada em sistemas de governos para subjugar ideologicamente a população.

Under the earth, com seu conjunto de significados e efeitos de sentido, aponta, em sua literalidade para algo *embaixo da terra* e, de forma conclusiva, comporta também a ideia de que algo está *enterrado*, e esse algo é o *paraíso*, signo que representa toda a expectativa de um pós vida de felicidade que iria recompensar uma vida terrestre de dificuldades. Para isso, seria preciso perseverar e seguir à risca as regras morais e de comportamentos canonizadas pelos textos bíblicos para se enquadrar no perfil do “bom-sujeito” para que se possa garantir a possibilidade de um pós vida melhor que a vida terrestre, mundana. O sentido de *enterrado*, portanto, pode ir além do sentido simples de *under the Earth*, eliminando a possibilidade da bem-aventurança no pós vida.

Sabendo-se que o sentido deve ser visto como resultado das condições de produção nas quais os sujeitos estão inseridos e que todo enunciado é suscetível de tornar-se outro, interpreta-se assim que o enunciado *Heaven is under the earth* contempla sim a possibilidade de se viver no *paraíso* no pós vida, mas essa possibilidade só se realizaria com a morte, depois de enterrado, depois de uma vida vivida dentro dos preceitos da ideologia religiosa seguindo o caminho traçado nas escrituras e interpretado pelo *pastor*. Esse caminho para o

paraíso inclui o arrependimento pelos pecados cometidos e aceitação de sua condição. Esse caminho tem o lado positivo da boa intensão de se guiar os cidadãos no caminho do bem, mas por outro lado, implicaria na condenação de qualquer outro tipo de prática que não se encaixe na visão restrita de moralidade religiosa, aos moldes do padrão estabelecido na Idade Média.

Assim como qualquer obra de arte que após ser lançada passa a dar margem também os significados atribuídos por interpretações variadas de sujeitos que conseguem ver e, ou, “escutar” outras relações de sentido, assim também nos sentimos autorizados a ir além na interpretação do sentido de *enterrado* para expressão *under the earth*, dessa vez, como um dos níveis do pós vida, descritos em A Divina Comédia de Dante, simplificados em céu (paraíso), purgatório e inferno. Dessa forma, e sem fugir do contexto das condições de produção do discurso de resistência do reggae, dentro do contexto da resposta à pergunta de Pedro de Souza (2010, p. 37): *A que será que se resiste?*²⁴, e, seguindo uma linha interpretativa que interliga o intuito discursivo do sujeito do discurso nas negativas a respeito da fala do pastor: “*don’t tell me*”, “*you don’t know*”, pode se inferir um nível maior de indignação como se a possibilidade do *paraíso* estivesse *enterrada* por comportamentos que, se não estão de acordo com as normas que direcionam as almas para esse nível do pós vida, conseqüentemente estariam levando os sujeito aos outros níveis do pós vida: purgatório e inferno. Esses sujeitos, vistos como pecadores, estariam basicamente desenvolvendo suas práticas sociais com base em tomadas de posição contrárias aos preceitos ideológicos da religião, e, mediante a aquisição de saberes científicos essas práticas podem configurar um distanciamento ainda maior pela desidentificação com os saberes impostos por essa religião dominante como uma das que compõem o poder social constituído como um todo.

O dizer tem uma história que se estrutura pelo esquecimento e, alguns desses dizeres, proferidos por determinados representantes das ideologias dominantes, ganham *status* de verdade universal e eterna dentro desse poder social constituído como um todo. É contra esse *status* de verdade universal que se instalam os processos de resistência e, é nesse sentido que se enuncia de forma diferente, de forma a se criar um conjunto de saberes que busca corroborar com a sustentação de um outro modo de vida, onde os enunciados funcionam como posicionamentos discursivos, que, no caso do reggae, passam a configurar a mensagem estética desse estilo musical. É assim que vemos o efeito de sentido da negativa que se segue

²⁴ Ver página 39

ao dizer do pastor: *I know you don't know, what life is really worth*. Nesse enunciado o sujeito do discurso representa o conjunto de saberes desenvolvido no âmbito das crenças do povo que representa.

A materialidade do discurso é a língua e, assim, o discurso passa a configurar a materialidade da ideologia na qual se aplica um conjunto de crenças e saberes que fundamentam a vida para um grupo social. Nesse processo de uso da língua para se opor e resistir contra a *escravidão mental* e todos os seus efeitos de sentidos, o sujeito do discurso põe em contradição fala do *pastor*, que representa o discurso religioso, e, é nesse processo de deslocamento do lugar enunciativo do sujeito do discurso, de uma posição de submissão a uma posição de oposição e de conclamar seu povo a *levantar-se e lutarem por seus direitos*.

É contra essa “evidência” de que os dizeres do *pastor* configurariam uma verdade absoluta usada pelo poder constituído da máquina estatal para disciplinar e manter a população dentro do espectro comportamental de aceitação sem questionar a realidade e a sociedade e suas relações de produção que se resiste. Desenvolvendo a crítica contra tal “evidência”, Marley segue na configuração de sua tomada de posição e na elaboração do conjunto de saberes da resistência que configuram a estética do reggae ao enunciar um dos elementos mais importantes da teia de significados desse estilo musical: *‘alf the story has never been told*, o que complementa a negativa a respeito da fala do pastor, como síntese da ideologia religiosa dominante, *“you don't know what life really worth”*. Essa tomada de posição demarca o afastamento em relação à forma-sujeito do discurso caracterizada pela identificação plena com a ideologia religiosa que é um dos pilares do sistema sintetizado no discurso de resistência do reggae como sistema babilônico.

A posição enunciativa assumida pelo sujeito do discurso está de acordo com o que Orlandi fala a respeito das regras de projeção que permitem aos sujeitos passarem da situação empírica para uma posição discursiva, contribuindo assim com esse discurso para uma ruptura, para a (trans)formação dos sujeitos e dos sentidos, confirmando que o real da língua é sujeito a falha. O dizer do *pastor* é posto à prova e contradito, confirmando também o movimento dos sentidos de forma conclusiva pelo fato de que, como disse Orlandi, é uma ilusão querer que os sentidos propostos signifiquem única e exclusivamente segundo a vontade imediata de seus produtores. Isso autoriza nosso gesto de interpretação no sentido de confirmar a espessura material da mensagem de resistência nos enunciados que compõem a música analisada e, portanto, de sua significância na composição do discurso de resistência do reggae.

Essa configuração do discurso de resistência do reggae surge como a afirmação de um conjunto de saberes que dão sustentação para o estabelecimento de uma ideologia alternativa para afrodescendentes em geral e para todos que estão descontentes e se identificam com a mensagem do reggae.

