

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

RICARDO EMMANUEL SANTANA REINA MACHADO

**“EDSON GOMES: A TRAJETÓRIA DE VIDA DE UM ÍCONE DO
REGGAE NACIONAL.”**

RELAÇÕES DE CLASSE E RAÇA NA FORMAÇÃO DA CULTURA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais: Cultura, desigualdades e desenvolvimento da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais. Sob a orientação do Prof. Dr. Antônio Liberac Cardoso Simões Pires

Cachoeira-BA
Julho/2015

RICARDO EMMANUEL SANTANA REINA MACHADO

**“EDSON GOMES: A TRAJETÓRIA DE VIDA DE UM ÍCONE DO
REGGAE NACIONAL.”**

RELAÇÕES DE CLASSE E RAÇA NA FORMAÇÃO DA CULTURA BRASILEIRA

**Dissertação apresentada ao programa de Pós-
Graduação em Ciências Sociais: Cultura,
desigualdades e desenvolvimento da Universidade
Federal do Recôncavo da Bahia, como parte dos
requisitos para obtenção do título de Mestre em
Ciências Sociais. Sob a orientação do Prof. Dr.
Antônio Liberac Cardoso Simões Pires**

**Cachoeira-BA
Julho/2015**

Apresentação

RESUMO

Esse trabalho traz uma investigação da trajetória de Edson Gomes como cantor e compositor que se destacou no cenário da indústria fonográfica e da música popular brasileira nas décadas de 80 e 90 através do reggae. A pesquisa descreve as manifestações políticas e sociais das populações negras baianas no contexto da reafricanização. O estudo aborda as principais manifestações culturais que caracterizam o reggae no Brasil e as influências desses valores na trajetória de Edson Gomes como artista popular. O foco do estudo é análise da versão local do gênero no processo de troca simbólica e material com os valores culturais nacionais. Por fim, apresentaremos uma análise etnográfica do disco *Reggae Resistência* como produto cultural que se insere no campo das relações de classe e raça vivenciadas no Brasil no final da década de 80, centenário da abolição. O estudo traz um debate a cerca do discurso político e social contido nas letras das músicas. O trabalho foi realizado através da análise de entrevistas, matérias em jornais, revistas e fotos que reconstroem os fatos sociais. O método da história oral aliado à pesquisa documental possibilitou a descrição da readaptação do gênero jamaicano às condições nacionais e sua influência no fenômeno da reafricanização baiana.

Palavras-Chave - CLASSE - CULTURA POPULAR -
REAFRICANIZAÇÃO - RAÇA – REGGAE

ABSTRACT

This work is a scientific investigation about the artistic trajectory of Edson Gomes as singer and composer that has made success in the phonographic industry of Brazilian popular music in the 80's and 90's, through reggae music. The research describes the Bahia's black people political and social manifestations in the context of *reafrikanization*. The studies aboard the afro heritage expressed in Brazilian reggae and its influence in Edson Gomes's composition. The research focus is analyze the local version of a Jamaican's rhythm in its process of symbolical and material exchange with national cultural values. The work finished with a ethnographic analyses about the *Reggae Resistance* album considered as a representative cultural product of *reafrikanization*. Forward The research brings the relations of class and race experienced in Brazil in the end of 80's, abolition centenary anniversary. The study brings a discussion about the social and political contents in his lyrics. The work has been realized by the analyses of interviews, newspapers, magazines and photos collected to build his trajectory. The Oral History method united to documental research enables this description of Jamaican's rhythm in the national basis and its influence in *reafrikanization* phenomena.

**Key Words – CLASS – POPULAR CULTURE —
REAFRIKANIZATION - RACE – REGGAE**

LISTA DE IMAGENS E FIGURAS

Fotografia1 – Porto Cachoeirano, pg. 30

Fotografia 2 – Porto Sanfelista, pg. 30

Imagem 1 – Contra capa, capa e Lay out alternativo do disco Catch a Fire, Island, 1972 pg. 33

Imagem 2 - Genealogia do reggae, Revista Super Bizz, pg. 36

Imagem 3 – Capa do disco Transa, pg. 51

Imagem 4 – Capa do disco Realce, pg. 52

Imagem 5 - Contra Capa do disco Realce, pg. 52

Fotografia 3 – Bob Marley no Brasil, Festa da Ariola, Rio de Janeiro,1980, pg. 53

Fotografia 4 – Bob Marley no Brasil, Futebol Ariola, Rio de Janeiro, 1980, pg. 54

Fotografia 5 – Marcus Garvey, pg. 55

Imagem 6 – Capa do disco Bahia Jamaica, pg.56

Fotografia 6 - Gil e Cliff na Bahia em 1980, pg. 57

Fotografia 7 – Gil e Cliff na Bahia em 1980, pg. 57

Imagem 7 – Capa do disco, Viver, Sentir e Amar, Lazzo, pg. 58

Imagem 8 – Capa do disco Raça Humana, Gil, pg. 59

Fotografia 8 – Rua dos Artistas, Cachoeira-BA, pg. 74

Fotografia 9 – Edson Gomes em campo, pg. 81

Fotografia 10 – Fachada do hotel Colombo, pg. 94

Fotografia 11 – Hotel Colombo e Praça 25 de Junho, pg. 94

Fotografia 12 – Edson Gomes, 1984, pg. 97

Fotografia 13 - Studio 5, pg. 98

Fotografia 14 – Edson Gomes, 1986, pg. 103

Imagem 9 – Capa do compacto Canta Bahia, pg. 107

Imagem 10 – Contra Capa do compacto Canta Bahia, pg. 107

Imagem 11 – Disco compacto do Canta Bahia, pg. 107

Imagem 12 – Capa do disco História do Brasil, Sarajane, pg. 110

Fotografia 15 – Edson Gomes e Ray Company, 2014, pg. 112

Imagem 13 – Capa do disco do Troféu Caymmi, pg. 115

Imagem 14 – Contra capa do disco Troféu Caymmi, pg. 115

Imagem 15 – Capa do disco Reggae Resistência, Edson Gomes, pg. 122

Imagem 16 – Contra capa do LP Reggae Resistência, Edson Gomes, pg. 122

Imagem 17 – Matéria da Tribuna da Bahia sobre o lançamento do Reggae Resistência, pg. 126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	PG. 8
1. HEREDITÁRIO: NOME, CAMPO E HABITUS	PG. 14
2. FILHO DA TERRA: O RECÔNCAVO E O REGGAE NACIONAL	PG. 24
2.1 HISTÓRIA DO BRASIL : O TROPICALISMO E O REGGAE NACIONAL	PG. 47
3. CÃO DE RAÇA - A REAFRICANIZAÇÃO DOS NEGROS BAIANOS NA DÉCADA DE 80	PG. 63
3.1 AS INTERSECCIONALIDADES DE CLASSE E RAÇA NA TRAJETÓRIA DE EDSON GOMES	PG. 72
3.2 OVELHA NEGRA: O FUTEBOL E A INFLUÊNCIA DA MPB NA MÚSICA DE EDSON GOMES	PG. 80
4. CAMPO DE BATALHA: HOTEL COLOMBO E ALTO DAS POMBAS, 53	PG. 91
4.1 O FESTIVAL CANTA BAHIA, O SHOW DO AD LIBITUM E O TROFÉU CAYMMI	PG. 106
4.2 REGGAE RESISTÊNCIA: UMA ANÁLISE SOCIOLÓGICA DA OBRA FONOGRAFICA	PG. 121
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS - EDSON GOMES O MAIOR REGGAEMAN DO BRASIL	PG.142
6. ANEXOS (FOTOS EXTRAS)	PG. 147
7. REFERÊNCIAS	PG.149

INTRODUÇÃO

Esse trabalho científico foi construído em boa parte das suas arestas em decorrência de minha vivência no meio musical e artístico. A música teve suma importância na minha formação educacional. Acredito que foi através dela que me integrei aos elementos sonoros e as regras teóricas. Os ritmos e as possibilidades de harmonizar sons diversos em melodias sonantes e dissonantes. Parte dessa formação clássica, adquiri num curso de piano, e foi lá que pude compreender a partitura e sua linguagem descritiva do tempo, das notas e das pausas.

Em casa tive na figura do meu pai Zilson Sant'Anna, um acervo poderoso da boa música produzida no Brasil e alguns clássicos internacionais do Jazz e do Blues das décadas de 60, 70 e 80. Nessa discoteca estrelavam nomes como: Roberto Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Djavan, Ray Charles, Frank Sinatra, Tom Jobim e principalmente João Gilberto. Sempre que oportuno discutíamos sobre música. Meu pai tinha uma poderosa voz e cantava muito bem. Sua família é oriunda do município de Irará, e a ligação com a música se materializa na figura do produtor musical Roberto Santana e dos músicos Lucas Santana e Tom Zé. Na adolescência passei a me interessar pelo violão, instrumento portátil e versátil que no Brasil é culturalmente indistinguível com o poder da harmonização. Logo, por sua praticidade, as cordas e o pinho substituíam definitivamente o piano, que se tornou um segundo instrumento.

Através de um tio materno, Raimundo Reina, afixionado por Reggae, colecionador de discos, conheci a obra de Bob Marley, Alpha Blondy, e posteriormente Edson Gomes. Em consequência desse envolvimento rítmico musical, fundei com amigos de escola, uma das primeiras bandas de reggae de Salvador, a *Filhos de Jah*, em 1994. Além da predileção pelo ritmo, no meu caso havia ainda uma convivência prévia no Recôncavo, onde passei boa parte das férias infantis e estudantis. E foi a partir dessa experiência de convívio que tive o contato com o fenômeno do reggae baiano. Presenciei a atuação dos principais nomes do reggae local, Edson Gomes, Nengo Vieira, Sine Calmon, Tim Tim Gomes, enfim, fui cativado pela música produzida regionalmente por esses agentes. Não sou exógeno ao território, e isso foi imprescindível para a realização da pesquisa no prazo de vinte e quatro meses.

O primeiro show de reggae que vi na vida foi de Edson Gomes. Eu tinha treze anos, em férias no Recôncavo, quando Gomes tocou no coreto em frente a Igreja de Senhor São Félix, localizada na cidade mesmo nome no estado da Bahia. Ele já havia lançado seu

segundo disco, *Recôncavo* (EMI, 1990). Foi uma experiência impactante. Observei Rastas vindos das cidades vizinhas e a adesão da classe média local ao show de Edson Gomes.

Edson Gomes tem predileção pelo futebol. Chegou a desejar se tornar profissional do esporte como veremos adiante. O conheci como associado do *Clube dos Velinhos*. Essa associação futebolística sanfelista foi fundada em 1970, por Alberto Reina, meu tio. O clube se reúne até os dias atuais sempre nas tardes de sábados, no Estádio Municipal Arlindo Rodrigues em São Félix para prática do futebol. Edson Gomes se dirigia sempre ao canto da arquibancada antes de iniciar a partida. Cumprimentava a todos, mas de maneira reservada não participava das brincadeiras nas rodas do grupo de desportistas. Em uma dessas oportunidades pude me aproximar e conversar como fã do seu trabalho e músico. Fui até ele, naquele canto de arquibancada e o inquiri acerca do seu método de composição. Edson me atendeu muito bem, e explicou-me que geralmente a primeira coisa a fazer era desenvolver o tema da letra. Em seguida, harmonizando com o violão cantar melodias em língua estranha, que são sílabas desconexas como o Bep Bop americano nas improvisações, para depois organizar a poesia à métrica melódica da canção. A partir dali sempre que podia eu o cumprimentava. Aquele momento para mim foi inesquecível. Por consequência na adolescência frequentei o Baba da Cão de Raça, como é chamado o jogo de futebol de Edson Gomes, que acontece as terças feiras no mesmo estádio em São Félix, e pude me aproximar ainda mais do artista que sempre demonstrou ser muito simples. Edson Gomes mantém até os dias de hoje o Cão de Raça Futebol Clube que disputa frequentemente a liga Cahoeirana e por vezes a Liga Sanfelista, tendo conquistado quatro títulos no certame cachoeirano. Edson Gomes patrocinou jogadores do selecionado Cachoeirano Campeão do Intermunicipal de 2014. O futebol pode ser também considerado sua área de atuação.

Essa oportunidade mudou minha forma de me sentir negro, ainda na adolescência. O envolvimento com a música através das aulas de piano e rodas de violão, com o reggae através dos discos de Edson Gomes e Bob Marley contemplou o meu ambiente formação na música popular. Parte da aproximação com o artista foi adquirida através dessas vivências cotidianas de um adolescente negro baiano em férias escolares no município de São Félix. Tais relações sociais são estabelecidas em meio à atuação e convivência com os músicos responsáveis pela readaptação e reinvenção do gênero reggae no Brasil, e induz-nos ao típico caso de sujeito no objeto situado, cuja metodologia se confunde com a observação participante, ainda que compreendamos tais questões como distintas. O fã, o profissional da música e o pesquisador são três atores distintos, porém indissociáveis.

Logo depois, a banda Filhos de Jah, da qual fui fundador, vocalista e guitarrista abriu shows de Edson Gomes em 1995 e 1996. Um na Usina Geradora do Dique (atual Habib's do Dique do Tororó) e dois na Estação Shock (atual hotel Cocoon em Jaguaribe). Fui público e contemporâneo de muitas performances já amuderecidas de Edson Gomes como cantor, e Nengo Vieira como diretor musical e principal arranjador da banda Cão de Raça e Remanescentes. Atuando como vocalista da banda Filhos de Jah, depois tecladista e guitarrista da banda Distorção e hoje cantor da Folha de Chá, sou o músico profissional. Entrevistando, analisando documentos, colhendo informações através do arquivo público e jornais, sou pesquisador.

Em 2012, quando realizei o processo seletivo no Curso de Pós Graduação em Ciências Sociais da UFRB - Universidade Federal do Recôncavo Baiano, já havia traçado o objetivo de aprofundar os conhecimentos a cercada da música do Recôncavo, do reggae produzido localmente e sua importância na conscientização do negro na Bahia e no Brasil. Matriculei-me um semestre antes da seleção como aluno especial na disciplina história, cultura e diversidade. Inicialmente pretendia através do projeto científico aprofundar as considerações e contribuições do reggae no processo da reafrikanização baiana. Mas através de uma análise mais aprofundada no decorrer da disciplina concluí que se pautasse o estudo na trajetória de vida de Edson Gomes estaria ampliando a discussão tanto no que concerne a história da readaptação do gênero musical em território nacional, bem como as relações de dominação, raça e lutas de classes estabelecidas a partir da produção do disco Reggae Resistência. Ao nos inteirmos a cerca do processo de identidade étnica e questões relacionadas à classe e raça no Brasil podemos levantar algumas questões importantes para a pesquisa. Qual o impacto do lançamento do disco Reggae Resistência, em 1988, centenário da abolição? Que influência o disco provocou na música popular brasileira? O que representa esse produto cultural fonográfico para a reafrikanização? Qual a identidade cultural do disco como documento etnográfico?

O objetivo principal do estudo foi fazer uma leitura social da trajetória de um artista brasileiro de rua, oriundo da camada popular, negro e operário, que se torna produto cultural ao assinar contrato com mainstream através da multinacional EMI-Odeon. Por isso, foi imprescindível analisar etnograficamente o produto cultural para se compreender as características intrínsecas da reafrikanização e suas implicações no contexto social, político e econômico do negro baiano. Em outra perspectiva, o nosso interesse foi descrever o processo de transformação da cultura popular em produto cultural industrializado, analisando as relações de poder e dominação. Descrever o processo de

produção da indústria fonográfica local e nacional e suas implicações com o conceito do disco, das letras, do conteúdo da obra em geral e com o próprio artista.

Na busca pelo acesso às fontes e fatos sociais da trama utilizei a história oral como um dos instrumentos metodológicos. (Bourdieu, 1998). Conteí com a contribuição de amigos, produtores e principalmente da família Gomes. Destaco a atuação de algumas mulheres na vida do artista. Primeiro da matriarca dos Gomes, Dona Maria de Lourdes, que pacientemente deu importantes depoimentos sobre a personalidade do seu filho, sobre as dificuldades que enfrentou e sobre a admiração que tem por ele e por sua música. Em segundo lugar, a ex-esposa do artista, Dona Marival Santos, que dividiu com Edson Gomes os momentos mais difíceis em torno de sua carreira. Agradeço veementemente a paciência e disposição de sua irmã Ednalva Gomes pela contribuição com a pesquisa. Cito a importante entrevista com sua filha primogênita Edmara Gomes pela simplicidade com que falou sobre o pai, e por marcar a entrevista com a mãe, Dona Marival.