Essa hipótese é a que se chega em relação ao intuito discursivo do *pastor* se complementa ao estabelecermos em contraste as práticas de resistência dos rastafáris, que se fazem presente na discursividade do reggae e que envolvem o uso dos *dreadlocks*, o consumo da maconha, assim como a crença de que Haile Selassie, Ras Tafari, seria a reencarnação do Deus vivo, o que está representado no verso: *Almighty God is a living man / O Deus poderoso é um homem vivo*. Esses são os aspectos que configuram o eixo central das práticas e crenças dos rastafáris, as quais, por sua vez, se inserem nas práticas discursivas que os caracterizariam como “maus-sujeitos”. São essas práticas e crenças que estariam comprometendo a ida desses sujeitos para o *paraíso*, e, de acordo com nosso gesto de interpretação, o *pastor* parece até dizer que tudo o que é bom é pecado e que, conseqüentemente lhe encaminharia ao inferno. Esse é um “não-dito” que se põe no jogo dos sentidos possíveis.

Dando prosseguimento ao desenvolvimento desse ponto chave do discurso de resistência do reggae, ainda contextualizando os versos da terceira estrofe: *We know when we undestand, Almighty God is a living man / Nós sabemos e entendemos. O Deus poderoso é um homem vivo*, vemos que esses versos confirmam a crença de que, para os rastas, como se pode verificar nos textos que tratam do assunto, Ras Tafari “foi e sempre será Jah! Sempre será a reencarnação de Jesus, sempre será Haile Selassie (Poder da Trindade), Rei dos Reis, Senhor dos Senhores, Leão conquistador da tribo de Judah!” (ALMEIDA, 2006). O enunciado *O Deus poderoso é um homem vivo* apresenta ainda possibilidade de outras análises a respeito do poder divino, ou divindade ser uma potencialidade exclusiva do Deus judaico-cristão. A divindade não mudou apenas de lugar, cultura e pessoa, ela estaria presente em um *homem vivo*, remetendo assim a possibilidade da divindade se manifestar em qualquer um. Essa concepção filosófica implica em outra analogia no contexto da formação do sujeito contemplando a ideia de que o sujeito constrói a si mesmo e não a ideologia.

O uso do pronome de primeira pessoa do plural em *We know when we undestand*, confirma a ideia de posições partilhadas e materializa a mudança do *sujeito individuo* em *I know you don't know*, para o *sujeito político*, dando corpo a uma formação discursiva e ideológica que passou a servir de exemplo de resistência. Esse é um bom exemplo do

entrecruzamento dos procedimentos de análise com a descrição da estrutura e a interpretação dos efeitos de sentido.

Os quatro versos finais da primeira estrofe reafirmam os posicionamentos de Bob Marley a respeito do reggae ser um caminho para a consciência.

*It's not all that glitters is gold / Nem tudo que brilha é ouro
'Alf the story has never been told / Metade da história nunca foi contada
So now you see the light, eh! / E então agora que você enxergou a luz, eh!
Stand up for your rights, come on! / Lute pelos seus direitos, vamos lá!*

A parte inicial remete ao processo de autoconsciência que leva os sujeitos à tomada de posições para superar a sujeição. O primeiro verso já foi apresentado na teia de significados no final do segundo capítulo e representa a metáfora do *ouro de tolo* como representação simbólica do real da história que se faz presente pelo todo complexo das formações ideológicas que se instalam na sociedade de forma a fazer com que os sujeitos busquem se realizar como o “dito cidadão respeitável” que busca ganhar um bom salário e consumir os produtos que o sistema capitalista busca vender, mantendo assim o povo preso, pelas relações de produção, de um lado submetido ao regime de salários, por outro, consumindo e dando lucro aos patrões.

Quando Marley diz que *Metade da história nunca foi contada*, ele está ratificando o que foi dito por ele sobre o reggae no sentido de se buscar conhecer a realidade do que foi escondido, o não-dito, o que pode parecer *ouro*, mas, pelo caráter da dominação ideológica é o engodo usado para dominar o corpo, pelo desejo da posse material dos bens de consumo e pela política da palavra na formação ideológica religiosa. Saber disso, ter essa consciência de que há um real da história que não foi significa poder: o poder que o conhecimento traz, confirmando a máxima latina *scientia potentia est – Conhecimento é poder*. Esse poder adquirido pelo ato de conhecer o que está oculto se faz presente no verso *E então agora que você enxergou a luz*, como metáfora a respeito da “luz do conhecimento”, e, é essa luz do conhecimento que gera uma tomada de consciência a respeito da constituição histórica dos sujeitos pela inculcação de formações ideológicas que buscam gerar uma identificação plena com o sistema.

Uma tomada de consciência implica, muitas vezes, em processos de contra-identificação e desidentificação que estão na base de práticas discursivas de resistência. No início da segunda estrofe, ao dizer que *A maioria das pessoas pensa que o Grande Deus vai surgir dos céus, levar tudo e fazer todo mundo se sentir elevado*. verifica-se uma separação ou

distanciamento do saber da formação discursiva religiosa dominante, o que dá indícios de uma “ação-consciente” que caracteriza aquele sujeito que questiona e luta contra a evidência ideológica.

[...] ao se contra-identificar com a FD presente no interdiscurso, o “mau-sujeito” manifesta uma atitude consciente que implica o reconhecimento da ação da ideologia, reagindo a seus imperativos, desde que a questiona, a argui, a ela se contrapõem, apresenta posicionamentos, argumenta, enfim usa de estratégias discursivas que comprovam a presença de um “querer dizer” e a consciência do que diz (CARVALHO, 2012, p. 117)

Antes de repetir no final da segunda estrofe o arremate usado no final da primeira estrofe, os versos *Mas se você sabe o quanto vale a vida, vai procurar o seu (céu ou paraíso: o melhor para si, para sua vida, para sua família, para sua comunidade ou grupo social – destaque nosso) aqui na terra*, apresentam indícios de “transformação-deslocamento da forma sujeito do discurso”, em um “desarranjo-rearranjo do complexo das formações ideológicas”, que caracterizam o processo de desidentificação. Essa é uma forma de se analisar a ideia exposta como um posicionamento materialista, a partir do qual acontece uma mistura de distanciamento-contestação com uma transformação-deslocamento em relação à ideia de se viver a vida com base nos preceitos religiosos dominantes, para que assim se possa conseguir seu lugar no *paraíso*.

A partir dessa análise, podemos ver que as posições assumidas pelo sujeito que se utiliza do reggae como forma de resistência contribuem para a construção de novos sentidos e novas formas de lidar com a realidade social. Para apoiar essa argumentação, seguimos a afirmação de Silva Sobrinho (2007, *apud* CARVALHO, 2012, p. 108), de que “são as FDs que ditam e interditam determinados dizeres”. A interpretação a que se chega é de que a FD que se forma dentro das condições de produção do reggae é ditada por uma ordem que se estabelece de acordo com a necessidade de produção de subjetividades, correspondentes à contra-identificação ideológica, e, nesse processo, interditam dizeres que tendem a se perpetuar na sociedade, devido à falta de protesto, oposição e resistência. Os dizeres que buscam se perpetuar são aqueles que compõem FDs e FIs dominantes, como a religiosa. Dessa forma, essas FDs contraditórias refletem forças em lutas. É nesse sentido que os versos da música analisada apresentam dizeres e uma discursividade que exercem a função estratégica de resistir e criar uma realidade diferente, uma realidade que venha ao encontro aos anseios dos afrodescendentes para que suas histórias sejam narradas de acordo com a mensagem do

reggae. Aqui fazemos valer o que tem sido mencionado a respeito da textualidade valer para toda a sociedade, sendo assim, a “boa nova” da mensagem do reggae é vista rompendo a barreira de seu contexto imediato passando a valer para todos que se identificam com seu discurso de resistência.