Por fim, destaco a participação de América Branco que foi vocalista e namorada de Edson Gomes. Consegui me comunicar com América via Facebook. Nós nos conhecíamos de estúdio. América Branco participou da primeira gravação profissional da banda *Filhos de Jah*, da canção *Diga Não* (Ricardo Reina/Francisco Horne, Independente, 2005), em 1994. América Branco na análise e observação dos fatos sociais teve papel fundamental na história e carreira de Edson Gomes. Foi citada por muitos entrevistados de relevância, Nengo Viera, Ruy de Brito, Wesley Rangel, Tim Tim Gomes, Cristovão Rodrigues e pelo próprio Edson Gomes. América Branco contribuiu pessoalmente e profissionalmente para o sucesso do artista. Infelizmente não quis ser entrevistada, obviamente tem suas motivações em reminiscências pessoais não muito agradáveis a cerca dessa história íntima. Em muitos relatos foi possível extrair dos depoimentos que ela foi quem mais sofreu com a instabilidade emocional do artista naquele período. América ficou na banda Cão de Raça até 1992. Essas mulheres formam um eixo importante na questão de gênero em torno do objeto estudado. Mulheres são muitas vezes protagonistas apagadas na história.

Outro tipo de abordagem foi realizado com os cachoeiranos, historiadores e contemporâneos da trama, professores Cacau Nascimento e Lú Araújo. Seus relatos foram extraídos através de entrevistas semi-estruturadas, são informações preciosas no sentido de se compreender a história, o enredo e as características culturais do Recôncavo presentes no reggae nacional. Foi possível elucidar as questões de efetividade profissional do artista naquele contexto histórico de repressão da juventude brasileira.

Alguns outros entrevistados, dentre amigos, familiares e contemporâneos aparecem na pesquisa de maneira direta. Suas informações foram muitas vezes repetidas e outras repelidas, mas só foram descritos os fatos que foram confirmados de maneira satisfatória por mais de uma fonte, muitas vezes incluindo o próprio artista. Outros relatos ficaram de fora por não disporem de comprovação documental satisfatória ou não serem relevantes para a construção da trajetória.

Sabemos que o depoimento sem estar gravado não tem valor cinetífico. Mas não podíamos durante algumas oportunidades, ligar um gravador de celular deseducadamente, e perder, sobretudo, a espontaneidade, riqueza e fluência do discurso do artista. Por isso, resaltei em algumas passagens históricas que a informação apresentada foi extraída de uma conversa informal. Mas ratifico que recolhi um vasto material em entrevistas com Edson Gomes, e são esses registros que apresento de maneira assertiva nesse trabalho científico.

Analisei um acervo significativo de matérias de jornais da época que serviram como embasamento para que houvesse o cruzamento das informações a cerca dos fatos. A análise dos documentos históricos possibilitaram a reprodução do texto a partir dos fatos sociais, principalmente aqueles relacionados à ascensão mercadológica que ocorreu na música baiana e na carreira de Edson Gomes. A diversificação de fontes dinamizou a construção de conjunto operacional da pesquisa embasada no método científico biográfico. As páginas que descreverão esse capítulo da história da nossa música popular servirão como reflexão e debate constante a cerca das arestas contraditórias que caracterizam a sociedade brasileira, como exploração do trabalho, das diferenças sociais e do racismo.

Por fim, assisti aos shows e coletei as notícias atuais relacionadas à sua carreira. Estive em apresentações no período de setembro de 2012 a abril de 2015. Destaco o show do Bahia Café Hall com Edson Gomes, Jau, no qual participei com minha banda atual, a Folha de Chá. Como artista, pude presenciar diversas situações de bastidores muito interessantes. Registrei em vídeo o Arrastão do Reggae em São Félix, em Junho de 2014, quando recolhi depoimentos de fãs da região sobre o evento e sobre o próprio Edson Gomes. Estive no Bob Marley Day e República Reggae (2014) ambos no Wet 'n Wild, em Salvador. Testemunhei a participação de Edson Gomes no DVD da banda *Natiruts*, e na festa em comemoração aos 466 anos de Salvador, em Periperi. Essa última apresentação causou impacto midiático bombástico devido às declarações do artista sobre o gênero musical arrocha.

Outros dados colhidos são relativos aos valores dos cachês artísticos, o público médio nas suas apresentações abertas e fechadas, valores dos ingressos, cachês dos músicos e comportamento do público nas apresentações. Entrevistei artistas, músicos, produtores e jornalistas a fim de recolher opiniões e impressões sobre Edson Gomes como artista popular, e sua influência nas novas gerações e na música popular brasileira. Observei a relação do artista com a imprensa, e sua convivência com seus conterrâneos cachoeiranos e sanfelistas.

Acredito ter desenvolvido um trabalho que aborda uma considerável gama de vetores da trajetória de vida e atuação artística, daquele que pode ser considerado como maior ícone do gênero reggae no país: Edson Silva Gomes.

1. HEREDITÁRIO: NOME, CAMPO E HABITUS

Discussões e debates têm sido fomentados pelos cientistas sociais a cerca da utilização do método biográfico nas pesquisas das ciências sociais e história. É factível que essa metodologia tem sido utilizada para sublinhar, sobretudo, a irredutibilidade dos indivíduos e de seus comportamentos em sistemas normativos gerais, levando em consideração principalmente a experiência social vivida.

Em outros casos, esta abordagem é tida como terreno ideal para provar a validade de hipóteses científicas concernentes às práticas e ao funcionamento efetivo das leis e das regras sociais em determinadas épocas. Momigliano (1974) afirma que a biografia como método científico se abre a todo tipo de problema dentro de fronteiras bem definidas.

Pierre Bourdieu (1989) considerou indispensável reconstruir o contexto social em que age o indivíduo analisando a pluralidade dos campos sociais e o processo pelo qual se definem as suas escolhas no uso do método científico. Temos assim, na ciência moderna, no âmbito da abordagem biográfica, a descrição das estruturas vivenciadas, isto é, a reconsideração das análises e dos conceitos relativos à estratificação e solidariedade vividas por um grupo social ou indivíduo em determinado momento histórico. Em cada contexto social e histórico, as forças coercitivas operam de maneira diversa no indivíduo e no grupo. São mecanismos de redes e relações entre indivíduos e grupos sociais que enredam o trabalho e os produtos advindos dessa prática.

Bourdieu (1989) aponta para a importância do método biográfico e seu potencial em descrever abordagens específicas. Algumas narrativas biográficas sugerem tipos diferentes de abordagem quando tratamos da vida de agentes sociais. Ultimamente tem se escolhido essa metodologia para abordar o cotidiano das classes populares como objeto da história. Ao analisarmos as ações do sujeito histórico em sua trajetória reunimos singularidades entre a especificidade individual e o sistema coercitivo social. A ênfase da história de vida recairá sobre a rede de relações e obrigações externas na qual se insere o sujeito de acordo com os aspectos normativos de seu tempo.

A partir desse pressuposto, coube-nos construir uma análise da trajetória de vida buscando compreender os fatos sociais de acordo com a própria estrutura social apresentada do objeto estudado. Edson Gomes, hoje, pode ser considerado como um ícone, um símbolo cultural afrobrasileiro, oriundo do processo social identificado como reafirmação baiana. Nosso objetivo foi analisar em quais aspectos o artista através das suas canções contribuiu para a conscientização política e avanço das relações raciais na

sociedade brasileira moderna. O símbolo é, portanto, um operador de estrutura, um agenciador de vazios, de formas sem significados atuais, uma vez que a significação é a própria regra de organização, a regra sintática, o valor constituinte de uma linguagem, que introduz o indivíduo na ordem coletiva. (SODRÉ, 2005. p.36)

Segundo Bourdieu (1998), na biografia, o investigador e o investigado tem o mesmo interesse no sentido de aceitar o postulado da existência narrada. Seria inviável não concordar com o pensamento do autor, principalmente quando se tem como perspectiva o uso constante da história oral. Mas a narrativa de um personagem popular se priva da visão cultural eurocêntrica, racista e colonizadora, tão comum na ciência, e predominante em boa parte das produções acadêmicas biográficas do século XX. Acredito que a pesquisa continuará sendo compreendida sem perder o seu teor simbólico, pois não nos furtamos da idéia de que mecanismos sociais favorecem e autorizam à análise da experiência de vida, sobretudo com o interesse de se entender o engendramento dinâmico das relações sociais vivenciadas no real. A individualidade do sujeito é considerada como a reserva do mesmo diante das pressões sociais externas estabelecidas pelo grupo social. Logo, a história de vida dispõe de todo tipo de instituições de registro que autorizam o método biográfico.

Nesse sentido, Bourdieu (1989) classifica simbolicamente a construção do nome como primeira afirmação de identidade social, constante e durável, garantia da existência do indivíduo em um campo social. O ambiente em que o sujeito intervém como agente social se inicia com o uso do nome. O caráter nacional linguístico e o sentimento de pertencimento a um grupo social estão ligados a idéia do nome. Sobre o papel do nome como símbolo social, Bourdieu (1989) analisa que:

E é compreensível que, em numerosos universos sociais, os deveres mais sagrados para consigo mesmo tomem a forma de deveres para com o nome próprio (que também, por um lado, é sempre um nome comum, enquanto *nome de família*, especificado por um prenome). O nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais, *curriculum vitae*, *cursus honorum*, ficha judicial, necrologia ou biografia, que constituem a vida na totalidade finita, pelo veredicto dado sobre um balanço provisório ou definitivo. (BOURDIEU, 1989, p. 187)

A nobreza antiga e medieval utilizou o nome como forma de manter o poder político, material e religioso. O nome a partir do Renascimento ganhou nova proporção quando os artistas passaram a assinar suas obras, fixando seus nomes através da história a

partir do seu legado e produção. A família burguesa moderna aperfeiçoou esse sistema de dominação nominal através das leis de posse, herança, espólios e propriedade inalienável. Enfim, o nome representa a existência social. No Brasil o nome estabelece significativas relações sociais de classe e concebe uma representação ou fator essencial para se designar posição social, moral e material. Além disso, o nome na sociedade contemporânea é um significativo símbolo, que pode ser signo de distinção, tradição e status, reproduzindo privilégio de uma forma geral. O nome indica, sobretudo, individualidade e pertencimento¹.

No Brasil, comumente se une o sobrenome do pai e da mãe, mas por regra o que permanece por último e se herda é o paterno, o que já denota a submissão de gênero nessa regra social patriarcal estabelecida. Dessa maneira, socialmente o nome é compreendido como produto do rito de instituição inaugural que marca a existência social de um sujeito e a valorização da sua individualidade, além de garantir-lhe parte na herança familiar. O nome na vida de um artista é a marca, o registro da sua atuação laboral e criativa. Artisticamente para os anais é o nome que expressa como memória de alguém, daquilo que o sujeito histórico realiza ou realizou em sua trajetória.

A certidão de nascimento, nesse contexto, representa fisicamente o documento que garante a existência de um indivíduo no Estado de Direito e na sociedade civil, traduzindo todos esses mundos possíveis, dentro da normatividade e legalidade institucional. Essa premissa burocrática existencial para Bourdieu (1983) está relacionada ao conceito de *Habitus*. Sistemas de disposições duráveis e intransponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes. Essas estruturas são construídas pelas práticas do indivíduo que as vivencia interiorizando as exterioridades e exteriorizando as internalidades.²

Bernstein (1971) descreve que os indivíduos participam de códigos mais restritos ou mais universalizantes a depender das relações específicas entre o modo de expressão cognitiva e experiências diferenciadas em função da classe social. Sendo assim,

¹ Quando menino, aquele que viria a se tornar a lenda do reggae nacional não sabia pelo que optar: futebol ou música. Edson nasceu em uma família pobre em Cachoeira. Seu nome, homônimo ao do rei Pelé, até poderia indicar leve predileção pelo esporte, embora tenha origem *sui generis*. Foi o segundo de uma genealogia iniciada pelo prefixo “Ed”, uma engenhosidade do pai, o ferroviário Pedro Gomes. (Revista Muito, 12 de abril de 2015, p.20)

² Pierre Bourdieu conceituou *Habitus* como um sistema de disposições duráveis e transponíveis que integrando todas as experiências passadas funcionam a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas. (BOURDIEU, 1983, p.65)

experiências de classe são determinantes para a formação de sentimentos e códigos simbólicos. Se Edson Gomes utiliza na linguagem de suas canções palavras simples, do vocabulário popular, cuja observação parte da perspectiva do oprimido, isso corresponde a um posicionamento de classe, tanto para ele que fala quanto para aquele que o ouve.

Velho (2004) defende a importância em se discutir o peso que se dá as diferenças de classe na constituição de um universo simbólico e da expressão da emoção. Para o autor, a condição de classe influencia no emocional do indivíduo, na forma como este lida com as referências materiais e na maneira como expressa a sua visão diante da sociedade. Essas expressões de emoção se apresentam na forma de um discurso com forte posicionamento de classe. As mensagens proferidas são endereçadas e transmitidas a saber para grupos que recebem a informação considerando o lugar de origem de quem fala e que terão interpretações correlativas à classe social a que pertence. Velho (2004) acrescenta:

Em termos de uma análise de cultura há que se delimitar campos de comunicação que serão maiores ou menores em função do grau de universalização e da linguagem aplicada. Por exemplo, o que significa a frase “Estou deprimido” para diferentes segmentos da sociedade brasileira? A noção de depressão, embora não seja exclusiva, esta vinculada a um tipo de camada média urbana relativamente intelectualizada e bastante “psicologizada”. Isso significa, obviamente, que indivíduos de outras categorias sociais não fiquem deprimidos, mas sim que existem trajetórias e experiências sociais mais ou menos delimitadas socialmente que produzem universos que utilizam com mais frequência ou elaboram certas expressões, frases, cujo sentido está fortemente vinculado e marcado por essas fronteiras sociológicas. (VELHO, 2004, p.21).

Podemos compreender que, através do Habitus, Edson Gomes construiu sua personalidade, identidade e formação social. Suas vivências e experiências estão intimamente relacionadas à classe popular e as culturas afrobrasileiras. Sua expressão artística através das canções produzidas em discos indicam um histórico social de desprivilegio e desigualdade, lugar daquele que sente e vive o fenômeno, não só o assiste ou observa. Sendo assim, compreendemos que a trajetória de vida tem essencialmente uma série de dados e fatos indispensáveis para a análise da estrutura social, sendo a condição de classe determinante para se compreender tais códigos culturais e simbólicos. Sobre luta de classes, Bogo (2010) exemplifica que:

É, então, no fazer acontecer o desejo que se desenvolve e se cultiva a cultura. O poder da classe com a participação popular daqueles que não se organizaram enquanto tal exige que se acrescente o saber consciente a esse desejar, para que o fazer tenha consistência. Ao ampliar a quantidade na abrangência organizativa, amplia-se também a qualidade da consciência. A formação política das massas é parte da cultura que se amplia para que, além do esforço para viver, elas também desenvolvam o esforço para organizar e conquistar poder. (BOGO, 2010, p.159)

Edson Gomes como homem brasileiro, nasceu e cresceu numa sociedade tradicional e conservadora de forte histórico da cultura colonial. Cachoeira, sua cidade natal, possui um contingente populacional de maioria negra, mas de notável submissão política a uma minoria branca elitista, mesmo fenômeno que se repete em São Félix, cidade onde vive³. Quais as questões de classe que se impõem no ambiente de formação de Edson Gomes? Quais dessas implicações sociais atingem comumente os afrobrasileiros na modernidade?

Na sociologia, as divisões desiguais do poder, nos revelam que existem lacunas ou brechas que permitem a atuação dos dominados no sentido de subverter certos aspectos da lógica determinista de dominação, e sobre esse aspecto Risério (2012), conclui que:

A verdade é que as classes dominadas, em todas as circunstâncias e regimes, vão sempre além daquilo que a elas é permitido. Não foi diferente no escravismo brasileiro. Assim, é que chegaram até nós, sobrevivendo a todos obstáculos impostos pela vida escrava, tanto práticas culturais toleradas ou até estimuladas pelos senhores, quanto práticas culturais combatidas. É praticamente impossível encontrar em uma narrativa dos tempos coloniais e imperiais que não faça referência às batucadas brasileiras. Nem sempre elogiosas, aliás. Ferdinand Diais pôde comentar que os negros e mestiços da Cidade da Bahia era “músico por extinto”. Mas Vilhena reclamava do fato: “não parece ser muito acerto em política, o tolerar que pelas ruas e terreiros da cidade façam multidões de negros, de um e outro sexo, os seus batuques bárbaros a toques de muitos e horroroso atabaques, dançando desonestamente e cantando canções gentílicas, falando línguas diversas, e isto com alaridos tão horrendos e dissonantes, que causam estranheza e medo”. Música, dança e canto, o “trinômio compacto”, de que falam os musicólogos. No centro, o ritmo – o fator vital da música negra. (RISÉRIO, 2012, p. 334)

A trajetória de Edson Gomes representa a atuação dos negros na escalada social através da arte, um dos exemplos da subversão dos oprimidos nas sociedades pós-coloniais. Gomes, além de ter superado a condição de classe, a falta de formação escolar completa e as características físicas e concepções ideológicas que não condizem com o padrão de consumo explorado pela Indústria Cultural, conseguiu se inserir no mercado fonográfico nacional se tornando um artista de considerável venda de discos e relevante papel na música popular brasileira.

Quando afirmamos que Edson Gomes não apresenta o perfil artístico explorado pela Indústria cultural, é por que usamos esse conceito de acordo com Rudiger (1998), quando afirma sobre a necessidade de se decifrar as tendências mercadológicas da

³ Ao visitar o arquivo público sanfelista por diversas oportunidades para essa pesquisa observa-se no quadro de Prefeitos que apenas dois são propriamente negros, e outros dois mestiços. A maioria são homens brancos. Politicamente observa-se a hegemonia do homem branco no comando do poder executivo nesse município.

sociedade capitalista, estudar a estrutura, sentido e valor das mercadorias culturais, e assim, se compreender o processo de produção e consumo que norteia o aparato tecnológico e mercadológico.

Sobre as formas de se produzir cultura, Velho (2004) tipifica dois tipos de produção cultural, aquela que se apresenta no subcampo da cultura elevada, quando a produção está relativamente próxima do consumo na medida em que o produto dito elevado se destina a um público privilegiado, de possíveis e virtuais produtores. E outra vetorizada na Indústria cultural ou cultura de massas, quando a produção se direciona apenas no sentido dos sujeitos-consumidores, afastando-os das instâncias de produção, mantendo-os submetidos a padrões de consumo. Sobre esse aspecto Sodré (1971) esclarece que:

O moderno fenômeno da cultura de massa só se tornou possível com o desenvolvimento do sistema de comunicação por media, ou seja, com o progresso e multiplicação vertiginosa dos veículos de massa – o jornal, a revista, o filme, o disco, o rádio, a televisão. Como causas subjacentes necessárias, mencionam-se os fenômenos da urbanização crescente, da formação de públicos de massa e do aumento das necessidades de lazer. Portanto, o que se convencionou chamar de cultura de massa tem como pressuposto, e como suporte tecnológico, a instauração de um sistema moderno de comunicação (o mass-media, ou veículos de massa) ajustado a um quadro social propício. (SODRÉ, 1971, p.13)

Portanto, conclui-se que a Indústria cultural estará sempre a serviço dos setores dominantes da sociedade. As agências de notícias, os grupos de comunicação e as empresas de produção cultural estão objetivamente preocupados nas vendas que dinamizam e estruturam o capitalismo e o comércio. Ou seja, seu ensejo é o controle das massas através do consumo de massa.

As manifestações da cultura popular ao se tornar produto cultural expõem a lógica de dominação das manifestações espontâneas e não espontâneas. Seja música, cinema, ou festas religiosas, a Indústria adéqua-as ao consumo para as massas, divulgando, distribuindo, publicando e incitando ao consumo do que lhe convém. A dominação dos meios de comunicação pela Indústria Cultural estabelece as bases de manutenção dos diversos vetores a que ela se direciona. As relações sociais promovem o processo produtivo onde a cultura de massa não passa de uma máquina de dominação ideológica impondo aquilo que deve ser consumido. Sobre o conceito de Indústria Cultural, Rudiger (1998) afirma que:

Entretanto incorreríamos em erro também reduzindo o terreno do conceito às empresas que produzem e difundem os bens culturais para a sociedade. O fundamental aqui é o processo social que transforma a cultura em bem de consumo.

O esquema, e não a coisa. Os empreendimentos culturais e os conglomerados multimídia são um momento do processo de acumulação do capital e não a sua totalidade. O capitalismo não é o conjunto das indústrias que abastecem o mercado, trata-se antes de uma relação social, cujo movimento condiciona toda a sociedade. A perspectiva é igualmente válida para a indústria cultural. O conceito designa basicamente o conjunto das relações sociais que os homens entretêm com a cultura no capitalismo avançado. (RUDIGER, 1998, p. 18)

Interessa-nos dessa forma descrever na pesquisa o processo social de transformação da cultura popular em bem de consumo ou produto cultural. O processo pelo qual o artista através da sua arte geralmente exposta nas ruas e praças se torna produto cultural. O sujeito social passa a figurar nas casas e em centros culturais através do produto específico. Tal manipulação, dominação e exploração ideológica da indústria cultural sobre a arte estão intrinsecamente ligadas ao capitalismo e o fetiche sobre o produto industrializado, quando este se torna mais importante que o sujeito que o produziu.

Em 70 e 80, décadas em que se passa maior parte do enredo nessa pesquisa científica, eram as gravadoras, em sua maioria empresas multinacionais, que possuíam os meios para realizar os projetos artísticos musicais de sucesso publicitário e mercadológico. Essas corporações surgiram ainda na era do rádio⁴ e nesse tempo já tinham acesso aos meios de comunicação, utilizando-os como maiores motivadores do consumo entre as massas. As empresas fonográficas investiam seu capital nos meios operacionais de produção, reprodução e venda dos seus eventuais produtos musicais. A indústria fonográfica se associa a indústria cultural norteando suas ações no conjunto operacional de incitação ao consumo através dos meios de comunicação, formando um conglomerado sólido e consistente. Rádio, jornal, cinema, e posteriormente a televisão formaram a alvenaria da estrutura de veiculação e publicidade.

Essa estrutura fonográfica industrial perdurou até o surgimento da internet e a revolução no consumo da música em geral pelos sites e redes sociais. O acesso à música se tornou rápido e sem ônus financeiro, sem a necessidade física de um disco de vinil ou acrílico. Sendo assim, as faixas ou registros fonográficos se tornaram arquivos em formatos variados que cabem em Hard Disks ou Pen Drives, além de terem a disposição canais em que vídeos são compartilhados com conteúdos musicais abertamente.

⁴ Nesse mesmo período, o rádio se expandiu pelo país, transformando-se no principal meio de divulgação de música popular. Em poucos anos, as emissoras ampliaram suas instalações, construindo palcos e amplos auditórios para realizar programas musicais e receber o público cada vez mais numeroso. Tudo isso contribuiu para a ampliação do mercado fonográfico, tornando-o atraente para empresas estrangeiras. De 1933 até o final da Segunda Guerra, a produção fonográfica brasileira esteve, em sua quase totalidade, controlada por três grandes empresas: a Odeon, a RCA Victor e a Columbia. (ZAN, 2001, p.110)

Não obstante, na trajetória artística do objeto estudado identificamos conflitos relacionados à lógica empreendida pela Indústria Cultural. Tais querelas só foram superadas pela considerável vendagem dos seus discos. Ideologicamente, o artista se opôs a postura mercadológica de alguns diretores da gravadora EMI-Odeon que o questionavam a cerca do conteúdo de suas canções e o tipo de reggae que empreendia em seus discos, tentando muitas vezes descaracterizar sua obra.. Edson Gomes diferente de muitos artistas atuais, não cedeu no que diz respeito ao que deve ser considerado como conceito do seu trabalho musical e artístico. A gravadora pressionou Gomes para modificar seu reggae, propondo canções de outros compositores ou encomendando-lhe sucessos românticos. Essas questões estão registradas no capítulo quatro dessa pesquisa. Seguindo a mesma linha de pensamento, Hall (2003) define cultura como:

A cultura é esse padrão de organização, essas formas características de energia humana que podem ser descobertas como reveladoras de si mesmas – dentro de “identidades e correspondências inesperadas”, assim como em “descontinuidades de tipos inesperados” – dentro ou subjacentes a todas as práticas sociais. A análise de cultura é, portanto, “a tentativa de descobrir a natureza da organização que forma o complexo desses relacionamentos”. (HALL, 2003, p. 136)

Observei que mesmo fazendo parte da engrenagem industrial através dos seus discos, Gomes manteve os temas de suas canções conectados aos protestos sociais, característica que fica evidente na maioria de sua obra fonográfica. Seu reggae foi considerado pela crítica da época como ingenuo e *vintage*, devido a falta de recursos de gravação ou inovações técnicas a cerca do gênero.

Gomes empreendeu sempre o reggae resistência, a versão root (raiz) do reggae jamaicano em terras nacionais. Além da qualidade das composições em suas mensagens e letras, as características diferenciais e principais desse reggae são os arranjos de metais e o contrabaixo. As canções têm introduções com melodias executadas por três instrumentos de sopro. Geralmente seu público identifica a música através desses arranjos.

Essa batalha conceitual no campo ideológico já indica certa resistência empreendida por esse artista popular, oriundo da classe operária para manter com convicção sua visão artística a cerca da sua própria obra. No jogo das forças produtivas se observará a tentativa de imposição da indústria para adequar o artista as moldes padronizadores de exigência da mídia e do mercado. Estamos indicando através dessa trajetória que a explicação da dinâmica das condutas coletivas ilustra-se na sociedade a luta de classes, e por isso, admitimos que a realidade do artista, não foge a essa regra. Nesse sentido, Bourdieu (1998) nos adverte que não se podem minimizar as regras sociais

estabelecidas em cada *Habitus*, e é imprescindível para a pesquisa apresentar uma análise das estruturas sociais que moldam as escolhas do objeto diante das oportunidades ou da falta delas.

A análise do *Habitus* possibilita uma caracterização da identidade cultural do sujeito e esta não anulará o mesmo na sua ação de operador prático das suas construções sociais e materiais. Sobre as tensões que se seguem a partir da análise do poder simbólico, da resistência e da luta de classes, Bourdieu (1989) descreve que:

As diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas posições ideológicas reproduzindo em forma transfiguradas o campo das posições sociais. Elas podem conduzir esta luta que diretamente, nos conflitos simbólicos da vida cotidiana, quer por procuração, por meio da luta travada por especialistas da produção simbólica (produtores a tempo inteiro) e na qual está em jogo o monopólio da violência simbólica legítima (cf. Weber), quer dizer, do poder de impor - e mesmo de inculcar - instrumentos de conhecimento e de expressão (taxonomias) arbitrários embora ignorados como tais - da realidade social. (BOURDIEU, 1989. p.11).

A luta de classes⁵ no campo da tradição e do poder simbólico cultural nós revela tensões e conflitos em se preservar ou manter a cultura popular. Independente em que seara da cultura o que se observa são os interesses identificados pelo autor em se impor uma idéia, um discurso ou pensamento através dela. Logo, compreende-se cultura popular como expressão política, intelectual e ideológica de uma classe social determinada. Segundo Storey (2009) *there is another aspect of popular culture that is suggested by hegemony theory. This is the claim that theories of popular culture are really theories about the constitution of 'the people.* (Há outro aspecto da cultura popular que é sugerido pela teoria hegemônica. Essa é a alegação de que as teorias da cultura popular são realmente sobre a afirmação do povo.) (STOREY, 2009, p.11).

A biografia como método remete-nos diretamente ao campo da história e as experiências vivenciadas no cotidiano dos grandes nomes, comumente identificados com o poder ou diferenciadas realizações. É a metodologia científica que se utiliza de subjetividades e tem como possibilidade real o uso da história oral como instrumento

⁵ Entendemos que as lutas de classes compreendem o campo econômico e político, o campo cultural e simbólico, alinhados a demandas cotidianas coletivas e representativas das classes em luta. Contudo, não é nosso objetivo aqui aprofundar as raízes das expressões de classes, mas as formas contemporâneas de dominação cultural. Para tanto, seria necessário adentrar nas categorias de classe social. Mas nosso objetivo é demonstrar no simbólico da trajetória do artista a presença de variadas mediações da práxis humana e de classe, fazendo referência à totalidade quanto tratamos sobre o sujeito, sem fugir do que compreendemos como *Habitus*. Para conhecer brevemente sobre a relação classes sociais e lutas sociais ler FERRAZ, Cristiano Lima. Marxismo e teoria das classes sociais. . Vitória da Conquista: Revista Politeia: história e sociedade, volume 1, número 9, 2009.

metodológico. Ultimamente o método se aplica, sobretudo, aos estudos científicos que propõem uma observação a cerca das manifestações populares, buscando analisar os processos sociais vivenciados em cada experiência considerando narrativas não oficiais da historiografia como história. A biografia é comumente utilizada como método narrativo para se compreender as experiências vividas no campo histórico específico, isto é, vem trazer a primeiro plano nas pesquisas a memória.

Segundo Bourdieu (1998), o capital cultural do indivíduo, representa suas escolhas sociais. Sendo assim, podemos nos questionar a cerca de algumas situações em relação ao objeto estudado. Por que, objetivamente, Edson faz o uso do protesto social em suas canções e não apenas a música para o entretenimento? O que motivou sua causa política engajada ao invés da falta de compromisso social? Quais estruturas sociais construíram sua personalidade, posicionamento político e individualidade musical?

Para avançar em nossos argumentos estabelecem-se prerrogativas a cerca do processo social em que se efetivou a trajetória de vida e a formação propriamente dita. Por isso levantam-se algumas inquietações nos sentido de se construir a pesquisa. Quais eram as possibilidades de ascensão social do negro na sociedade brasileira de 70 e 80? Quais relações raciais pautavam a sociedade brasileira nas décadas de 70 e 80? Quais as barreiras sociais enfrentadas pelas camadas populares nesse período histórico? Quais as relações de poder e dominação que se estabelecem entre a cultura popular e indústria cultural nesse enredo? Quais os símbolos sociais e raciais relevantes encontrados no discurso político das canções do disco Reggae Resistência? Qual a contribuição desse produto cultural para a reafirmação baiana? Qual o papel de Edson Gomes na Música Popular Brasileira?

2. FILHO DA TERRA: O RECÔNCAVO E O REGGAE NACIONAL

A pós-abolição da escravatura se inicia com a assinatura da Lei áurea pela princesa Isabel em 13 de maio de 1888 e se estende até os dias atuais. No Brasil da formação republicana os negros passaram por exclusões e situações adversas análogas. Condições ruins tanto quanto sofreram como escravos no Império. Obviamente não estamos nos referindo aos castigos físicos, mutilações e violações sexuais, tampouco relacionamo-nos ao fato dos homens e mulheres terem sido objeto de compra, venda e troca. Mas atemo-nos ao fato indiscutível da necessidade desses homens e mulheres em superar a árdua tarefa de combater o preconceito racial institucional e a situação material arraigada por quase quatro séculos de escravidão contrárias a sua condição social.

A marginalização do negro advindo da escravidão foi eminente no processo de modernização ao trabalho livre. Considerado incapaz de competir com o imigrante europeu por ser classificado como aquele que não possuía as habilidades exigidas pelo mercado de trabalho, muitos foram preteridos em diversos momentos da história republicana por grupos considerados abastados. O trabalho destinado aos negros no Brasil sempre esteve atrelado à força braçal e manual. Os postos de trabalho dessa natureza são vistos como degradantes desde tempos coloniais. O trabalho braçal serviu como fator de diferenciação entre o colonizador racional e o escravo africano bestial. As famílias negras brasileiras descendentes dos escravizados foram a maioria excluída do processo de modernização da indústria brasileira. As comunidades operárias brasileiras do primeiro decênio do século XX eram formadas, majoritariamente por grupos de imigrantes europeus, japoneses e libaneses. As comunidades negras eram submetidas ao mercado informal, serviços em geral e marginalidade. (SANTOS, 2001, p.184), Esses vetores adversos determinaram aos negros na recente história republicana brasileira um quadro social de pobreza, alta mortalidade infantil, delinquência juvenil, baixa escolaridade e subemprego.

No Brasil da década de vinte do século passado a prática do futebol se tornava profissional. O esporte ilustrava parte das dificuldades enfrentadas pelos negros brasileiros nas mais diversas searas laborais. Os jogadores negros e mestiços tinham dificuldade em pertencer aos quadros sociais dos clubes que se estabeleceram no país. Aos poucos passaram a ser aceitos com restrições raciais diversas. A presença dos negros e mestiços no futebol demonstra a resistência empreendida para se impor, na luta de classe e raça que é marca indelével na formação cultural brasileira. Nesse sentido Risério (2012) afirmou que:

Ao acompanhar essa caminhada popular no sentido da incorporação do futebol ao seu repertório lúdico-cultural, não podemos deixar de parte as práticas e atitudes

racistas que ocorreram, devidamente sublinhadas pelos estudiosos do assunto. De início, não havia lugar para pretos, só para “bem nascidos”, nos times. Já na transição do amadorismo para o profissionalismo, na década de 1920, as restrições aos negromestiços começaram a se atenuar. Ainda assim, muitas agremiações resistiram. Clubes mais “aristocráticos” não admitiam criolos em suas equipes futebolísticas (às vezes, nos esquecemos de fazer esta distinção: uma coisa é o clube, com seu quadro de sócios; outra coisa é o time do clube, com seu jogadores).(RISÉRIO, 2012, pg.302)

Ainda sobre as dificuldades enfrentadas pelas comunidades negras Florestan Fernandes (2007) nos indica que:

Nas circunstâncias em que se desenrolou o surto econômico não beneficiou o ex-agente de trabalho escravo, nem mesmo os que já eram, então, libertos e homens livres. A concorrência com imigrantes não só desalojou das posições mais ou menos vantajosas que ocupavam; impediu que eles absorvessem, na linha do padrão tradicional de ajustamento econômico imperante sob a escravidão, as oportunidades novas. (FERNANDES, 2007, p. 65-66)

A república brasileira instituiu logo nos primeiros anos de implantação insistentes perseguições e repressão social às manifestações culturais e religiosas de matriz africana. A prática da capoeira foi incluída no código penal de 1890, no artigo 402, o samba e o candomblé sofreram forte repressão. Atualmente, tais manifestações de caráter popular representam o país internacionalmente, sendo consideradas como símbolos da cultura nacional. A resistência empreendida por parte das comunidades negras no Brasil foi determinante para o não desaparecimento de suas tradições. Para os grupos subalternos da sociedade, a resistência cultural significa uma luta para fazer permanecer suas convicções e tradições em oposição a quem exerce o poder através dos meios de produção, com o claro objetivo de impor sua cultura dominante. Identificam-se as resistências afrobrasileiras em diversos aspectos da vida do país e se ilustram ao longo da história na cooperação, solidariedade e interação no trabalho coletivo, no esporte, na música, e sobremaneira na religião.