A respeito da mensagem do reggae, desenvolvida na discursividade de Marley, Edward Seaga, Primeiro ministro da Jamaica (1980-1989), ao discursar no funeral de Bob Marley disse: “Sua mensagem era um protesto contra a injustiça; um conforto para os oprimidos; uma busca pela paz e um chamado de esperança” (STAHL, 2004). Nesse mesmo sentido, Dera Tompikins, promotora de eventos e amiga de Marley, disse que “O *reggae* influenciado pelo movimento rastafári tinha componentes políticos e culturais que nos ensinam algo. Que nos davam um senso de identidade, de história, de entrosamento. Que dizia algo positivo sobre nossa experiência” (STAHL, 2004).

Em complementação ao conjunto de significado, condições de produção e efeitos de sentidos do reggae, Jeremy Collingwood, autor do livro *Bob Marley: His musical legacy*, disse que o rastafarianismo era uma religião muito poderosa porque falava dos negros. Porque na arte etíope, segundo Collingwood, todas as histórias da Bíblia traziam pessoas negras. Ele disse ainda que:

Bob acabou se unindo aos irmãos rastafáris considerando a maconha a erva da sabedoria que crescia no tumulto de Salomão e citando passagens bíblicas que estimulavam barba e cabelos não aparados ... Marley adotou o visual, a erva e o movimento e todos os seus poderosos dogmas, especialmente sua música característica, chamada *reggae*. O estilo que Bob iria transformar. (STAHL, 2004)

Esses são fatos que devem ser levados em consideração ao analisar o discurso de resistência no reggae a partir das estratégias discursivas que materializam uma prática política em prol de uma coletividade, como nos versos da última estrofe de *Get up, Stand Up*, com destaque para o uso do pronome de primeira pessoa do plural.

We sick an' tired of-a your ism-skism game / Estamos cheios e cansados do seu jogo de ismos
Dyin' 'n' goin' to heaven in-a Jesus' name, Lord / Morrer e ir pro céu em nome de Jesus, Senhor
We know when we understand / Nós sabemos e entendemos
Almighty God is a living man / O Deus poderoso é um homem vivo
You can fool some people sometimes / Vocês podem enganar algumas pessoas algumas vezes
But you can't fool all the people all the time / Mas não podem enganar a todos o tempo todo
So now we see the light (What you gonna do?) / Então agora que nós enxergamos a luz (o que você vai fazer?)
We gonna stand up for our rights! / Vamos lutar por nossos direitos!

Nos dois versos iniciais, observa-se novamente a separação em relação às práticas históricas que vão sendo institucionalizadas pelo todo complexo das formações ideológicas que buscam se apropriar dos conjuntos de saberes nomeando-os pelo *jogo de ismos*, o que subsidia a *escravidão mental* que faz o sujeito matar e *morrer* em nome do Sujeito universal, como mencionado na música *Coming In From The Cold*, apresentada no final do segundo capítulo: *Would you let the system Make you kill your brother, man?*. É por isso que os rastas rejeitam o nome rastafarianismo, por enquadrar sua crença dentro da ideologia capitalista.

Assumindo a posição política em nome da coletividade que representa, Marley enuncia, *Nós sabemos e entendemos* que *o Deus poderoso é um homem vivo*, gerando a positivação política do discurso, pelo uso do “*Nós*”, dando voz a uma coletividade que compartilha dessa crença, contribuindo assim de forma significativa para disseminação dessa crença pelo mundo. Essa forma de uso da linguagem do reggae para questionar a realidade contribui para sua configuração como um *caminho para a consciência*, como uma forma de contribuir para a mudança na forma como os sujeitos encaram e buscam transformar suas realidades (e a sociedade), buscando autonomia em relação ao assujeitamento. É isso que acontece ao sujeito do discurso em sua mudança do sujeito indivíduo *eu/I* pelo sujeito político *nós/we*. É essa mensagem que se insere nas palavras de ordem conclamando o povo, conclamando os indivíduos a se tornarem sujeitos no engajamento para romper com amarras e ideologias que não correspondem aos anseios do povo por mudança. A difusão dessa mensagem é estudada como componente da construção de novas formas da realidade na sociedade caracterizadas por uma ideologia de resistência que serve para todos. Essa difusão contribui no sentido da ampliação do alcance e da confirmação do estilo musical e da estética do reggae como um tesouro cultural global.

A música é finalizada repetindo, com pequena variação, os dois versos finais usados na primeira e segunda estrofe, modificando, no verso final da terceira estrofe, o uso do imperativo *stand up*, que no verso final da primeira estrofe não tem o pronome indicativo da pessoa a que se refere, como uma mensagem de mobilização para todos; substituindo o uso do pronome de segunda pessoa do singular “*You*” no verso final da segunda estrofe, como quem aponta o dedo para quem está do lado, reforçando o sentido do verbo na forma imperativa, pelo uso do pronome de primeira pessoa do plural, como o acréscimo do forma popular do verbo “*ir*”, pondo em movimento os efeitos de sentido da mobilização que se pretende deixar como mensagem: *We gonna stand up for our rights! / Vamos lutar por nossos direitos!*. Para concordar com a forma da primeira pessoa do plural, acontece também a troca do pronome

possessivo de segunda pessoa do singular “*your*”, usada no final da primeira e segunda estrofe, pelo pronome do pronome possessivo de segunda pessoa do plural “*our*”.

Essa troca do “*eu*”, “*você*” e “*seu*” por “*nós*” e “*nosso*” dá o arremate final da configuração do posicionamento do sujeito discursivo, pela materialidade linguística se pode afirmar a atuação política, em prol da coletividade, e assim contribui para o estabelecimento do reggae como manifestação cultural discursiva de resistência, e desse conjunto de saberes como uma formação ideológica alternativa na sociedade.

Nessa mesma linha de interpretação, e, para concluir essa análise, destacam-se os versos *You can fool some people sometimes. But you can't fool all the people all the time / Vocês podem enganar algumas pessoas algumas vezes. Mas não podem enganar a todos o tempo todo*, onde Bob Marley retoma o “intuito discursivo” de denunciar as intenções dos representantes do *status quo* em “*fool / enganar*” e manipular as pessoas, e, consequentemente, monopolizar o real da história. A confirmação dessa prática discursiva de resistência pode ser evidenciada em várias outras músicas de Marley, nas quais, pode-se se observar, através de indícios materializados no intercruzamento entre língua e história, estrutura e acontecimento, o que contribuiu de forma significativa para a transformação do real da história. Essa transformação continua em curso, como no Acontecimento, com “A” maiúsculo citado no começo desse trabalho: UNESCO declarou o *reggae*, com seus pedidos de justiça social, paz e amor, um tesouro global que deve ser preservado. (KAR-GUPTA, 2018)

3.2 *Redemption Song*: estrutura e acontecimento

A música *Redemption Song* é uma das mais significativas de Bob Marley, escrita em 1979 e lançada em 1980 no álbum *Up rising*²⁵ durante o período em que ele descobriu que estava com câncer. A pesquisa dá conta de que a composição foi influenciada pelo discurso do ativista jamaicano Marcus Garvey, já mencionado nesse trabalho. A canção é considerada o

²⁵ Capa do álbum mostrada na imagem 2 com um homem rastafári com longos *dreadlocks* e punhos cerrados representando um revolucionário urbano.