A religião representa nesse contexto um poderoso refúgio de resistência ao processo de desafricanização do negro no Brasil. Na ação política contra a opressão colonial, os terreiros de candomblé e Irmandades religiosas funcionaram como verdadeiros quartéis gerais negros. Considera-se que ainda hoje são a prova viva do modelo de cooperação e respeito que se deu entre os afrobrasileiros na luta pela manutenção das suas tradições. Ao oficializar a religião os negros conseguiram introduzir seus cultos em muitas

tradições católicas subvertendo mais uma vez a lógica da cultura dominante. (RISÉRIO, 2012, pg.213)

No Recôncavo baiano as matrizes culturais africanas se opuseram as tradições culturais europeias disputando palmo a palmo o campo social. A diversidade de símbolos culturais presentes nas cidades da região representa o processo de colonização híbrida a que foi submetido esse território.

Como representação da cultura popular do Recôncavo e da experiência que tive como filho de uma mãe sanfelista, apresento uma breve genealogia familiar. A família Reina, da qual pertença se erradica no Recôncavo a partir da trajetória de vida de Arthur Reina, filho de fazendeiro e herdeiro de boa parte dos açougues e fazendas de gado em São Félix⁶. O coronel Reina, como era chamado, logo impôs seu poder econômico para galgar ao cargo político de “Intendente” interino da cidade em 1920, como comprova a foto emoldurada exposta no arquivo público municipal. Contando com prestígio político e privilégio relacionado à sua posição social constituiu várias famílias monoparentais, fenômeno comum no seu tempo sócio-histórico. Uma dessas linhagens bastardas do coronel originou minha ramificação familiar. O fenômeno social a que esse agente se valia na época foi denominado de coronelismo, prática social que permitia o domínio político de uma região ou município através da coerção militar, do poder econômico e com base na posse de terras.

No período inicial da nossa história republicana cada fazendeiro que tivesse recurso formava seu exército particular através da manutenção irregular das patentes da extinta Guarda Nacional. A Guarda funcionou no período imperial como exército regular, mas com o advento da República foi desmembrada. A fundação da Guarda pelo governo regencial ocorreu devido às diversas revoltas populares e revoluções que abalaram esse período da nossa história, muitas delas como a Sabinada, Balaiada e Cabanagem propunham o republicanismo. Esse fenômeno social refletiu a mentalidade conservadora da elite nacional em manter seus privilégios, e possibilitou também disputas e guerras entre famílias tradicionais por posse de terras e domínio político de cidades brasileiras.

⁶ O município de São Félix está situado na zona fisiográfica do Recôncavo, pertencente à Bacia Hidrográfica do Rio Paraguaçu. Está limitado pelo município de Cachoeira, Cruz das Almas, Maragogipe, Muritiba e Governador Mangabeira. A topografia acidentada é banhada na direção norte e sul pelo Rio Paraguaçu, o mais importante. É navegável em trecho de cerca de 30 milhas a contar do ponto inicial a te a desembocadura. Em vista de sua pequena altitude, a cidade está sujeita às inundações do rio causando largos prejuízos ao município, principalmente o comércio e as áreas mais baixas da região. Primitivamente São Félix era uma aldeia de índios tupinambás que no ano de 1534 contava com 20 palhoças habitadas por mais de 200 indígenas. (CORREIO DA BAHIA, 26/10/1990)

Com o interesse de revelar a ligação que tenho com o ambiente do Recôncavo registro nessa pesquisa a história pública no município de São Félix de Arthur Reina, fazendeiro pecuarista. Reina foi empresário e político, constituiu famílias bastardas, a primeira delas com Valentina Araújo, charuteira. O casal teve quatro filhos, o último deles, Antônio Reina, caçula dessa união, é o meu avô, atualmente com noventa e cinco anos. Esse personagem sanfelista, filho dessa união mestiça, revelou através da entrevista registrada no estudo de caso, A foto me diz que existe família, importantes questões de gênero, raça e classe, características marcantes da sociedade sanfelista daquele período histórico:

Meu pai não me reconheceu como filho. Meus irmãos reconhecidos por meu pai trabalhavam pra ele. Minha irmã era como empregada da casa dele, tomava conta dos irmãos pequenos... menina... Minha mãe era charuteira. Eu não podia estudar, não tinha sapato, não entrava na escola. Tinha tamanco, fazia “tapianga”, era um pedaço de madeira no formato do pé com um pedaço de couro para calçar. Calçava um tamanco. Olhe que eu era sarará. Imagine para os negros, como não era... Aqui eu trabalhei de marceneiro, fui aprendiz de mestre Inácio. Comecei com uns oito anos porque eu vivia matando passarinho na rua. Rua não, nos matos. (REINA, 2012, p. 145).

Identifica-se através da fala do entrevistado a constituição da família monoparental⁷, fenômeno social que indica a mãe ou o pai como único provedor afetivo e material da família. Essa realidade é recorrente na sociedade brasileira moderna, principalmente nas famílias da camada popular como indicam estudos de Reina (2008). Observa-se no discurso o contexto racial fortemente preconceituoso contra negros e mestiços, e por fim, destaca-se a dificuldade em frequentar a escola para as classes menos favorecidas. O entrevistado continua sua descrição com a ilustração da dinâmica produtiva do Recôncavo na última fase áurea da indústria fumageira, anos 30 e 40 do século passado. No seu discurso se compreende através da visão do oprimido social, oriundo da classe popular uma observação empírica da geopolítica do Recôncavo no período:

São Félix tinha Ladeira da Misericórdia, Salva-Vidas, Varre Estrada, Caianga. As fábricas Dannemann dos alemães, Costa Penna, era no centro e Suerdick em

⁷ O aumento do número de mulheres chefiando famílias está ligado a vários fatores e, entre eles, escolhas pessoais de romper com casamentos decorrentes de infidelidade masculina, da insatisfação pessoal e do abandono por parte dos maridos. Para Goldani (1994), o crescimento do número de unidades domésticas é o resultado do crescimento de pessoas casadas, mas também o incremento das taxas de chefia feminina nos domicílios monoparentais, sejam estas mulheres viúvas, separadas, solteiras ou divorciadas com filhos. (REINA, 2008, p.23)

Cachoeira, e Leite Alves. Os ricos moravam na subida da ladeira de Muritiba, nos casarões. Operários moravam no Dendê, na rodagem, Salva Vidas. A cidade era mais em embaixo. Os Ferroviários... Sua avó morava no baixo do rio Paraguaçu. Eu não tinha profissão, não tinha nada. Meu pai tinha condições de tudo. Ele dizia que eu não era filho dele, mas de Evaristo. Meu pai controlava os barcos, desembarques e açougues. Os barcos e saveiros traziam madeira vinha pra Bahia (Salvador) e trazia comida pra vender. A cidade de São Félix era muita gente, tinha porto e cais. A primeira rua do cais era uma rua pequena parecia um formigueiro quando soltava. (REINA, 2012, p. 145)

Na produção fumageira predominante na região ainda se conseguia significativas exportações para a economia baiana. As fábricas de charutos⁸ foram importantes para a economia e desenvolvimento da região como um todo. Muitos dos empreendedores do fumo empregavam geralmente mulheres na produção do charuto, pratica ainda recorrente⁹ nos dias atuais.

A mãe do entrevistado como descrito foi charuteira e mãe solteira, ilustrando o exemplo da família monoparental, fenômeno comum na sociedade brasileira moderna. As mulheres foram submetidas historicamente no Brasil ao patriarcalismo histórico, superexploração laboral e baixa remuneração. As leis trabalhistas em 1943 ainda eram inexistentes, sendo assim, a exploração feminina como força de trabalho formava em muitos setores o grosso do operariado. O Recôncavo baiano como região de reprodução desse enredo apresentou características econômicas e sociais próprias para o surgimento de famílias sustentadas por mulheres. Sobre as questões de gênero e classe que são identificadas na produção fumageira, Silva (2001) descreveu que:

Neste sentido, a discussão dessas categorias, a partir da temática das charuteiras, como mulheres e trabalhadoras, exprime uma oposição à chamada história tradicional por se ocupar, em grande parte, da história das pessoas comuns e da fala dos oprimidos. Assim, é que o estudo do cotidiano das charuteiras inclina-se pelo eixo das relações sociais de gênero, não se restringindo ao discurso ou às relações entre este e a prática, mas na perspectiva de vislumbrar a vida dessas mulheres no âmbito do lar como mães e como esposas, que foram dominadas, mas que também dominaram; no trabalho, na condição de charuteiras que foram exploradas, mas que venceram a exploração das mais variadas formas dentro do seu contexto social e cultural; e, na sociedade a que pertenciam, como seres sociais que trabalharam, consumiram, que festejaram suas entidades religiosas dentro do calendário cristão ou não, e que circulavam nas ruas e se relacionavam com os demais segmentos sociais. É nesse contexto do processo de produção das experiências sociais, culturais e

⁸ A primeira marca de charuto registrada na Junta Comercial do Estado da Bahia foi “Diavolo”, em 30 de janeiro de 1890. O requerente, Pacheco & Cia., transferiria, três anos depois, a posse da marca à Dannemann. O registro da primeira marca própria da Dannemann “Abundancia”, foi requerido em 24 de novembro de 1892. (PORTO FILHO, 2014, p.30)

⁹ Em diversas visitas que realizamos a Fábrica de Charutos Dannemann em São Félix, em 2013 e 2014, observamos que ainda hoje são contratadas somente mulheres para o fabrico dos charutos. Atualmente são 12 charuteiras atuando por um período de 8 horas diárias.

históricas das charuteiras, que outras questões relativas à raça e classe tendem a se manifestar. (SILVA, 2001, p.68)

Essa análise nos permite intuir que as questões de raça, classe e gênero são preponderantes nas relações sociais da sociedade do Recôncavo baiano. Famílias monoparentais ainda são recorrentes na região e acometem de uma maneira geral a mulheres da camada popular¹⁰.

Analizamos tais relações por entendermos que Edson Gomes também conviveu em um núcleo familiar monoparental do Recôncavo baiano. Sua mãe, separada do pai, foi efetivamente esteio da família, apesar de ter sempre as visitas do ex-marido, configurando o caso de família monoparental visitada. Nesses casos a dominação do ex-marido não desaparece do lar quando este constitui outra família. O homem continua a visitar a ex-cônjuge, e ditar normas muitas vezes sem suprir as condições materiais necessárias, impedindo-a de contrair outra relação afetiva. (REINA, 2008, p. 87).

O Recôncavo tradicionalmente foi à região em que se desenvolveram tais relações. Desde os tempos das atividades relacionadas à exploração da cana de açúcar, as cidades coirmãs, Cachoeira e São Félix, fizeram durante muito tempo a ligação do Sertão da Bahia com Salvador. Havia através do rio Paraguaçu o escoamento de produtos diversos e do fluxo de transeuntes que desejavam alcançar a capital ou interior. A região foi denominada inicialmente como Campos da Cachoeira¹¹ e possuía importantes freguesias produtoras de fumo, como: São José de Itaporocas (antigo nome de Feira de Santana), São Gonçalo dos Campos, São Pedro de Muritiba e outras de menor porte como: Outeiro redondo, São Felipe, Maragogipe e São Félix¹². No quartel final do século XIX até meados

¹⁰ Com base na etnografia de fatos históricos, Woortman e Woortman (2004), em seus estudos sobre monoparentalidade e a chefia feminina, afirma que, ao contrário do que é dito, o fato não é tão novo, e nas camadas populares sempre esteve presente entre os mais pobres. A expansão da família monoparental feminina chama atenção pelas transformações na sociedade rural, por conta de migrações temporárias ou permanentes. (REINA, 2008, p.46)

¹¹ Cachoeira foi um importante porto na rede que teceu no Atlântico, tendo de lá chegado e partido, grande variedade de povos e culturas. Durante o século XVIII foi um dos principais pontos do tráfico negreiro e do comércio baiano, posição que ocupou até o primeiro quartel do século XIX, quando se iniciaram as primeiras rebeliões escravas. João Reis aponta os engenhos de açúcar do Recôncavo prosperaram muito nesse período, em sua maioria, como decorrência da rebelião escrava no Haiti, que acabou destruindo a agricultura açucareira. Com o aumento da produção, houve aumento do tráfico de escravos nessa região, o que Reis estima que fosse, em 1814, uma média de 40.800 escravos espalhados em 408 engenhos, uma média de 100 por engenho. (FALCÓN, 2012, p.63-64)

¹² A primeira freguesia foi criada pela Lei Provincial de 1º de junho de 1633, com a denominação Nossa Senhora do Desterro. A seguir veio à constituição de freguesia do Senhor Deus Menino de São Félix pela resolução de 15 de outubro de 1857, no local em que ainda se acha a sede municipal e na mesma data, a

do século XX Cachoeira recebia no seu porto os transportes de passageiros que iam e vinham para Salvador através do vapor. No porto de São Félix escoavam os produtos exportados para mercados do Brasil, Europa, Ásia e África. (PORTO FILHO, 2014, p.11).



Porto cachoeirano no século XX.
Fotos do Arquivo Público de São Félix



Porto sanfelista no século XX.
Fotos do Arquivo Público de São Félix

No pós-guerra, a região herdou uma crise econômica que nem de longe lembrava os anos gloriosos da indústria fumageira. As fábricas de charutos dos alemães entraram em declínio. O clube alemão situado em São Félix foi destruído por populares em

criação do distrito de São Félix. Foi o território municipal desmembrado do de Cachoeira no período republicano. E coube ao governador Manoel Vitorino Pereira a assinatura do Ato nº 04 de 20 de dezembro de 1889, com seu território bastante extenso abrangendo na época os municípios de Mangabeira e Muritiba. Hoje o município de São Félix está restrito apenas ao distrito de Outeiro Redondo com uma área territorial dos municípios de Muritiba e Governador Mangabeira. Sua elevação de cidade deu-se por ato do governador do estado, Virgílio Climaco Damásio, datada de 25 de outubro de 1890. (CORREIRO DA BAHIA, 26/10/1990)

consequência do posicionamento político brasileiro na IIª Guerra Mundial.¹³ É recorrente nos anais da história que descendentes de alemães e italianos sofreram retaliações ao ponto de evadirem com suas famílias das cidades da região. A própria crise nas exportações de charutos obrigou a muitos empresários e investidores baianos desistirem do ramo, o que foi deteriorando aos poucos a economia principalmente de São Félix, Muritiba e Cachoeira nas décadas seguintes ao termino da guerra. (PORTO FILHO, 2014) Sobre a crise que abateu a região, Edson Gomes, em uma das suas primeiras composições, descreveu que:

Lembranças

Às vezes eu fico pensando
E meu pensamento
Me leva para um tempo distante
Me leva até a minha infância...
Quando eu brincava na margem do rio
E via repleto de embarcações,
Era lindo, muito bonito
Uma paisagem que embelezava
Esse gigante, rio, e eu via
Todo mundo trabalhando,
Todo mundo suando,
no Trabalho humilde,
Mas era trabalho (2x)
Hoje eu estou bem crescido
Volto à margem, não vejo nada
Só uma paisagem apagada
Até mesmo o vapor que navegava
Em suas águas não navega mais.
E eu não vejo mais
Todo mundo trabalhando,
Todo mundo suando,
no Trabalho humilde,
Mas era trabalho (2x)
Hoje não se vê mais,
Só lembrança de um tempo
Que ficou pra trás.
Hoje não se vê mais,
Só lembrança de um tempo
Que não volta mais.
Hoje eu estou bem crescido
Volto à margem, não vejo nada
Só uma paisagem apagada.
Até mesmo o vapor que navegava
Em suas águas não navega mais
E eu não vejo mais
Todo mundo trabalhando,
Todo mundo suando,
no Trabalho humilde,
Mas era trabalho (2x)

¹³ O povo saiu às ruas para exigir que a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, ao lado dos Aliados. Em algumas cidades, os protestos contra a Alemanha extrapolaram os limites da ordem constituída. Em São Félix, uma multidão enfurecida invadiu clube alemão e lançou seus pertences no Rio Paraguaçu. Os cidadãos alemães foram literalmente caçados retirados das fábricas ou de residências e obrigados a passar por um corredor polonês que se formou na Avenida Dr. Salvador Pinto, onde recebiam tapas e cascudos. (PORTO FILHO, p.66, 2014)

É tão triste meu Paraguaçu,
Tão triste está meu Paraguaçu
Hoje não se vê mais.
Só lembranças de um tempo
Que não volta mais
Isso eu já sabia, inclusive o meu pai
o meu pai trabalhava êa
Isso eu já sabia, inclusive o meu pai
o meu pai me falava êa (2x)
(Edson Gomes, Lembranças, Resgate Fatal, EMI, 1995)

Edson Gomes nesta letra revela a condição econômica pujante do Recôncavo no passado, em sua infância e a compara com a situação de crise posterior. Posiciona-se na classe popular e descreve sua observação a cerca do que representa a crise econômica para a classe operária. A crise no Recôncavo se deveu basicamente ao fim dos ciclos econômicos da cana e do fumo. Porém, outros fatores foram preponderantes para que Feira de Santana se tornasse no lugar de Cachoeira e São Félix, o município vetor de investimentos financeiros no Estado.

A completa pavimentação da BR-324 até o final da década de 50 modificou o acesso de transportes de carga ao município, e serviu de base ao estímulo do desenvolvimento do oeste do estado da Bahia. Feira de Santana se tornou rota de passagem obrigatória de carros, ônibus e caminhões que precisam acessar as autoestradas que se direcionam aos mais diversos cantos do país.¹⁴ O Recôncavo, precisamente Cachoeira e São Félix perderam sua importância comercial, principalmente pelo fim do transporte entre Salvador e o interior através do extinto navio a vapor e os saveiros em decorrência da pavimentação completa da BR-324. Zorzo (2005) registrou que:

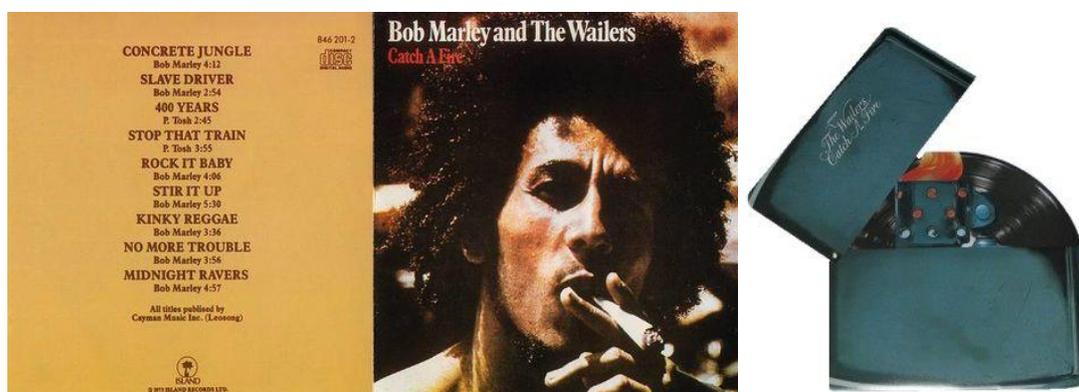
No período de 1945 a 1960, no campo de atuação do governo federal (DNER), o avanço se deu na construção das rodovias Norte-Sul, como a BR-4 (atual BR-116) e no campo do governo estadual (DERBA), a interiorização alcançou a pavimentação das vias interiores, como a Salvador-Feira de Santana, a BR-28 (atual BR-324) Salvador-Feira, o que se concluiu em 1960. Sob a atuação do DERBA, foram construídas a BR-4, ligando Feira de Santana a Juazeiro, inaugurada em 1967, e os 437 km da BR-242, ligando o vale do Paraguaçu ao médio São Francisco (posteriormente prolongada até Brasília). Em 1975, foram concluídas as obras da BA-052, a Estrada do Feijão. Nessa tendência de ligações rodoviárias no sentido Leste-Oeste e Norte-Sul, a Bahia é um zona de convergência e Feira de Santana um

¹⁴ A comunidade de Lagoa da Camisa, que faz parte do município de Feira de Santana, manteve-se isolada durante décadas. Com a construção e implementação de várias BR a partir da década de 1950, a cidade de Feira de Santana, que geograficamente se encontra numa posição estratégica e possui o maior entroncamento de rodovias do Norte e Nordeste, começa a desenvolver sua vocação comercial. Com a instalação do Centro Industrial do Subaé, ocorrida em 1970, a expansão econômica do município foi impulsionada também pela industrialização. O discurso que preconiza a indústria consagrou à cidade a condição de “cidade industrial” e colocou Feira de Santana na cartografia do “desenvolvimentismo”, então em voga naquela década e tido como inexorável caminho rumo ao progresso e modernidade no Brasil.(SANTANA, 2012, p.89)

ponto de passagem obrigatória. Em termos logísticos, o Anel de Contorno de Feira de Santana veio interligar o movimento das diversas rodovias, BR-324, BR-101, BR-116, BR-324, BR-487, e outras estradas locais e regionais como as estradas BA-052, BA-084 e a BA-502. Feira de Santana ganhou muito com esse enlace rodoviário, tendo sua população aumentado consideravelmente, de modo a atingir o segundo lugar no ranking demográfico do Estado. (ZORZO, 2005, pg. 4)

A década de setenta representou historicamente o período de consolidação do modelo de modernização do parque industrial brasileiro. Nesse decênio em que o Recôncavo já havia perdido a hegemonia econômica para outros polos econômicos, um ritmo jamaicano em especial se manifestou de forma bastante significativa para a população dessa região: o reggae. (FÁLCÓN, 2012, p.78).

O gênero musical surgido nas favelas de Kingston no final da década de 60, capital da Jamaica, atravessou as fronteiras do país e se proliferou no mundo através de uma geração de artistas como Jimmy Cliff e principalmente de um jovem ícone conhecido como Bob Marley. O disco de estreia *Catch a Fire*¹⁵, Island Records, 1972, lançava o reggae propriamente dito em níveis internacionais. Na capa, proibida no Brasil, aparece Bob Marley fumando um generoso cigarro de maconha. Como parte da censura, em algumas praças outro lay out em forma de isqueiro foi providenciado para permitir o acesso e a comercialização do disco. (FÁLCÓN, 2012, p. 51)



Contra capa, capa e capa alternativa do disco *Catch a Fire*, Island Records, 1972.
Ilustração digitalizada por Ricardo Reina

Diante da análise bibliográfica da pesquisa, identificamos indícios da presença do reggae na estruturação das manifestações culturais negras da década 70, na Bahia e

¹⁵ O primeiro álbum dos Wailers, o *Catch a Fire* quebrou todas as regras, sendo muito bem produzido, promovido e embalado (a capa do disco tinha um provocante formato de isqueiro). Durante as gravações, Blackwell pediu que fossem incorporados solos de guitarra que lembrassem células de rock, para que os apreciadores do estilo pudessem se identificar com o ritmo. O grupo acatou algumas modificações, mas as letras militantes vieram sem cortes e com total contraste ao que estava sendo feito até então, pois continha mensagens de cunho espiritual e político. Um ponto importante a ser tocado nessa trajetória é o comprometimento dos artistas jamaicanos com as causas sociais e políticas. (FÁLCÓN, 2012, p. 51)

especialmente no Recôncavo baiano. Sobre a diáspora da cultura caribenha pelo mundo, Stuart Hall (2003) entende que:

A cultura caribenha é essencialmente impelida por uma estética diaspórica. Em termos antropológicos, suas culturas são irremediavelmente “impuras”. Essa impureza, tão frequentemente construída com carga e perda, é em si mesma uma condição necessária à sua modernidade. Como observou certa vez o romancista Salman Rushdie, “o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, idéias, políticas, filmes, canções” é “como a novidade entra pelo mundo”. Não se quer sugerir aqui que, numa formação sincrética, os elementos diferentes estabelecem uma relação de igualdade uns com os outros. Estes são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder – sobretudo as relações de dependência e subordinação sustentadas pelo próprio colonialismo. (HALL, 2003, p.34)

As culturas africanas na América se manifestaram de formas diversas e semelhantes, hora cedendo, hora avançando, no jogo do poder simbólico. Participe do processo de amadurecimento da cultura afrobaiana, o reggae como cultura jamaicana híbrida serviu como referência ao intuir símbolos dessa estética nos valores culturais que construíram as manifestações e organizações afrobrasileiras. Na Bahia, os blocos afros são exemplos dessa influência. Inspiram-se no discurso contido na ideologia do gênero jamaicano para organizar politicamente suas instituições. Os blocos afros visam promover a conscientização e a unidade negra, sobretudo a valorização da cultura afro-brasileira na luta pela sobrevivência na sociedade ocidental contemporânea. (FALCÓN, 2012, p.22)

Os recém-lançados trabalhos científicos sobre o reggae baiano, *O Reggae de Cachoeira, produção musical em um porto Atlântico*, Bárbara Falcón (2012) e *Guerreiro do Terceiro Mundo, identidades negras na música reggae da Bahia*, Fabrício Mota (2012) expõem uma longa descrição sócio-histórica sobre a formação da tradição cultural do Recôncavo e sua relação com as culturas africanas. Os autores apresentam uma minuciosa pesquisa a cerca da inserção dos ritmos africanos na cultura baiana e no reggae. Descrevem a origem, o desenvolvimento e atuação do reggae baiano em território nacional, e afirmam que por aqui se criou e definiu algo novo. Ambos se embasaram nas teorias de Paul Gilroy (2001) sobre o Atlântico Negro e da antropóloga Goli Guerreiro (2006) sobre a rede Atlântica. Ou seja, as cultura negras que se formaram a partir da diáspora africana nos territórios coloniais americanos. Sobre os estudos de Guerreiro, Falcón (2012), considerou que:

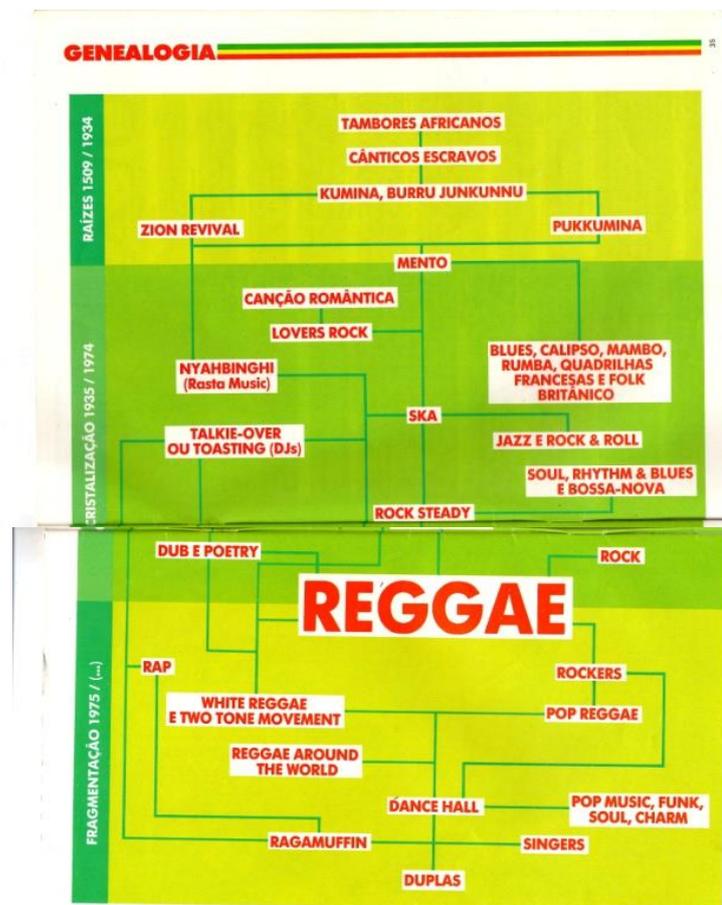
A expressão “rede atlântica” remete a um contexto transnacional híbrido, onde há negociação e conflito. O espaço atlântico engloba o local e o global, permitindo uma

visão geral e, ao mesmo tempo, detalhada do processo de produção cultural aí engendrado. Segundo a pesquisadora, esse espaço permite compreender melhor a configuração contemporânea do mundo ocidental, assim como os elementos que constituem a produção cultural que é gerada nessa rede. A pesquisa desenvolvida pela antropóloga teve como ponto de partida um estudo sobre o meio musical de Salvador, mais especificamente sobre a invenção do samba-reggae. O referido estudo perseguiu pistas que acabaram por desenhar a imagem da rede atlântica, tendo o samba-reggae como exemplo de produção cultural híbrida. (FALCÓN, 2012, p. 28)

Tais manifestações correspondem a respostas, estímulos e ao modo de vida a que estavam submetidos os negros no Brasil e na América. Ambos os autores afirmam que esses fenômenos rítmicos e musicais são parte da resistência escrava, e que se comunicam por toda América, com outras comunidades negras através da herança das culturas africanas. Sobre o aspecto identitário, Mota (2012) afirma que:

As muitas expressões de identidades negras insinuam que os séculos de colonização e colonialismo não imputaram as permanências históricas, epistemológicas e culturais das muitas populações subjugadas à escravidão, se bem que lhes impôs cicatrizes marcantes. A busca pelos laços matriciais e ancestrais diacríticos que “preservados”, de certo modo, constituem o universo das culturas negras na diáspora, sempre inseriu a África como referencial político, geográfico, histórico, simbólico. (MOTA, 2012, p.85)

Desta forma percebemos que o sofrimento experimentado pela massa de negros na escravidão e na pós-abolição possibilitou um sentimento de não pertencimento ao Brasil e em alguns casos de admiração por uma África imaginária, considerada como terra mãe, sem opressões e signo de liberdade. A teoria da rede Atlântica afirma que não existe cultura mais ou menos africana, e sim uma rede de relações das culturas africanas com outras culturas globais e locais nos territórios pós-coloniais. (FALCÓN, 2012, p.28) Os elementos históricos que compõem essa realidade encontram no Recôncavo baiano o ambiente propício à readaptação do gênero musical reggae. Para confirmar Hall (2003), apresentamos a árvore genealógica do reggae ilustrada abaixo. A ilustração demonstra o hibridismo que o gênero compõe dentre os ritmos afrocaribenhos. Observa-se no quadro a seguir:



Genealogia musical do reggae e suas ramificações.
 (Revista Super Bizz Junho/1991 pg. 34)
 Ilustração digitalizada por Ricardo Reina.

O reggae como se observa no quadro apresentado acima reproduz como cultura híbrida jamaicana o diálogo entre o nyabinghi, o ska, o jazz e o rock 'n roll. Os ritmos foram desenvolvidos na América, porém com forte ascendência africana. Ao se consolidar em território jamaicano o reggae se desloca para os quatro cantos do planeta se tornando cultura global.

No Brasil, o gênero musical é recriado e adaptado às condições locais sofrendo forte influência de outras expressões africanas diaspóricas. Conclui-se que as culturas africanas na América são híbridas como afirmou Hall (2003), e que suas expressões são constantemente modificadas por influências de outras manifestações africanas formando uma rede rítmica. A cerca da presença do reggae e da cultura africana em Cachoeira, Falcón (2012) acrescenta:

Essa produção cultural foi, portanto, um processo de tradução entre mundos, linguagens e estéticas, que aponta para a “reinvenção da África” como elemento poderoso e subversivo. A África foi reinventada na Bahia, não sendo mais a do presente, nem a do passado, mas uma África mítica, uma metáfora. Para Bacelar (1989), a década de 70 apresentou uma conjuntura que possibilitou o desenvolvimento desse sentido da negritude na juventude baiana. Dentre os fatores

determinantes, que propiciaram esse quadro, estão o movimento político brasileiro, o surgimento da contracultura, o desenvolvimento dos meios de comunicação e a disseminação da música popular de massa através de discos, do rádio e televisão, e ainda a ascensão educacional do negro e sua mobilidade social. (FALCÓN, 2012, p. 22)

Para Bourdieu (1989), a questão da região está diretamente ligada à divisão territorial. O Recôncavo baiano caracteristicamente é um território afrobrasileiro, ali se espalhou o enorme contingente de libertos da escravidão que empreenderam resistências em suas manifestações culturais ao longo dos séculos. Além de Cachoeira, que mantém uma das mais seculares sociedades afrobrasileiras, cidades como Santo Amaro, São Félix e Maragogipe possuem manifestações e grupos de matriz africana que também expressam suas tradições culturais e permanecem dando significado simbólico ao Brasil. Sobre divisão territorial e região, Bourdieu (1989), nos adverte que:

Só se pode compreender esta forma particular das classificações que é a luta pela definição da identidade regional ou étnica com a condição de se passar para além da oposição que a ciência deve operar, para romper com as pré-noções da sociologia espontânea, entre a representação do real ou, mais exatamente, a luta das representações, no sentido de imagens mentais e também manifestações sociais destinadas a manipular as imagens mentais. As lutas a respeito da identidade étnica ou regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à origem através do lugar de origem e dos sinais duradouros que lhe são correlativos, como o sotaque, são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e de fazer reconhecer. De impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos. (BOURDIEU, 1989, p. 113)

Edson Gomes é exemplo dessa hibridiz cultural expressa no Recôncavo através da sua obra musical. O reggae do Recôncavo reafirma a teoria simbólica da rede Atlântica de interação permanente com as africanidades. Em correlação a questão da região, Gomes denominou seu segundo disco Recôncavo (EMI, 1990). Compôs e gravou uma faixa homônima ao disco. Descreveu na letra o território como símbolo de afirmações identitárias e políticas dos negros brasileiros e suas conexões com as causas negras mundiais nesse período histórico. Observemos o conteúdo:

Recôncavo,
Pela libertação do homem negro da América
E pelo repúdio do homem branco na África
Vamos lutar pela libertação,
Vamos lutar avante irmão,
Vamos lutar pela libertação,
Vamos lutar avante irmão.
Por uma África livre
Por uma África liberta
Por uma África unida

Sim, e todo apoio a Nelson Mandela
Pelo extermínio do Apartheid
(o Apartheid não)
Sistema nazista, sistema do diabo.
Pelo extermínio do apartheid
(o apartheid não)
sistema nazista, sistema do diabo ô.
Somos a voz da libertação ea
vamos a luta avante,
Somos a voz da libertação ea
vamos a luta avante
Somos a voz da libertação ea
vamos a luta avante
Somos a voz da libertação ea
vamos a luta avante
(Recôncavo, Edson Gomes, EMI, 1990)

Observa-se o pan-africanismo, fenômeno político recorrente nessa poesia. Gomes se inclui e insere a região do Recôncavo nas lutas por independência dos países africanos no final do século XX. A canção reporta a questão de raça e identidade quando no texto difere a luta do homem negro na América e o repúdio ao racismo empreendido pelo homem branco na África. Continua sua descrição ao bradar na primeira pessoa do plural que: “somos a voz da libertação”, clamando por união pela causa negra. A África mais uma vez é considerada como símbolo e referência ancestral que une a comunidade negra em torno da causa da libertação.