*canto do cisne*²⁶ de Marley, fazendo-se referência ao momento pelo qual o cantor passava, com a luta contra o câncer, o que se refletia na sua produção musical, notadamente com o conjunto de significados que fez dessa música ser tão importante. A análise dessas condições de produção valida a importância dada a essa música para finalizar essa dissertação, pois ela carrega uma das principais marcas enunciativas do discurso de resistência, usada nesse trabalho diversas vezes: *Emancipate yourselves from mental slavery / Libertem-se da escravidão mental*. Esse enunciado juntamente com *Get Up, Stan Up; Every man Got the right to decide his own destiny; no bullet can stop us now*, entre tantos outros, são marcos do uso da linguagem que caracterizam a político-discursividade do artista, delineando sua formação discursiva e contribuindo para a configuração da formação ideológica no âmbito do movimento cultural do reggae.

A formação discursiva de Bob Marley ganha destaque com essa música na qual ele demonstra todo seu poder de síntese conseguindo abordar diversos aspectos da vida, tratando de temas importantes ao ponto de fazer com que essa música se tornasse um hino à liberdade, e uma celebração de se viver uma vida desprovida de amarras. A análise da estrutura nos leva à interpretação dos acontecimentos que vão desde o período da escravidão até a contextualização da perseguição e morte dos usaram e usam suas vozes em prol da causa dos afrodescendentes. Destacaremos a análise da primeira parte na qual se apresenta um resumo do processo escravagista; a virada discursiva que marca a perspectiva positiva de futuro para os afrodescendentes; exemplo representativo das palavras de ordem que configuram a obra de Marley na mensagem para a celebração da liberdade, no refrão, e mobilização para emancipação contra a escravidão mental, início da segunda estrofe; protesto e denúncia contra a morte dos *profetas* que militam em prol da causa da liberdade, justiça e direitos iguais. Esse último quesito permitindo que se faça uma interessante interligação da teia de significados que o tema da redenção apresenta no título da música e complementa a espessura semântica dos versos finais da segunda estrofe.

²⁶ Tales Pinto no texto *A lenda do Canto do Cisne* (200?), comenta que “Uma possível primeira menção a essa expressão teria sido feita por Sócrates, antes de se suicidar com a ingestão de cicuta, em 399 a.C.. Platão, no diálogo *Fédon*, apresenta uma última frase de Sócrates, na qual o grande filósofo grego havia feito referência aos cisnes: “Quando sentem a hora da morte se aproximar, essas aves, que durante a vida já cantavam, exibem então o canto mais esplêndido, mais belo; eles estão felizes de ir ao encontro do deus do qual são os servidores. (...) Eu, pessoalmente não acredito que eles cantem de tristeza; acredito, ao contrário, que, sendo as aves de Apolo, os cisnes possuem um dom divinatório e, como presentem as alegrias que gozariam no Hades, cantam, nesse dia, mais alegremente do que nunca.”

Redemption Song **Canção de Redenção**

<i>Old pirates, yes, they rob I</i>	<i>Velhos piratas, sim, eles me roubaram</i>
<i>Sold I to the merchant ships</i>	<i>Me venderam para navios mercantes</i>
<i>Minutes after they took I</i>	<i>Minutos depois de eles terem me tirado</i>
<i>From the bottomless pit</i>	<i>Do poço sem fundo</i>
<i>But my hand was made strong</i>	<i>Mas, minha mão foi fortalecida</i>
<i>By the hand of the Almighty</i>	<i>Pela mão do Todo-Poderoso</i>
<i>We forward in this generation</i>	<i>Nós avançamos nessa geração</i>
<i>Triumphantly</i>	<i>Triunfantemente</i>

<i>Won't you help to sing</i>	<i>Você não vai me ajudar a cantar</i>
<i>These songs of freedom?</i>	<i>Estas canções de liberdade?</i>
<i>'Cause all I ever have</i>	<i>Pois, tudo que eu sempre tenho</i>
<i>Redemption songs</i>	<i>Canções de redenção</i>
<i>Redemption songs</i>	<i>Canções de redenção</i>

<i>Emancipate yourselves from mental slavery</i>	<i>Libertem-se da escravidão mental</i>
<i>None but ourselves can free our minds</i>	<i>Ninguém além de nós mesmos pode libertar nossas mentes</i>
<i>Have no fear for atomic energy</i>	<i>Não tenha medo da energia atômica</i>
<i>'Cause none of them can stop the time</i>	<i>Porque nenhum deles pode parar o tempo</i>
<i>How long shall they kill our prophets</i>	<i>Até quando vão matar nossos profetas</i>
<i>While we stand aside and look?</i>	<i>Enquanto nós permanecemos de lado, olhando?</i>
<i>Some say it's just a part of it</i>	<i>Alguns dizem que isso faz parte</i>
<i>We've got to fulfill the Book</i>	<i>Nós temos que cumprir o Livro</i>

<i>Won't you help to sing</i>	<i>Ajude-me a cantar</i>
<i>These songs of freedom?</i>	<i>Estas canções de liberdade?</i>
<i>'Cause all I ever have</i>	<i>Pois, tudo que eu sempre tenho</i>
<i>Redemption songs</i>	<i>Canções de redenção</i>
<i>Redemption songs</i>	<i>Canções de redenção</i>
<i>Redemption songs</i>	<i>Canções de redenção</i>

MARLEY, **Redemption Song**, 1979;1980

Os três primeiros versos nos apresentam uma pequena síntese de uma parte do processo escravagista. A narração pede a utilização de verbos no passado, contudo, o primeiro verso nos traz o verbo *rob*, que é um verbo regular e, portanto, deveria estar no passado simples: *robbed*. Nos dois versos seguintes os verbos são irregulares e estão, como pede a narrativa, no passado simples, *sold*, *took*, porém, tanto no primeiro verso como nos outros dois, o pronome pessoal “*I*” está no lugar do que seria o pronome objeto “*me*”. Essa inversão de “*me*” por “*I*” remete a uma condição de inadaptação, ou, de uma adaptação forçada à nova realidade que aqueles nativos africanos tinham que se submeter na colônia britânica. Lembrando ainda que o verbo *rob* é usado no sentido roubar alguma coisa de alguém, e, a narrativa apresentada envolve o ato de *sequestrar/kidnap* alguém. De acordo com a política da palavra que implica na padronização do uso da linguagem o primeiro verso ficaria assim: “*Old pirates, yes, they kidnapped me*”. O gesto de interpretação é o de escutar no uso do

verbo *roubar* a simbolização da objetificação das pessoas que foram sequestradas, escravizadas física e mentalmente, desapropriadas de suas vidas, sonhos e mesmo da produção de suas subjetividades. Pode se observar que a língua é utilizada em função de objetivos específicos, o que confirma uma *forma-sujeito do discurso* caracterizada por tratar desses temas e dar voz ao povo que representa.