Nelson Mandela, advogado, ativista social e importante líder político sul-africano citado na canção, se encontrava preso devido a sua militância pelo fim do sistema de Apartheid ¹⁶ em seu país. O Recôncavo como região que retratou o legado sistemático colonial e imperial da nossa história escravista, é considerado através dessa descrição poética do artista como centro das ações políticas dos negros na diáspora africana. O Recôncavo é descrito como ambiente propício para promoção das conquistas raciais e sociais, e sua adesão é de suma importância na luta contra o sistema de segregação do negro na África do sul.

Ao cultivar antes e pós-abolição as matrizes afrobrasileiras na religiosidade, na culinária e principalmente na música, o Recôncavo como região, Cachoeira e São Félix como cidades matrizes, podem ser considerados territórios típicos da colonização africana

¹⁶ Os conflitos sociais da África do Sul e seu decretado apartheid passam a ser uma das fortes referências apropriadas sobre as lutas no continente africano, em fins dos anos 80 e 90. A palavra cantada que tematiza os terrores dos “irmãos” da África e relaciona-os à luta feroz “do lado da gente”, na margem brasileira do Atlântico, ganha novo sentido com o arranjo contagiante do ritmo afro-jamaicano, numa leitura multicentrada dos conflitos raciais e numa dimensão transnacional e diaspórica. A “experiência comum desses atores no presente” fornece as questões para a construção de uma identidade negra que se pretende transnacional. Imagem semelhante está presente em um conjunto de canções que tematizam a luta antirracista fazendo deferência aos conflitos raciais da África do Sul. (MOTA, 2012, p. 105-106)

empreendida no Brasil. A Irmandade da Boa Morte, os sambas de roda, a culinária e as casas de candomblés demonstram a tradição africana secular. Sobre a colonização africana na cidade de Cachoeira, Falcón (2012) afirma que:

A vida cultural de Cachoeira se desenvolveu sob a influência da tríade África, Europa e América, mas desde sempre houve uma forte presença negra em toda sorte de manifestações populares, mesmo em meio à repressão ou a “liberdade vigiada”. Lá, como em todo Brasil, foi através do sincretismo que os negros puderam aos poucos inserir signos de uma cultura estigmatizada, que foi progressivamente se afirmando e ganhando espaço. É sabido que o Conde de Arcos não só aprovava como incentivava os batuques dos negros, acreditando que servisse para aprofundar as diferenças entre as nações africanas e conter a ameaça de uma revolta unificada. Por esse motivo, durante algum tempo, a festa foi o único espaço concedido para que os negros pudessem mostrar sua capacidade de organização e mobilização. (FALCÓN, 2012, p.65)

Percebemos nesta análise a legitimação do campo social, reafirmando a idéia de lutas de classes na disputa pelo poder político, econômico e sociocultural. O agente negro e as negociações no campo social para prática de culturas geralmente combatidas pelas classes dominantes.

O cachoeirano como parte desta perspectiva étnica possui uma identificação e orgulho com a história da sua cidade. É perceptível através de uma convivência não muito extensa na cidade¹⁷, o ufanismo presente nas celebrações, manifestações e datas comemorativas do município. Esse sentimento se estende a identidade racial que acompanha essa civilização. Os símbolos históricos e as manifestações negras supracitadas ilustram o papel fundamental de Cachoeira nas culturas afrobaianas.

Na década de 70 houve manifesta efervescência cultural e afirmação de identidade racial em Cachoeira. A conexão com o global no período promoveu uma maior interação e comunicação entre a juventude local e o que acontecia em outras praças¹⁸. Diversas

¹⁷ No contexto da realização dessa pesquisa morei por dois anos em Cachoeira, na Ladeira do Monte, nº 8, Centro. Estive atento a diversas manifestações culturais e cívicas, e pude observar o comportamento da sociedade cachoeirana nesses momentos. A identidade do cachoeirano com a cultura e civismo local é tradicional.

¹⁸ Alguns autores, como Sansone (2000), têm provocado outras hipóteses sobre a relação global-local, enxergando o papel, ainda que incipiente, das “trocas horizontais”, nos fluxos globais de símbolos e mercadorias na base da cultura negra. Para ele, as interpretações em torno da “África” e dos símbolos de matriz africana têm papel central na produção de uma nova geopolítica da cultura, onde a Bahia é um centro referencial. Este fenômeno estaria ligado ao surgimento de uma série de “políticas de identidade”, o que chama de “nova onda étnica”, que foi desdobramento do processo de redemocratização do país, a partir dos anos 80. Sansone aponta ainda que parte desta identificação com um tipo de “África”, que se

linguagens começaram a circular com mais fluidez, o que tornou a juventude mundial de certa forma uma só tribo. É nesse contexto de conexões globais que o reggae se insere como música universal. Esse fenômeno permitiu a circulação de pessoas e produtos com maior dinâmica, fazendo com que a informação fosse compartilhada com um maior número de pessoas possíveis.

Nesse ínterim de conexão mundial das informações pode-se afirmar que o primeiro artista jamaicano a atingir o mercado brasileiro foi Jimmy Cliff¹⁹. Lançado na Jamaica como cantor de estúdios de gravação, Cliff consolidou sua carreira internacional a partir da sua participação com ator e cantor no filme *The Harder They Come* (International Films/Xenon Pictures, 1972). Ao longo dos anos 70 e 80 suas canções foram utilizadas em produções cinematográficas de Hollywood. No Brasil, Cliff se lançou através de festivais obtendo rápido reconhecimento nacional. No Recôncavo, sua popularidade marcou época. Edson Gomes relatou que conheceu o som de Jimmy Cliff antes de ter oportunidade de conhecer e pesquisar a obra de Bob Marley. (FALCÓN, 2012. P.79)

A nossa perspectiva é compreender o ambiente cultural, político e econômico da juventude cachoeirana nesse período, cidade protagonista na reprodução do reggae em território nacional. Para tanto, através de entrevistas com testemunhas da movimentação estudantil da cidade, pude coletar depoimentos que engendram alguns fatos sociais que podem explicar o contexto histórico do final dos anos 60, e posteriormente as ações das décadas de 70 e 80.

tem no Brasil e, particularmente, na Bahia, foi produzida sob influência dos muitos pesquisadores estrangeiros – como Melville Herskovits, Roger Bastide e Pierre Verger – cujos olhares quase sempre atentavam para os “traços culturais”, “hábitos sociais” e outras formas de “africanismos”. (MOTA, 2012, p. 85)

¹⁹ No começo dos anos 60, Cliff abandonou os estudos numa escola técnica de Kingston para dedicar-se integralmente a música. Por míseros 12 cents, gravou o primeiro disco – *Daisy Got Me Crazy* – que não fez qualquer sucesso e também lhe mostrou a primeira decepção do mundo artístico. “Eles me ofereceram o dinheiro pro ônibus e para o lanche e eu recusei. Achei um insulto!”, relembra. Em 1962, começou a trabalhar com Leslie Kong, mas só conheceria o sucesso ao lançar a música *Hurricane Hattie*. No final da década, vai para Inglaterra tentar a sorte como cantor de soul music. Não dá muito certo e é nesse empirismo que chega ao Brasil, em 1968, para representar a Jamaica no finado Festival da Canção. Ele veio cantar *Waterfall*, uma canção comercial romântica, composta especialmente para agradar os latinos. E começou a dar certo. Por aqui, foi aclamado como a grande sensação do festival – chegando a gravar um disco intitulado *Jimmy Cliff in Brazil*, gravado na Som Livre. Cliff circulou por uns bons três meses entre Rio e São Paulo e foi nessas andanças que compôs seu primeiro sucesso mundial – *Wonderful World,, Beautiful People*”. Bom de lá pra cá é a história que já se conhece. Cliff gravou mais de duas dezenas de discos, esteve no Brasil três vezes (1968, 1980 e 1984), fazendo inclusive uma grande turnê pelo país com Gilberto Gil, e forjou uma discografia de repertório irregular. (Jornal A TARDE, 25/11/1990)

Um dos nossos entrevistados para essa pesquisa foi o professor Luís Claudio Dias do Nascimento. Professor licenciado em história pela Universidade Estadual de Feira de Santana- UEFS, mestre e doutorando em estudos étnicos e africanos ambos na Universidade Federal da Bahia-UFBA, é também pesquisador da história e cultura do Recôncavo e afro-religiosidade, tendo dois livros publicados nessa área. Professor Cacau, como é conhecido localmente, é referência na história cachoeirana. Tem sido requisitado para entrevistas sobre a história da cidade. Contemporâneo do fenômeno social, na juventude, foi membro da AEPUC, Associação de Estudantes Pré e Universitários de Cachoeira, instituição que promovia festivais, saraus, vernissages e reuniões entre a juventude intelectualizada da cidade. O professor Cacau Nascimento nos explicou que:

Chegou um momento aqui em Cachoeira que uma cara chamado Poporrô, ele tinha casas, que hoje nos chamamos de brega, ele era dono de algumas casas de prostituição, lembro que foi ele, ele introduziu o reggae no brega, aquelas músicas de Jimmi Cliff, aqueles primeiros reggaes que começaram a aparecer aqui no início dos anos 70, essas músicas não eram cantadas por um grupo de jovens antenados, conhecedores de música que estavam descobrindo o reggae, essas músicas eram tocadas no brega, era Tina Chavez...Tina Charles, Tina Chavez era como Poporrô chamava a cantora ,Tina Charles, é... James Brown, esses caras eram assistidos na periferia e eles eram escutados no brega, era como se fosse o arrocha hoje, tinha esse nivelamento. Eu me lembro que foi no final da década de 70, meados de 80 mais ou menos, apareceu um americano aqui que tinha um cabelo loiro rastafári, mas o cabelo dele era amarelo, cabelo acarapinhado, mas era loiro, um cara alto, bonito, parecia um jogador de basquete, que ele veio da Jamaica aqui pro Brasil e apareceu aqui em Cachoeira trazido por Antonio Moraes Ribeiro, ele era amigo de Antonio Moraes Ribeiro, e ele trouxe consigo os discos de Bob Marley, *Uprising*...e ele começou a mostrar pro pessoal. Ai sim, uma galera já antenada em música, que vinha de MPB, que gostava de Rock, e também essa turma mais ligada ao Rock e também a *Kaya* né? A fumar maconha, então eles se ligaram nessas músicas de Bob Marley... E ai ele mostrava essas músicas pra gente, e aquela coisa da maconha está associada ao reggae, então começou a ter uma febre de escutar reggae aqui em Cachoeira por conta dessa maconha, do pessoal que fumava maconha e da associação de Bob Marley com a maconha, Jamaica, *Kaya*, essa coisa e tal, tal e tal. Eu, agora me vem, isso aqui é uma concepção que eu tenho agora, de que esse movimento de reggae que Cachoeira foi notável num determinado período, foi exatamente momento que o reggae surgiu aqui e de uma forma que tomou como uma febre, como uma pandemia aqui a juventude de Cachoeira, por que Cachoeira sempre foi uma cidade em que se fumou muita maconha. (Cacau Nascimento, entrevista em 17/12/14)

Nesse sentido, interpretamos que Cachoeira passou por um processo de afirmação que constitui diversos movimentos ligados à cultura africana no Brasil, e nesse contexto se incluiu a adaptação do reggae como cultura identitária local. O diálogo estabelecido entre o gênero e essa geração de jovens possibilitou uma nova forma de expressão cultural, confirmando as teorias supracitadas da rede Atlântica.

A juventude estudantil brasileira, na época, fortemente reprimida pelo regime imposto pela ditadura, formava ainda um dos poucos focos de resistência às arbitrariedades do governo militar. O golpe instaurado pela possibilidade da efetivação das reformas de base do governo do presidente João Goulart foi recebido com entusiasmo pelos setores mais conservadores da sociedade brasileira, mas logo esse sentimento de alívio deu lugar à apreensão devido a prisões e torturas que passaram a acontecer cotidianamente. A década de 70 representou de certa maneira a expressão política e econômica contumaz dos anos da ditadura no país. Porto Filho (1991) descreveu que:

Durante o governo Costa e Silva os movimentos estudantis ganharam força como forma de protesto contra o regime. Aliás, os estudantes formavam a única classe que ainda ousava levantar a voz contra a ditadura. Todos os demais segmentos da sociedade estavam sobre o férreo controle e, conseqüentemente, de boca fechada. A única ameaça provinha do meio estudantil, que passou a sacudir o país com uma onda de sucessivas greves e passeatas, cujo clímax foi vivido em abril de 1968, quando ocorreu a morte do estudante Edson Luís, no Rio de Janeiro. (PORTO FILHO, 1991, p.156)

O contexto que se seguiu naquele período histórico foi da expressão da contracultura no exterior e da reação estudantil ao golpe militar no Brasil. Os jovens brasileiros viveram em 70 a contestação que se espalhou pela juventude do mundo. Falcón (2012) responsabiliza o advento do rock 'n roll, da indústria fonográfica e sua interação com o amplo sistema de redes de rádios e TVs pela comunicação entre a juventude mundial. Os jovens hippies²⁰ lá fora contestavam, sobretudo, as forças conservadoras da sociedade capitalista que através de políticas bélicas empreendiam guerras levando milhares à morte em campos de batalha. Sobre o período da contracultura, Falcón (2012) compreende que:

Nos anos 60 e 70, boa parte do Ocidente vivencia a contracultura, que acaba por influenciar não só a cultura, mas a política, dando origem a “novas identidades” na contemporaneidade. A onda da contracultura trouxe para a política questões de gênero, raça e questões individuais, que transcenderam as questões de classe. Foi nessa época que a indústria cultural se consolidou, através da televisão, dos discos e

²⁰ Some people plunged into every aspect of the counter-culture, from LSD to SDS, and experienced the Sixties to the utmost. But there were many who touched only one or two of the elemental aspects of the counter-culture, and still entered into the spirit of the time, such as the Iowa teacher who states: "The Sixties for me are an attitude, not a time period. The best part of the 60's was the possibility of adopting a part of the counter-culture without having to adopt all of it (drugs, etc.)." The easiest part of the counter-culture to adopt was the style. Blue jeans were favored by 90% of our respondents, and 72% wore work shirts. This originated as the proletarian look, which first became popular on college campuses during the early days of the civil rights movement. (WEINER, Rex & STILLMAN, Deanne, p.17-18, 1979)

do rádio fazendo com que essa geração se comunicasse e se expressasse, sem barreiras de línguas. Não por acaso a música foi peça-chave nesse jogo, em todo mundo. Através dela a juventude experimentou novas possibilidades criativas, levando para essa produção e consumo, temáticas inovadoras no campo social, como as de cor e classe. (FALCÓN, 2012, p.21/22)

O exemplo marcante de expressão da contracultura no período foi o Festival de Woodstock, ocorrido nos Estados Unidos, na cidade de Bethel, na fazenda Max Yasgur, no estado de Nova York, em 1968. Inicialmente pensado como um festival de música se tornou aos poucos uma das maiores referências de contestação social dos anos 60. Woodstock recebeu o dobro de pessoas esperadas, o público pagante antecipado já havia garantido a venda de expressivos 186 mil ingressos. Mas a idéia do encontro pela paz foi se propagando entre os jovens e o público extrapolou as expectativas, gerando a invasão de enormes contingentes de não pagantes através de cercas arrancadas, caminhos alternativos dentre outros itinerários. Estima-se a participação de 450 mil pessoas. Dessa maneira, o festival se transformou numa manifestação em apelo à paz e ao amor, símbolo máximo da cultura hippie. Trinta e dois artistas se apresentaram para entrar na história da cultura global. Os jovens assumiam o consumo de drogas ilícitas, principalmente Cannabis Sativa (Maconha) e LSD (Ácido Lisérgico). Esse foi o contexto social em que a juventude brasileira, e particularmente cachoeirana se envolveu através da contracultura com o rock, e posteriormente com o reggae. Sobre esse aspecto Falcón (2012) afirma que:

Considerando o momento histórico e as influências mundiais e locais que chegam a Cachoeira, temos na década seguinte uma novidade nesse cenário. Um conjunto de mudanças culturais, especialmente vividas pela população jovem, inaugura um período de revalorização de elementos negros e de sintonia com um ritmo recém-chegado da Jamaica, o Reggae. Já em meados dos anos 80 surgem na cidade os primeiros trabalhos influenciados por esse ritmo jamaicano. Artistas como Nengo Vieira e Edson Gomes, que já traziam nas suas composições o lamento do povo negro, rearranjaram suas músicas no compasso do Reggae. Ambos foram responsáveis pela produção do primeiro disco do gênero gravado no Brasil, o “Reggae Resistência” (1988). (FALCÓN, 2012, p.14)

Através dessa manifesta troca de informações a juventude cachoeirana vivenciou a ebulição cultural que movimentava a juventude brasileira e mundial como um todo. A manifestação cultural se tornou a arma de subversão contra o governo militar naquele período. Concomitantemente a essa oposição política somava-se a valoração das manifestações culturais afrobrasileiras como forma de afirmar identidade. Cachoeira se afirmou definitivamente como território afrobrasileiro na diáspora.