De início, pode se pensar que a canção nos levaria apenas ao lamento reflexo do sofrimento imposto aos afrodescendentes, contudo, o signo “*But*”, marcador que caracteriza a virada discursiva, iniciando o verso seguinte, marca a ruptura com o condicionamento histórico, o que é confirmado no verso final da primeira estrofe, “*We forward in this generation triumphantly*”, apostando em uma mudança no real da história, afetando a forma como a realidade é descrita, dizendo que eles, os afrodescendentes, seguem “*triumfantemente*” nessa geração.

O discurso da resistência é caracterizado, como dissemos nesse trabalho, pelas modalidades de contra-identificação e desidentificação com as ideologias dominantes, em especial a religiosa. Contudo, antes dessa confirmação da virada no final da estrofe, a ruptura iniciada com *But* é seguida por elementos da formação discursiva de Marley que entregam a identificação religiosa com a crença em uma entidade superior, característica da ideologia religiosa dominante:

But my hand was made strong / Mas, minha mão foi fortalecida
By the hand of the Almighty / Pela mão do Todo-Poderoso

Há de se ressaltar, porém que, em *Get Up, Stand Up*, no verso *Almighty God is a living man / O Deus poderoso é um homem vivo*, que é atribuído a Haile Selassie, Ras Tafari, indica a possibilidade de o gesto de interpretação poder contemplar o amálgama da formação ideológica, atribuindo a esse *homem* que estava *vivo*, como encarnação da divindade, o poder recebido, de forma metafórica, para quebrar as correntes e superar as adversidades.

Muitos diriam que é utopia, miopia, alienação ou até loucura falar em “*seguir triunfantemente*”, como sugere a canção, devido às desigualdades enfrentadas pelos afrodescendentes, mas, a filosofia que caracteriza o discurso de BM aponta para a possibilidade de o sujeito construir a si mesmo, a partir da luta pela subjetividade, da busca por autonomia em relação às imposições do sistema capitalista excludente, e triunfar na vida. O que estaria de acordo com a configuração dos processos de desidentificação que estão

ligados à sustentação de uma prática nova, com o desenvolvimento da prática discursiva como um ato político direto dentro da luta de classes caracterizada pelo *efeito das ciências e da prática política* de todos os sujeitos e grupos sociais, que se revertem na mudança *da forma-sujeito*.

Confirma-se assim uma prática discursiva que afirma a possibilidade da mobilidade social contextualizada em pressupostos da dialética materialista, assim como da Teoria da Relatividade, que permeiam as concepções pós-modernas que contradizem qualquer noção que sustentaria uma realidade estática, como a que subjaz o tipo de máxima que diz, por exemplo, que: “quem nasce pobre morre pobre”.

Se avaliarmos as condições sociais da época em que Bob Marley viveu e as de hoje, pode se dizer que houve mudanças como, por exemplo, a classificação de preconceito racial como crime. Se o preconceito não se extinguiu, pelo menos, podemos dizer que houve uma ruptura com o real da história, especialmente no ano de 2009 com a eleição do Presidente Barack Obama, que chegou a mencionar em um de seus discursos a experiência que seu pai teve nos EUA quando, certa vez, entrou em um restaurante e não foi atendido por ser negro. Mesmo não tendo um cenário mais positivo, como o de hoje em dia, Bob Marley já ‘profetizava’ esse tipo de ruptura. Ele falava de uma forma que viesse a influenciar os afrodescendentes a tomarem suas existências em suas mãos e fizessem a diferença. É nesse sentido que nosso gesto de interpretação é levado a “escutar” no verso final da segunda estrofe, *we’ve got to fulfill the Book*, o significado de *preencher o Livro* ao invés de *cumprir o Livro*. Nesse caso, esse seria o *Livro* da História, pois, ao mesmo tempo em que a vivemos ajudamos a construí-la. Contudo, é muito mais forte o sentido de *cumprir o Livro* que implica no uso de *Book / Livro* relacionado às escrituras sagradas, validando a identificação com as crenças religiosas, confirmando um sentido da *redenção* e as características messiânicas que o uso do enunciado sobre a morte dos profetas faz ressaltar. Esse último item pode estar apontando, dentro da crença rastafári, com a realização da profecia repetida pelo pastor jamaicano Marcus Garvey (ALMEIDA, 2006), de que surgiria na África um Rei negro que libertaria a raça negra do domínio branco. Profecia que teria se realizado na pessoa de Haile Selassie.

Destaca-se no entrecruzamento da descrição e interpretação a mudança do sujeito indivíduo para o sujeito político, ação marcada pelo uso do pronome de primeira pessoa do plural *we*. Aponta-se assim para uma forma-sujeito do discurso que corresponde a uma prática social engajada, como exemplo de ação em prol da coletividade, primeiramente dos sujeitos

do contexto imediato, e, em sentido mais amplo para todos, fazendo valer a afirmação de Orlandi (2007, p. 112), segundo a qual “há uma historicidade inscrita na própria textualidade, historicidade que faz com que os sentidos valham para toda a sociedade”.

Esse gesto de interpretação que finaliza o parágrafo acima é o mesmo que se aplica na análise do refrão da canção que convida todos a cantar juntos *these songs of freedom / essas canções de liberdade*. Tratar-se-ia, dessa forma, de um convite universal, já que não está expresso um convite ao jamaicano em particular, ou aos afrodescendentes em geral, portanto fica valendo para todos, todos deveriam entoar justos este coro, como no refrão de *One Love: One heart. Let's get together and feel allright / Um só amor. Um só coração. Vamos seguir juntos para ficarmos bem*.

No início da segunda estrofe, Marley faz sua grande enunciação com o uso do verbo no imperativo para nos emanciparmos da escravidão mental: *Emancipate yourselves from mental slavery / Libertem-se da escravidão mental*. Essa mensagem, como uma palavra de ordem, pede para rompermos com a dominação ideológica ou qualquer outro tipo de amarras psicossocial, e, cumprindo o sentido atribuído ao verso final da segunda estrofe, já exposto acima, de que cabe a nós completar o livro da história com narrativas de superação, ele diz que *None, but ourselves can free our minds / Ninguém além de nós mesmos pode libertar nossas mentes*.

Na sequência, o verso *Have no fear for atomic energy / Não tenha medo da energia atômica* nos remete ao contexto histórico daquela época de ditaduras e da guerra fria, na qual, EUA e URSS disputavam o poder e a atenção do mundo nos trazendo o medo diário de uma possível guerra atômica. O sujeito do discurso, porém, finaliza a primeira metade dessa segunda estrofe nos dizendo que, nem a *escravidão mental*, nem a *energia (guerra) atômica*, *none of them can stop the time / nenhuma delas pode parar o tempo*. Aqui, novamente, temos um grande ponto de ligação entre as composições de Bob Marley e a dialética materialista, para a qual, tanto a realidade como as formas de pensamento só existem em forma de movimento, concepção esta que foi ratificada, de certa forma, pela Teoria da Relatividade que diz que, em relação a tempo e espaço, não existe verdade absoluta. Não existe realidade estática. Tudo é relativo. Para onde a balança pende é uma questão de força. Quem detém o poder detém a força, e o poder do povo está na mobilização social e no acesso à informação como ferramenta de acesso a outros níveis de compreensão e conseqüente, autonomia, libertação e ruptura. Tudo isso se reverte na formação discursiva do artista, na qual se observa

o princípio de mobilidade que caracteriza o conceito de discurso, que está presente na constituição dos sujeitos e dos sentidos.