Luís Antonio Costa Araújo, conhecido regionalmente como Lú Bicudo ou Lú Cachoeira, foi ativista no movimento popular e estudantil cachoeirano nos anos 60 e 70. Foi presidente da AEPUC, associação supracitada que reunia a juventude intelectual cachoeirana. Lú Araújo foi influente nos fenômenos sociais vivenciados no período. Municou-nos com informações riquíssimas e precisas a cerca de todo processo em que a juventude cachoeirana estava envolvida nos anos 70. Depois relatou detalhes da carreira de Edson Gomes de quem muitas vezes foi colaborador e amigo. A oposição à opressão ditatorial através da cultura, as teorias revolucionárias marxistas, a contracultura e o tropicalismo formaram a mentalidade dos jovens brasileiros. Sobre o período o professor Lú Araújo observou que:

A maconha como um ingrediente light, a maconha soft, a maconha é esse ingrediente de paz e amor. Ai a juventude impulsionada com onda hippie e pelo Rock n Roll, ai vem a maconha, o LSD e os alucinógenos que é da juventude européia, da Inglaterra e da América, dos Estados Unidos que ai vem com Woodstock e o comportamento Rock 'n Roll. E a maconha é isso, então, quem usava a maconha era a juventude que filosofava né, lia Herman Hesse, então tinha toda uma filosofia hippie que justifica tudo isso né? Por que ser despojado era, Jesus Cristo era despojado, era um comportamento. Cabelo grande, barba grande era o cara que não queria usura, não queria nada. Então você filosofava dizendo: pô, paz e amor, Jesus Cristo, ninguém quer riqueza, não quer usura, quer curtir, quer a natureza. Várias justificativas do cristianismo com Jesus Cristo que parece um hippie, com a filosofia asiática ou Hindu. Então Herman Hesse, então ler Sidharta, e ai vem Woodstock que já é mais a modernidade, a pós-modernidade. Cachoeira sempre foi da modernidade, recepcionava tudo que vinha do mundo, sempre foi globalizada. (Lú Araújo, entrevistado em 20/05/2015)

Mais uma vez no discurso de um dos entrevistados que foram contemporâneos das ações da juventude local, observamos a citação a cerca do uso da maconha. Parte-se do princípio de que o comportamento é determinante na perspectiva de demonstrar a não aceitação aos dogmas da sociedade vigente. No Brasil a repressão política provocou a reação da juventude que passou a atacar o governo militar através do teatro, da música e do cinema, mas principalmente do comportamento. Cachoeira não esteve distante dos movimentos sociais capitaneados pela juventude no período. A cidade possuía uma juventude intelectualizada e organizada como foi citado anteriormente. A AEPUC mobilizou e instigou a conexão da juventude cachoeirana com as teorias marxistas e outras formas de pensamento revolucionário. Lú Cachoeira registrou que:

Resgatar a memória um pouco da juventude dos anos 70 pra cá no Recôncavo, precisamente Cachoeira e São Félix, Eu devo dizer que foi um período maravilhoso, um período muito rico de experiência pra toda juventude do Brasil. Final da década de 60, e ai a década de 70, 80 e 90, mas precisamente 68 que já pegou a gente amadurecendo na adolescência, quando nós começamos a despertar para necessidade da liberdade democrática. Já que a gente percebia uma tensão na

sociedade, o medo instaurado na sociedade por que estava vigorando a ditadura civil e militar no Brasil, ou seja, as pessoas que comungavam com as teses e com as formas de expressão democrática eram condenadas a prisão, muitas mortes uma forma muito violência que o povo brasileiro tava batido. (Lú Araújo, entrevista em 20/05/2015)

Cachoeira foi também ambiente de referência para muitos ativistas sociais, professores universitários, produtores de teatro, de cinema e músicos. A juventude local dialogava muitas vezes com protagonistas de movimentos sociais. Lú Araújo acrescentou que:

E esse período ali o Recôncavo, Cachoeira e São Félix, apesar da ditadura, Cachoeira e São Félix, estava acolhendo uma série de jovens, eu digo revolucionários por que eram jovens com um senso crítico, jovens que desenvolviam aqui sua criatividade artista, musical, teatral, nas artes visuais, nas artes plásticas. E nós acolhemos Naum Alves, Roberto Pinho, Gilberto Gil, Caetano Veloso, é essa turma, eles estavam com um ponto de refugio, e de reencontro deles ali no Recôncavo. Parecia que eles escolhiam ali como forma de se refugiar por ser um lugar tranquilo, um lugar também que inspira aquela confiança de um ambiente afro barroco e próximo de Salvador. Mas terminou apesar da ditadura a gente percebendo uma movimentação muito positiva por que como adolescente a gente mantinha contato com pessoas que já tinham esse ideário, que estavam sendo proibidos de criar num centro urbano por que no centro urbano a percepção era mais ativa, então imagine você cantar, você compor expressões de liberdade, a censura proibia, vetava, se insistisse prendia. Nesse período devo dizer que foi onde nós nos abastecemos de idéias de um senso crítico. Por que essas pessoas traduziam pra gente informações, literaturas, falavam de Fernando Pessoa, as músicas de Caetano e Gilberto Gil que era a efervescência do Tropicalismo trazia pra gente uma idéia da possibilidade de liberdade na modernidade e da pós-modernidade. (Lú Araújo, entrevista em 20/05/2015)

O entrevistado inseriu os tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso em especial como artistas que traduziam linguagens através da postura, das roupas e da própria produção musical eram protagonistas do movimento de transformações da juventude brasileira naquele período. O movimento artístico musical associado à contracultura provocou no Brasil uma reação imediata dos jovens através do comportamento. A liberdade e contestação juvenil estava associada ao uso de drogas, a união não formal de casais, a adesão à cultura hippie, o desapego material e o divórcio. Muitas foram às expressões político culturais de contestação que a geração do pós-guerra empreendeu na medida em que se estenderam os anos de repressão e censura no país. O Brasil experimentou dessa maneira através do Tropicalismo um novo conceito filosófico. A reafirmação da cultura nacional sem perder o contato com a cultura global, logo a música popular brasileira passou a interagir com guitarra elétrica do rock inglês e americano.

O reggae ou rock de Trenchtown²¹ como era carinhosamente chamado na Jamaica, tornou-se a exportação mais significativa em termos culturais para a ilha caribenha. O Brasil e o mundo se identificaram com o aspecto contestador, a cadência, o exotismo do gênero musical e sua relação com a africanidade. Sobre o processo de consolidação do reggae em Cachoeira, Falcón (2012) descreve que:

No final dos anos 70 o ritmo jamaicano começa a circular na Bahia, e no final da década surgem os primeiros trabalhos que tomam o Reggae como referência. Em Cachoeira, músicos como Nengo Vieira, Edson Gomes, Eddie Brown, Tim Tim Gomes e Geraldo Cristal passam a adotar o Reggae e a estética rasta como referenciais. As composições destes artistas trazem uma novidade em relação ao que se estava sendo produzido na Bahia até então, visto que passam a incorporar em suas letras um discurso político social. Já em 1988 a gravadora EMI lança o primeiro disco de Edson Gomes, intitulado “Reggae Resistência”, considerado um trabalho pioneiro no gênero em todo o Brasil. (FALCÓN, 2012, p.38)

O reggae como cultura jamaicana se expande em direção aos guetos de cidades em todo planeta²². A Jamaica pioneira do gênero exportou o som de Jimmi Cliff, The Wailers, Bob Marley, Peter Tosh, Inner Circle, Dennis Brown, Gregory Isaac e Yellowman, dentre tantos outros nomes da cena na ilha. Em Londres, Costa do Marfim, Feira de Santana, São Luís, Salvador, Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre, Santo Amaro, Cachoeira e São Félix, independente das particularidades territoriais e culturais, houve em cada localidade um forte impacto promovido pelos artistas do gênero jamaicano, e com isso, pipocaram versões locais do ritmo caribenho pelo mundo. Londres apresentou ao mundo sua produção local do reggae com bandas como Steel Pulse, The Police e UB40. A Costa do Marfim revelou Alpha Blondy, considerado um dos ícones do gênero ainda em atividade. Feira de Santana produziu o som de Dionorina, Jorge de Angélica, que reivindica o pioneirismo no culto ao reggae no Brasil e Jorge de Alfredo que foi pioneiro na gravação do gênero em algumas canções do disco Bahia Jamaica (Continental, 1979). O Maranhão revelou a Tribo de Jah e a cultura de ouvir reggae nos paredões e dançar junto.

²¹ Trenchtown é uma favela localizada ao lado da Spanish Town Road em Kingston, capital da Jamaica.

²² Alguém tinha de capitalizar em cima. O Jamaicano branco Chris Blackwell fundou a Island Records ao perceber que cada vez mais jovens estavam importando discos de ska, que gozava de um formidável status *Cult*. Blackwell lançou o que foi o primeiro hit jamaicano internacional em 64, “My Boy Lollipop”, de Millie. A partir, a música jamaicana começou a existir para o resto do mundo. O ska ficou mais lento, mais trabalhado e mais meditativo, e virou reggae; os hits e os fãs foram aumentando progressivamente. Desmond Dekker, Bob and Marcia, Toots & Maytals e Prince Buster foram todos nomes que cunharam pelo menos um hit além mar. Mas Jimmy Cliff e, principalmente Bob Marley foram os que conseguiram estabelecer uma regularidade de sucesso, transformando-se em superstars do gênero. (ROCHA, Camilo. Sob a saia da Rainha, Revista Super Bizz Especial, pg. 20)

Santo Amaro é representada pela Banda Dissidência. Rio de Janeiro trouxe a cena Cidade Negra e Ponto de Equilíbrio, enquanto Brasília apresentou o Rock-reggae do Paralamas do Sucesso e com a expressiva e atual, Natiruts. Porto Alegre recentemente lançou Armandinho e a banda Chimarruts, Salvador revelou Lazzo, Ubaldo Warú, posteriormente bandas como Diamba, Adão Negro, Folha de Chá, Semente Roots, Ras Mateus, Shymain Zion, Alumínio Roots, Lutte e Edy Vox, dentre outros nomes soteropolitanos que formam uma verdadeira rede regueira na capital. Cachoeira foi pioneira com Edson Gomes e Nengo Vieira, seguidos por Sine Calmon, Geraldo Crystal, Jamaicachoeira e Dystorção. São Félix, que não pode ficar de fora, revelou Tim Tim Gomes, Isaque Gomes e Jeremias Gomes. Ou seja, o reggae realmente interagiu com diversas comunidades espalhadas pelo planeta.

O reggae antes de aportar no Brasil seguiu uma trilha marítima e continental, para posteriormente se tornar parte da música popular do país. Observa-se, como vimos nos depoimentos acima o papel fundamental do Tropicalismo no movimento de permissão da troca simbólica entre a música nacional e a internacional, possibilitando assim a absorção dessa cultura em níveis nacionais.

2.1 HISTÓRIA DO BRASIL: O TROPICALISMO E O REGGAE NACIONAL

O Tropicalismo foi um dos mais importantes movimentos musicais, filosóficos, culturais e artísticos brasileiros que se manifestou no final da década de 60, auge da contracultura. O movimento possibilitou a abertura da música popular brasileira para o rock 'n roll, e de certa maneira se tornou responsável pela introdução e consolidação da guitarra elétrica como instrumento viável na música popular do país.

No contexto da música popular brasileira havia uma vertente de críticos e produtores que insuflavam um nacionalismo radical que se impunha através de algumas tradições. Vozes potentes acompanhadas por arranjo de regional (violão e percussão) era a tradição na Indústria fonográfica nacional. Cantores de vozes potentes foram batizados pelo pesquisador Ary Vasconcelos como Época de Ouro da Rádio Nacional. (CAYMMI, 2001, pg. 122-123)

A bossa nova modificou essa perspectiva possibilitando o minimalismo na voz e ainda mais no violão. O uso do violão como referência primordial nas produções fonográficas nacionais e uma voz suave e afinada passou a ditar os rumos da música popular brasileira nos anos 50 e 60. No entanto, sujeito as influências externas

proporcionadas pela explosão do rock 'n roll e com Little Richard e Chuck Berry no final dos anos 50, e com a revolução proporcionada pelos The Beatles, e posteriormente pelos Rolling Stones em meados dos anos 60, Roberto Carlos apresentou a sua versão nacional. O fenômeno do iê-iê-iê era visto como antinacional e imperialista, já que estava se adaptando uma realidade externa as nossas condições locais. (VELOSO, 1997, pg.158)

Logo, dois grupos se opuseram antagonicamente representados por programas de TV, a Jovem Guarda, liderados por Roberto Carlos, e o Fino da Bossa, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, ambos pertenciam à programação da TV Record de São Paulo. Sobre a celeuma entre os programas Veloso (1997) revelou que:

A TV Record tinha uma tradição de programas musicais de boa qualidade. Elisete Cardoso e Ciro Monteiro, os grandes veteranos eram seus contratados desde os anos 50. Roberto Carlos e a Jovem Guarda apareceram como ua diversão despreziosa para adolescentes nas tardes de domingo. O *Fino* de Elis, até então campeão de popularidade, começava a perder terreno nas pesquisas de audiência para turma do iê-iê-iê. Isso- a guerra iê-iê-iê versus MPB – era um velho tema de discussão nas reuniões do Teatro Jovem, nos restaurantes boêmios e nos pátios das universidades. Mas agora invadira as salas da diretoria da TV Record. (VELOSO, 1997, p. 158)

Os tropicalistas eram completamente avessos a esse radicalismo ideológico e polarização patriótica. Seus protagonistas respeitavam a musicalidade e atitude de ambos os grupos e acreditavam que a música nacional deveria se abrir a guitarra elétrica e a antropofagia cultural, independente do estilo. (VELOSO, 1997, p.158).

A Tropicália se inspirava no movimento modernista de 22, e na idéia de Oswald de Andrade de que brasileiros não deveríamos imitar, e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse. Os principais organizadores do Tropicalismo foram os baianos, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Os dois estavam dispostos a modificar as estruturas da indústria fonográfica nacional, e muitas vezes arriscavam em seus discos os estilos mais variados da música. Para consolidar o movimento foi concebido sob a liderança de Gil e Caetano o projeto que inaugurou o movimento tropicalista, o disco *Panis Et Circenses*, (Phillips,1968). O álbum contou com a participação de artistas que estavam experimentando nova poesia e guitarras elétricas, os Mutantes, Tom Zé, José Carlos Capinam, Torquato Neto e a regência do maestro Rogério Duprat. (VELOSO, 1997, pg. 247) Sobre esse aspecto Veloso (1997), resumiu:

A ideia de canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que adotamos. Procurei

também – e procuro agora – relê-la nos textos originais, tendo em mente as obras que ela foi concebida para defender, no contexto em que tal poesia e tal poética surgiram. Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60. E, se Gil, com passar dos anos, se retraiu na constatação de que as implicações “maiores” do movimento – e com isso Gil quer dizer suas correlações com o que se deu em teatro, cinema, literatura e artes plásticas – foram talvez fruto de uma superintelectualização, eu próprio desconfiei sempre do simplismo com que a idéia de antropofagia, por nós popularizada, tendeu a ser invocada. (VELOSO, 1997, p. 247)

A idéia dos músicos era possibilitar a mistura, a interseção da música popular brasileira com novas tendências culturais, e que isso promovesse um avanço de permanente troca cultural do Brasil com outros polos produtores de música. Após uma série de manifestos contra a ditadura militar realizada pela juventude brasileira em que Caetano e Gil participaram efetivamente, os militares consideraram-nos subversivos, exilando-os. O destino escolhido pelos dois foi Londres. (VELOSO, 1997, pg. 248)

No período do exílio, de 1969 a 1972, ambos puderam aguçar ainda mais a sua musicalidade antropofágica. Em Londres os tropicalistas baianos entraram em contato com o que havia de novo na produção musical, nas expressões da contracultura, e principalmente com o rock ‘n roll. Gil e Caetano experimentaram o ambiente de transformação e dinâmica cultural global justamente no auge do fenômeno da contracultura, final de 60 e início de 70. Como parte dessa ebulição, os dois seguiam influenciados por grupos de rock como The Who, Rolling Stones, The Beatles e o som psicodélico de Jimi Hendrix.