A segunda metade da segunda estrofe começa com a pergunta, *How long shall they kill our prophets while we stand aside and look? / Até quando vão matar nossos profetas, enquanto nós permanecemos de lado, olhando?*. Enquanto uns clamam pelas boas novas e pela ruptura, procurando o engajamento, outros ‘dão de ombros’ não se importando com o que acontece ao seu redor, e, como se diz: “basta que os bons não façam nada para que o mal prevaleça”. João Batista anunciava a vinda do salvador e foi preso; Jesus anunciava a boa nova e foi morto por defender suas ideias; Sócrates foi acusado de corromper a juventude e condenado a tomar cicuta; Martin Luther King foi assassinado por lutar por direitos iguais para os afrodescendentes. Quando falamos em *profeta*, lembramos logo da João Batista, mas, a definição de profeta aqui é menos canônica e consegue ser bem mais abrangente. O gesto de interpretação nos leva a colocar o próprio Bob Marley nessa posição de profeta da mensagem do reggae. Para corroborar com esse *status* diferenciado para esse artista, destacamos uma das várias representações da sua importância no cenário cultural:

- Ele (Bob Marley) teve esta ideia como a ideia de um virologista, ele acreditava que poderia curar racismo e ódio, literalmente curar, apenas injetando música e amor na vida das pessoas. Um dia ele iria dar um show em um comício pela paz, então pistoleiros foram até a casa dele e atiraram nele. Dois dias depois ele subiu naquele palco e cantou. Alguém perguntou: por quê? Ele disse: “*as pessoas que tentam tornar este mundo pior não tiram um dia de folga, como é que eu vou tirar?*”
- Uma luz na escuridão²⁷.

Uma luz na escuridão, essa é talvez a mais contundente assertiva a respeito de Bob Marley que encontramos ao desenvolver o estudo de sua obra. Essa linguagem do amor, mencionada acima, está presente nas narrativas diferenciadas que põem a esperança no centro das composições de Marley e nos permitem compor um quadro que contempla os aspectos de sua prática social na busca pela paz e pela igualdade de direitos, o que implica na luta pela subjetividade e refletem a problematização da sociedade.

Para finalizar o estudo da canção *Redemption Song*, podemos dizer que, em uma composição pequena como esta, Bob Marley é capaz de, em poucos versos, nos remeter ao

²⁷ Transcrição do vídeo em que o personagem de Will Smith no filme *A lenda* fala sobre Bob Marley. Fonte: Uma luz na escuridão – Bob Marley. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=75xSiov6VXM>

contexto histórico da escravidão imposta aos africanos e afrodescendentes e, a partir do meio do primeiro parágrafo, já apresentar a ruptura com o *status quo*. Essa ruptura com os elos das correntes que os ligavam à escravidão, propriamente dita, está simbolizada pela força de um povo, o que representa os esforços próprios para “*forward in this generation tryunphuntly*”, pois, no que dependia dos esforços dos “brancos”, o processo de ruptura andava “a passo de tartaruga”, quando deveria andar “ao passo do Ganges”.

Ao analisar as composições de BM, a impressão que fica não é a do lamento pela história de sofrimento, pelo condicionamento histórico como realidade estática, e sim, a impressão da mensagem que ajuda a ter certeza de que romper com as velhas estruturas não só é possível, como muito dessa transformação está nas mãos dos sujeitos, pois, como diz a parte final da canção, *Yes, some say it's just a part of it. We've got to fulfill the book*, apresentada nessa análise interpretativa final com a tradução de: *Sim, alguns dizem que isso é só uma parte dessa história e cabe a nós terminar ou continuar a preencher o livro de nossas vidas*.

Considerações finais

A que será que se resiste? Esse foi o questionamento, tomado de empréstimo de Pedro de Souza (2010), que se destacou no desenvolvimento dessa dissertação sempre que nos interrogávamos sobre a hipótese do reggae como discurso de resistência.

Afim de confirmar a hipótese do reggae como discurso de resistência e na busca por compreender a configuração de sua resistência, como objetivos específicos de trabalho buscamos apresentar os principais elementos linguísticos discursivos para configurar a teia de significados do reggae dentro das práticas discursivas que as músicas estudadas nos levaram a contextualizar. Nesse sentido, destacou-se a concepção do discurso como linguagem em movimento através do qual se estuda o homem e suas práticas sociais

Em contextualização com a teia de significados foram apresentadas as condições de produção do discurso de resistência do reggae, no segundo capítulo, juntamente com a categoria das condições de produção no contexto da AD. Dessa forma, deu-se a complementaridade das categorias apresentadas no primeiro capítulo que fundamentam a base teórica para validar o estudo proposto. Tudo isso para dar sustentação às análises principais no terceiro capítulo.

A apresentação dos principais elementos da teia significados e os efeitos de sentidos, nos permitiu apontar para configuração de uma formação discursiva característica de uma prática social engajada em desenvolver uma mensagem de resistência, com base na busca de uma autonomia relativa na sociedade. Dessa forma, consideramos que foi atingido o objetivo geral de apresentar a prática discursiva estudada como estando relacionadas à tomadas de posição característica de contra-identificação e de desidentificação que subjazem o processo de resistência. Consideramos também termos atingido o objetivo em toda a dissertação que a interpelação não é definitiva e que se pode sair do assujeitamento. A contra-identificação ficou demonstrada como uma tomada de posição contrária aos saberes da religião dominante. Em relação ao afastamento maior em relação aos saberes que compõem o todo complexo das ideologias dominante, a desidentificação que esse nível de afastamento caracteriza se dá no plano geral contra o próprio *poder constituído*, ora chamado de *sistema* (*system: Would you let the system make you kill your brother, man?*), ora chamado e sintetizado no signo da *Babilônia* (*Babylon: 'Cause we're moving right out of Babylon*)

Foi nesse contexto de expressividade que pretendemos mostrar o reggae como um movimento cultural de alta relevância por constituir-se como uma forma alternativa de cultura

a partir da qual, os sujeitos que com ela se identificam, podem tomar como modelo para o desenvolvimento de uma prática discursiva com base naquilo que é a essência do reggae, descrito por Bob Marley como um caminho para a consciência, para se buscar *ver* o que est[a escondido, o que nunca foi dito, influenciando assim os sujeitos a se emanciparem de qualquer tipo de escravidão mental.

Contudo, temos a consciência de que, no processo de desenvolvimento desse trabalho, tanto na apresentação dos temas no segundo capítulo, como nas análises principais no terceiro capítulo, deixou-se a desejar na questão do uso das categorias essenciais da AD de forma a validar o trabalho como modelo de análise.

Os pontos em destaque nessas considerações finais, portanto, tratam das dificuldades da pesquisa, o que inclui uma autocrítica em relação aos resultados e ao desenvolvimento do texto. Nesse sentido, chegamos ao final desse trabalho com possíveis direcionamentos para trabalhos futuros com análises mais robustas.

Essas análises futuras podem incluir o tema do decolonialismo contribuindo para a aplicabilidade dos resultados desse tipo de pesquisa no ensino de línguas, com ênfase no letramento crítico de forma a proporcionar embate de ideias, reflexões e questionamentos sobre temáticas sociais, históricas e ideológicas.

Como exemplo da possível aplicação dos resultados, destaca-se a análise feita com a música *Redemption Song*, com a qual, em pouco espaço foi possível trabalhar a tensão entre o processo de descrição e o processo de interpretação que remete a concepção de discurso como estrutura e acontecimento de forma satisfatória. O trabalho com essa música nos levou a refletir sobre a análise como descrição estruturalista, o que nos levaria a aceitar a tradução de trechos importantes como uma adaptação que não abarca a espessura semântica e os efeitos de sentido dos enunciados, não fazendo jus ao poder de síntese e de contextualização do sujeito do discurso ao tratar de um tema tão caro para os sujeitos implicados na narrativa. Seguindo o procedimento de análise como interpretação fomos levados a esse ponto de intersecção, a esse entrecruzamento que o gesto interpretativo requer de ir além do óbvio. A espessura semântica dos enunciados iniciais, com o uso do verbo *roubar* e *vender* caracterizando a objetificação dos sujeitos, em consonância com o uso do pronome pessoal *eu*, no lugar de *me*, remetendo a uma inadaptação, ou adaptação forçada à língua do outro, à língua do dominador, implica na necessidade de uma escuta mais detalhada para poder dar conta daquilo que poderia estar sendo silenciado.

Nesse sentido, pudemos ir além em uma contextualização que relacionou, língua, sujeito e história apontando, através de materialidades linguísticas a interpelação ideológica que representa, no discurso, o processo de sequestro e escravização de povos africanos.

As materialidades destacadas nos permitem, também, apontar para a forma-sujeito do discurso do artista estudado pelos elementos utilizados em sua linguagem metafórica, caracterizada como modelo de prática de resistência na qual se evidencia tomadas de posição característica da contra-identificação e desidentificação ideológica. Dessa forma, através do gesto de interpretação que configura o trabalho do analista também como uma tomada de posição, indo contra a ideia de neutralidade, foi possível realizar o entrecruzamento dos processos descritivos interpretativos para se poder ir além do óbvio, de acordo com os princípios metodológicos pecheutianos.

O estudo sobre o discurso de resistência nas músicas de Bob Marley nos deu a oportunidade de desenvolver um trabalho a partir do qual poderemos vir interagir com alunos, professores e comunidade em geral, e nos integrarmos no debate necessário sobre questões raciais e decoloniais, confirmando assim o engajamento do trabalho de pesquisa para contribuir na promoção de mudanças na sociedade.

Para finalizar, gostaríamos de dizer que, aqueles que se pautam pelo censo comum negam a priori aquilo que não conhecem de fato, e, ao negar se sentem bem, pois, dessa forma não teriam que lidar com novas verdades que exigiriam dessas pessoas uma postura diferente, ao invés de darem curso a julgamentos depreciativos daquilo de que não se tem conhecimento cabal.

Terry Eagleton (1991) diz que a poesia pode comunicar-se ainda antes de ser compreendida. Os elementos estéticos que compõem a música de Bob Marley envolvem mesmo aqueles que não sabem do que se tratam especificamente suas composições. A simples tradução das letras revela o contexto das lutas contra as desigualdades históricas geradas em um sistema construído pelos grupos que se revezarão no poder de forma patriarcal. Verifica-se nessas composições uma representação das lutas de classe, da luta de homens e mulheres para se libertarem de certas formas de exploração e opressão.

O problema é que o censo comum criou estereótipos para o reggae, como por exemplo, o de música de maconheiro, de vagabundo etc. Esse estigma, muitas vezes, é o suficiente para generalizações e a conseqüente negação da obra em si, tanto como algo que não teria valor linguístico, como algo existencialmente inválido, ou pior, que fosse danoso aos bons-cidadãos. Esse tipo de “pré” conceito que circunda o reggae é gerado por estereótipos

que impedem que se dê a devida importância a uma obra como esta, só por se tratar de algo não canônico.

E, em resposta ao questionamento que marcou o trabalho, é contra tudo isso que se resiste.

Referências Bibliográficas

ALTHUSSER, L. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 2ª edição. Editora HUCITEC. São Paulo, 1981

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira. Revisão da tradução: Marina Appenzellerl. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CARVALHO, Maria Leônia Garcia Costa. **A construção de uma discursividade feminista em Sergipe: A revista renovação na década de 1930**. São Cristóvão: Editora UFS, 2012.

DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. tradução de: Maria de Lourdes Meneses. Rio de Janeiro: forense Universitária, 1982.

EAGLETON, Terry, **A função da crítica**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins. Fontes, 1991.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. **O caráter singular da língua na Análise do Discurso**. Organon. Porto Alegre. Vol. 17, n. 35 (2003), p. 189-200

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 29ª Edição. EDITORA VOZES. Petrópolis, 2004.

FRITH, Simon. **Music and Identity. Questions of Cultural Identity**. London: SAGE Publications. 1996.

GADET, F.; HAK, T. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

GEE, J. P. **Social Linguistics and Literacies. Ideology in Discourses**. Londres: Routledge, 2008.

GUILHAUMOU, J.; MALDIDIER, D. Da enunciação ao acontecimento discursivo em análise de discurso. In: **História e sentido na linguagem**. Org. Eduardo Guimarães. – Campinas, SP: Pontes, 1989.

HENRY, P. Os fundamentos teóricos da “Análise automática do discurso” de M. Pêcheux (1969). In: GADET, F.; HAK, T. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

HOBSBAWN, Eric J. **História social do jazz**. [tradução Angela Noronha]. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1959-1961/1990. Traduzido do original em inglês *The jazz scene*.

INDURSKY, F. **A fragmentação do sujeito em Análise do Discurso**. In: INDURSKY, F. e CAMPOS, M. C. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzatto, 2000, p. 70-81

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do discurso: Princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 2000.

_____. **Discurso e Texto: formulações e Circulação dos Sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2001.

_____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6 ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso: Uma Crítica à Afirmação do Óbvio**. Trad. Eni Puccinelli Orlandi, et al. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

_____. **Análise do discurso três épocas (1983)** In: GADET, F. et HAK, T. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

_____. **O Discurso: Estrutura ou Acontecimento**. Trad. Eni Orlandi. 3ª ed. Pontes: Campinas-SP. 2002.

RONAI, Paulo. **Curso Básico de Latim I: Gradus Primus**. 13ª edição. Editora Cultrix LTDA. 1956. 133p

SANTOS, Wilton James Bernardo dos. **Introdução às Teorias do Discurso**. São Cristóvão-SE: Universidade Federal de Sergipe, CESAD, 2009.

SOUZA, Pedro de. **Resistir, a que será que se resiste?** O sujeito feito fora de si. **Linguagem em (Dis)curso**, [S.l.], v. 3, p. p. 37-54, set. 2010. ISSN 1982-4017. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/245/260. Acesso em 25 de dezembro 2018.

ZANDWAIS, Ana. A Forma-sujeito e suas Modalidades de Subjetivação: Um Contraponto entre Saberes e Práticas. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina L. (Orgs). **Michel Pêcheux e a Análise do Discurso: Uma Relação de nunca Acabar**. São Carlos, Ed. Claraluz, 2006, p.143-156.

Sites consultados:

ALBUQUERQUE, Carlos, **'Catch a fire': a brisa mística de Bob Marley que conquistou o mundo**. 12 de fevereiro de 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/catch-fire-brisa-mistica-de-bob-marley-que-conquistou-mundo-11575628> Acesso em 26 de julho de 2019.

ALMEIDA, Rodrigo de. **Bob Marley: A sua lenda permanece viva até hoje.** (2006) Disponível em: <https://whiplash.net/materias/biografias/038927-bobmarley.html>. Acesso em 09 de janeiro de 2019.

Babilônia. Atualizado em 05 de julho de 2019. Disponível: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Babil%C3%B3nia> Acessado em: 02 de outubro de 2019

Bob Marley – **Entrevista na Austrália, 1979** – Traduzido – PT/BR. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oEkxiARuEz4&list=PLz_6i__f8l6QpYfo-yhemH15F3bzwJgfl&index=12&t=47s . Acesso em 10 de janeiro de 2019.

BURNIN', **emblemático álbum de Bob Marley, Peter Tosh e Bunny Wailer completa 40 anos!**. 19 de outubro de 2013. Disponível em: <http://www.surforeggae.com/noticias.asp?id=2391&Tipo=destaque>. Acesso em 26 de julho de 2019.

FRANCISCO, Wagner de Cerqueira e. **Jamaica. Brasil Escola.** Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/geografia/jamaica.htm>. Acesso em 20 de julho de 2019.

KAR-GUPTA, Sudir. **Unesco declara reggae tesouro cultural global.** (29 de novembro de 2018). <https://br.reuters.com/article/entertainmentNews/idBRKCN1NY23Q-OBREN>. Acesso em 10 de dezembro de 2018.

LIMA, C. de Castro. **Os quatro milênios da Babilônia, a morada dos Deuses.** Publicado em 13 de junho de 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-antiguidade-babilonia.phtml> Acessado em: 02 de outubro de 2019.

PIANCÓ, Rhaic. **Ponto de Equilíbrio: “Babilônia é uma crítica ao sistema ocidental capitalista”.** Publicado em 08 de maio de 2015. Disponível em: <http://revistagambarra.com.br/site/ponto-de-equilibrio-babilonia-e-uma-critica-ao-sistema-ocidental-capitalista/> Acessado em: 02 de outubro de 2019.

PINTO, Tales. **A lenda do Canto do Cisne, 200?**. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/a-lenda-do-canto-do-cisne.htm> Acesso em: 08 de agosto de 2019.

RAATZ, Luiz. **O dia em que Bob Marley tocou na festa de independência do Zimbábue.** 21 de novembro de 2017. Disponível em: <https://internacional.estadao.com.br/blogs/radar-global/28090-2/> . Acessado em 05 05 2019

SALES, Daniel, **O estilo rude boy ganha mostra em Londres.** 27 de julho de 2014. Disponível em: <https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2014/07/o-estilo-rude-boy-ganha-mostra-em-londres.html> . Acessado em: 20 de julho de 2019.

Significado de Babilônia. Atualizado em 05 de julho de 2019. Disponível: <https://www.significados.com.br/babilonia/> Acessado em: 02 de outubro de 2019

SNAPES, Laura. **UN adds reggae music to list of international cultural treasures.** (29 de novembro de 2018). <https://www.theguardian.com/music/2018/nov/29/un-adds-reggae-music-to-list-of-International-cultural-treasures>. Acesso em 03 de janeiro de 2019.

STAHL, Norman. **Biografia: Bob Marley (Dublado) Documentário Completo.** (2004) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oxN-rI1a_Ao. Publicado em 03 de outubro de 2015. Acesso em 09 de janeiro de 2019.

Uma luz na escuridão – Bob Marley. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=75xSiov6VXM> Acesso em 09 de janeiro de 2019. Acesso em 09 de janeiro de 2019.

Unesco Cultural Treasure: **Reggae music declared a global heritage.** Vídeo disponível no site: <https://www.trtworld.com/video/news-videos/unesco-cultural-treasure-reggae-music-declared-a-global-heritage/5c011d27e3c0992f276389d8>

Músicas utilizadas:

GOMES, Edson. **Fogo na Babilônia.** Disponível em: <https://m.letras.mus.br/edson-gomes/383608/> Acesso em: 03 de outubro de 2019.

MARLEY, Bob. ***Burnin' And Lootin', 1973.*** Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bob-marley/934261/traducao.html> . Acesso em: 26 de julho de 2019.

_____. ***Burnin' And Lootin', 1973.*** Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/bob-marley/burnin-and-lootin-traducao.html>. Acesso em: 26 de julho de 2019

_____. ***Get Up, Stand Up, 1973.*** Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bob-marley/24581/traducao.html> . Acesso em: 20 de julho de 2019.

_____. ***Them Belly Full (But We Hungry), 1974.*** Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bob-marley/69197/traducao.html> . Acesso em: 26 de julho de 2019.

_____. ***I Shot The Sheriff, 1975.*** Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bob-marley/24586/traducao.html> . Acesso em: 20 de julho de 2019.

_____. ***No Woman no Cry, 1975.*** Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bob-marley/24569/traducao.html> . Acesso em: 20 de julho de 2019.

_____. ***Rat Race, 1976.*** Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bob-marley/72045/traducao.html> . Acesso em: 31 de julho de 2019.

_____. ***War, 1976.*** Disponível em: <https://www.letras.mus.br/bob-marley/24571/traducao.html> . Acesso em: 20 de julho de 2019.

_____. *Exodus*, 1977. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/bob-marley/24583/traducao.html> . Acesso em: 20 de julho de 2019.

_____. *Jamming*, 1978. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/bob-marley/448482/traducao.html> . Acesso em: 20 de julho de 2019.

_____. *Africa, Unite*, 1979. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/bob-marley/24591/traducao.html> . Acesso em: 20 de julho de 2019.

_____. *Zimbabwe*, 1979. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/bob-marley/67243/traducao.html> . Acesso em: 20 de julho de 2019.

_____. *Coming in from the Cold*, 1980. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/bob-marley/24600/traducao.html> . Acesso em: 31 de julho de 2019

_____. *Could you be loved*, 1980. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/bob-marley/67104/traducao.html> . Acesso em: 31 de julho de 2019

_____. *Redemption Song*, 1980. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/bob-marley/24572/traducao.html> . Acesso em: 20 de julho de 2019.

SEIXAS, Raul. *Ouro de Tolo*, 1973. Disponível em: <https://analisedeletras.com.br/raul-seixas/ouro-de-tolo/> . Acesso em: 31 de julho de 2019.