Dentre outras expressões artísticas experimentadas por ambos, destacamos o testemunho da invasão do reggae nos guetos londrinos. Muitos jamaicanos haviam migrado para Londres, e lá fizeram a conexão com o que ilha caribenha produzia de novidades na indústria fonográfica. (HALL, 2003, p. 37).

Pode-se afirmar que o primeiro registro de reggae propriamente dito na história da música popular brasileira aconteceu na gravação de Caetano Veloso, no seu disco *Transa*²³, Phillips, 1972), gravado em Londres. A segunda faixa do álbum, *Nine Out of*

²³ A dançante “Nine Out Of Ten” faz referências ao reggae, com o qual Caetano Veloso entrou em contato em Portobello Road, uma rua bastante frequentada por estrangeiros com suas casinhas coloridas e que abriga um importante comércio alternativo. “Triste Bahia”, parceria com De Mattos, é um ácido repente nordestino em que a música combina totalmente com a letra extremamente cinematográfica. “Neolithic Man” introduz uma “paradinha”, em que a música é interrompida bruscamente para acentuar o efeito dramático da canção. E a pop rock “Nostalgia (That’s what rock’n’roll is all about)”, “Transa”, portanto, é um clássico indiscutível e um dos álbuns mais amados por grandes nomes da música brasileira, que completa 40 anos, demonstrando permanecer extremamente atual e é relançado agora numa versão remasterizada,

*Ten*²⁴ (Caetano Veloso), apresenta um balanço meio Ska, meio Reggae, na introdução e no final. Caetano menciona na letra desta canção sua experiência em assistir shows de reggae em Londres. A poesia é um relato onde Caetano ouve alguém dizer-lhe para que espere até “última explosão”, *expect the final blast*, expressão comumente utilizada pelos regueiros jamaicanos. Sua descrição poética ilustra a vibração da música pulsando na sua barriga, enquanto se sente vivo, observa-se no conteúdo da letra:

Walk down Portobello road to the sound of reggae
I'm alive
The age of gold, yes the age of
The age of old
The age of gold
The age of music is past
I hear them talk as I walk
Yes, I hear them talk
I hear they say
"Expect the final blast"
Walk down Portobello road to the sound of reggae
I'm alive, I'm alive and vivo muito vivo, vivo, vivo
Feel the sound of music banging in my belly
Know that one day I must die
I'm alive, I'm alive and vivo muito vivo, vivo, vivo
In the electric cinema or on the telly, telly, telly
Nine out of ten movie stars make me cry
I'm alive
And nine out of ten film stars make me cry
I'm alive.
(Nine out of Ten, Caetano Veloso, Transa, PHILLIPS, 1972)

realizada por Steve Rooke, nos famosos estúdios Abbey Road, na capital britânica. É fácil notar como ele, com forte base antropofágica, influenciou tremendamente as gerações futuras, caso do movimento mangubeat dos anos 1990. (texto por Gui Bryan. Publicado no Blog Rede Brasil Atual, 28/05/2012).

²⁴ Não é preciso desvendar muitos mistérios para entender por que o reggae foi melhor assimilado no Nordeste brasileiro – especialmente São Luís, a capital do gênero no país, e em Salvador, onde a presença negra foi mais determinante na formação rítmica e cultural do povo. Não por acaso, também um nordestino, Caetano Veloso, foi o primeiro a gravar um reggae no Brasil “Nine Out of Ten”, em Transa 72, depois de sua temporada londrina. (BRITO, Hagamenon. Subindo a Ladeira do Pelô, Revista Super Bizz Especial, 1991, pg. 25)



Capa do disco Transa, Phillips, 1972
Ilustração digitalizada por Ricardo Reina

Os tropicalistas a partir de então passaram a protagonizar a cena da música popular brasileira. Gilberto Gil, de maneira mais incisiva que seu parceiro tropicalista, abraçou a causa do gênero musical jamaicano, e é por isso, considerado como um dos maiores responsáveis pela introdução e consolidação definitiva do reggae na cena da música popular brasileira. Gil, atento à importância do ritmo no contexto internacional, viajou até os estúdios *Tuff Gong* na Jamaica que pertencia a Bob Marley, para gravar uma versão de seu maior sucesso: *No Woman, no Cry (Vicent Ford)*, em 1978. Gil lançou em compacto a versão da canção como *Não Chore Mais*²⁵ e obteve expressiva vendagem inserindo-a posteriormente no seu disco *Realce*, (Warner music, 1979). Essa gravação é o marco inicial de popularização do Reggae no Brasil. Gil na capa aparece usando cabelos dreadlock (tranças rastas) com conchinhas, como ficou comum de se testemunhar nas ruas de Salvador no final dos anos 70 e início dos anos 80. (PINHO, 2010)

²⁵ Um fator anterior a maior propagação do reggae – que aconteceu após a gravação de “Não Chore Mais” Gilberto Gil em 79, com 150 mil cópias vendidas em apenas um mês – foi a forte ligação que a Bahia sempre teve com a música do Caribe. Durante os anos 50 e 60, mambo, rumba e salsa viveram seu apogeu em solo baiano. (BRITO, Hagamenon. Subindo a Ladeira do Pelô, Revista Super Bizz Edição especial Reggae, pg. 25)



Capa e contracapa do disco Realce, (WEA, 1979)
Ilustração digitalizada por Ricardo Reina

No ano de 1980, em decorrência do sucesso de *Não chore mais*, a gravadora Polygram através do selo Ariola adquiriu os direitos de distribuição dos discos de Bob Marley and The Wailers no Brasil. Bob Marley para divulgar essa empreitada visitou o Brasil com seu empresário Cris Blackwell, o guitarrista Junior Marvin e o cantor da banda Inner Circle, Jacob Miller. Em sua estadia de três dias na capital fluminense, Marley encontrou diversos artistas brasileiros, Baby Consuelo (Baby do Brasil), Moraes Moreira, Marina Lima e Zezé Motta. A festa de lançamento da Ariola no Morro da Urca varou a madrugada. Marley foi convidado para jogar futebol com Chico Buarque e com Paulo César Caju, jogador campeão do mundo em 1970, na Barra da Tijuca, jogo no qual fez até um gol. Marley também correu no calçadão de Copacabana e deu entrevista para reportagem da Rede Globo quando declarou suas impressões sobre a música do país, o samba e suas semelhanças com o reggae. Tomou suco de frutas nas lanchonetes de Ipanema e comprou diversos instrumentos percussivos, incluindo uma cuíca que foi usada posteriormente na gravação da faixa *Could Be Loved*²⁶ (Bob Marley) no disco *Uprising*, Tuff Gong, 1980. (MOTA, 2012, p.58). Mota (2012) registrou que:

É precisamente na passagem para os anos 80 que o reggae passa a ter maior reverberação no Brasil. A sintomática gravação de Gilberto Gil abriu, em certo sentido, as portas para o gênero no mercado fonográfico brasileiro. Esse era,

²⁶ Apesar de tratada com razoável expressão pelos veículos de imprensa da época, segundo Vidigal (2006), a passagem de curta duração do ídolo jamaicano também deixou marcas em sua obra musical, como atesta o som da cuíca presente na gravação de "Could You Be Loved", composta por Marley durante o voo da viagem de volta, como afirma Blackwell. Deixou também memórias interessantes para alguns músicos baianos daquele período. Moraes Moreira, um dos contratados da Ariola à época, esteve presente em muitos momentos da visita e compôs, segundo o próprio, uma canção-homenagem ao músico. (MOTA, 2012, p. 58)

²⁸Ver documentário Arquivo N, "30 anos da morte de Bob Marley", 2011, Globo News
<https://www.youtube.com/watch?v=-U0lcjZXQXE> (Youtube)

precisamente, o entendimento da gravadora alemã Ariola (associada da inglesa Island, de Cris Blackwell), que trouxe Bob Marley, acompanhado de Jacob Miller (Inner Circle), Junior Marvin (The Wailers) e outros músicos jamaicanos ao Rio de Janeiro, em março de 1980, para um evento de divulgação do seu staff de artistas. Como afirma Leo Vidigal, Bob Marley era a grande aposta internacional do selo no país, sobretudo depois da bem recebida gravação de Gilberto Gil (versão de “No Woman, No Cry”) pelo público e do lançamento do álbum *Survival*, que já estava girando nos toca-discos de 10 mil brasileiros. (MOTA, 2012, p. 58)



Jacob Miller, Bob Marley, Moraes Moreira e Marina Lima.
Morro da Urca, março de 1980.
Foto de arquivo, jornal O Globo.

O som de Bob Marley se tornou realmente popular no Brasil quando já era o final de sua carreira. Bob morreria de câncer em 11 de maio de 1981, em decorrência de um melanoma iniciado após diversos machucados na unha do pé direito ocasionados por partidas de futebol²⁷. O balanço contido no reggae de Marley e as letras politizadas são socialmente direcionados a condição do negro no mundo pós-colonial. O discurso e a estética encontrada no reggae de Marley são conectados à religião Rastafári. (MOTA, 2012, p. 101)

Ver Revista Rolling Stone (Brasil), nº102, fevereiro/2015, texto por Ricardo Schott.



Em pé: Junior Marvin (Guitarrista), Toquinho, João Luís Albuquerque(Diretor Executivo Ariola).
Agachados: Jacob Miller (cantor do Inner Circle), Chico Buarque, Paulo Cesar Caju e Bob Marley.
Rio de Janeiro, março de 1980
Foto de Mauricio Valladares.

Os Rastafáris²⁸ na Jamaica representam minoria da população, interpretam a bíblia a sua maneira e se consideram judeus negros. Segundo a tradição experimentaram a presença de deus no planeta através da vida e da coroação do Imperador Etíope como Hailé Selassié (Ras Tafari Makonnen, 1892-1975). Ras Tafari²⁹ ao ser coroado na Etiópia como Imperador estaria, segundo o ativista político jamaicano Marcus Garvey (1887-1940), cumprindo a profecia de que o primeiro rei negro coroado na África no século XX seria a reencarnação de Cristo. (MOTA, 2012, p.101) A mística da religião se propagou entre o proletariado de Kingston, e encontrou no reggae, nome de uma derivação do Rock jamaicano dos anos 70, que vem da fusão do Calypso, Mento, Ska e Rock Steady, a porta de saída para sua filosofia. Os rastas buscam formas de viver contrarias ao mundo ocidental considerado por eles como a Babilônia moderna. (FALCÓN, 2012, p. 48-49)

²⁸ Generalização dos adeptos do rastafarianismo, religião e filosofia surgida na Etiópia no século XX, que se espalhou para América através do ativismo negro.

²⁹ Este episódio foi profundamente ressignificado pela vigorosa atuação dos missionários negros batistas da Jamaica que associavam o relato mítico e histórico de personagens da cultura judaico-cristã (o Rei Salomão e a Rainha de Sabá) à terra prometida e seus descendentes vivos na Etiópia. O tom profético do sionismo negro, em ascensão no mundo anglófono, e seu ascetismo intramundano conclamavam os afrodescendentes a “olhar para a África”, vista como “terra prometida”, de onde “em breve um Rei negro seria coroado” e traria a redenção. Alguns autores (SILVA, 1995; ALBUQUERQUE, 1997; WHITE, 1999) apontam que este argumento ganhou corpo e alma quando foi coroado Ras Tafari Makonnen, autoproclamado Imperador da Etiópia e (auto) intitulado “Rei dos Reis”, “Leão Conquistador da Tribo de Judá” que adotaria em seguida o nome Hailé Selassié (“O Poder da Santíssima Trindade”) e cujo manancial simbólico seria frequentemente utilizado pelos rastafáris e reggaemans de todo mundo nas décadas que se seguiram. (MOTA, 2012, p. 101)



Marcus Garvey, em 05/08/1924.
(Foto de domínio público)

Na Bahia houve uma efervescente mobilização da comunidade negra no sentido de compartilhar dessa cultura, em se organizar politicamente a fim de combater às difíceis condições sociais impostas aos negros até aquele momento na sociedade brasileira. A missão foi prover a conscientização da causa racial como forma de promover a solidariedade entre a população negra. Além de pretender atingir a sociedade em geral no sentido de modificar o olhar e destituir o preconceito construído pelo racismo nos quatro séculos de escravidão. O reggae reuniu boa parte desses pré-requisitos, como música engajada e panfletária. Os jovens negros baianos se identificaram com a ideologia do reggae, com a valorização da estética e unidade em torno do pan-africanismo. O movimento de popularização do gênero logo provocou a eclosão de embriões locais desse tipo de produção musical. (FALCÓN, 2012, pg.78-79)

Destarte, os músicos feirenses Jorge Alfredo e Chico Evangelista lançaram o álbum *Bahia Jamaica*³⁰ (Copacabana, 1979) que traz no seu conteúdo canções de ritmos

³⁰ Retomando a periodização sugerida lá atrás, percebe-se que é propriamente a partir desse contexto que se registra o conjunto de trabalhos mais emblemáticos da influência do reggae no Brasil. Um dos primeiros registros desta presença no país é o raro álbum *Bahia Jamaica* (1979) de Chico Evangelista e Jorge Alfredo, que consagrou canções como “Rasta Pé” e “Reggae da Independência” em festivais de música e nas rádios. O título do álbum é singularmente sugestivo à época, com seu o apelo à identificação entre duas regiões do Atlântico fundidas num mesmo substantivo composto (*Bahia Jamaica*). A faixa homônima tem uma letra extremamente curiosa que tematiza a sabedoria ancestral das “muitas canções que falam do mar” e o encontro dos países pelo bater dos tambores. (MOTA, 2012, p. 60-61)

variados, inclusive caribenhos, no estilo que veio a delinear algumas bandas de carnaval baianas como Chiclete com Banana, Cheiro de Amor e Asa de Águia. Nesse disco o reggae figura entre outros ritmos caribenhos fazendo a mistura com o pop utilizada pelos artistas de axé music anos depois. (MOTA, 2012, pg.61). Destaca-se a canção homônima ao disco que descreve o encontro entre esses territórios de desenvolvimento de culturas híbridas, observa-se na letra: “Bahia e Jamaica um ponto de encontro entre eu e você, tambor que bate aqui, tambor que bate lá.” (Jorge de Alfredo/Chico Evangelista, Colombo, 1979). O sentimento simbólico expresso nesses versos exemplifica mais uma vez a teoria da rede Atlântica que se formou em torno das culturas africanas na América.



Disco Bahia Jamaica, Copacabana, 1979.
Ilustração digitalizada por Ricardo Reina

Em 1980, em decorrência do sucesso alcançado por Gilberto Gil, com *Não chore mais* (Vers. De Gilberto Gil, WEA, 1979) e Jimmy Cliff, com *I am the living* (Jimmy Cliff, WEA, 1980) foram promovidos shows em turnê desses artistas juntos pelo país, incluindo uma apresentação memorável no estádio da Fonte Nova, em Salvador. (FALCÓN, 2012).

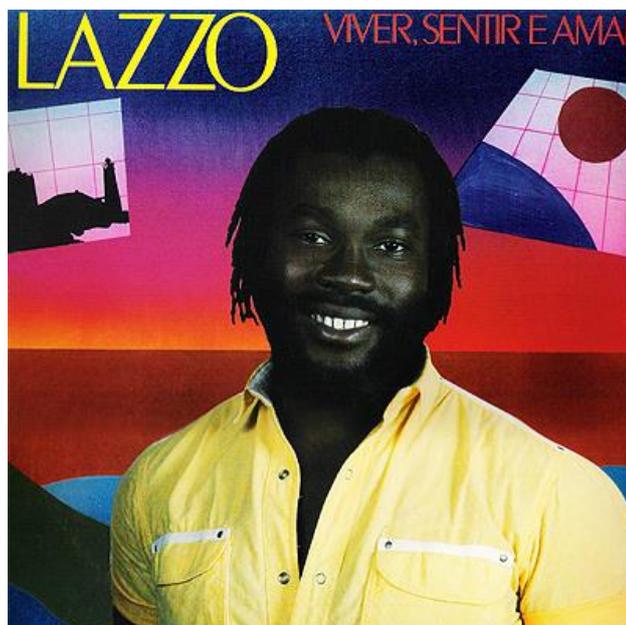


Jimmy Cliff e Gilberto Gil em turnê pelo Brasil, 1980.
Fotos do acervo do Jornal A TARDE.

O cantor e compositor Lazzo Matumbi acompanhado por alguns músicos integrantes da banda Studio 5, lançou o disco *Viver, Sentir e Amar* (Pointer, 1983), e emplacou o sucesso *Do Jeito que Seu Negro Gosta* (Lazzo/Zelito Miranda.)

Lazzo entrou para o mercado fonográfico com o raro compacto simples *Salve a Jamaica* (1981), deixando muito explícita a sua aproximação com a tendência jamaicana e outras matrizes da música negra. No entanto, em 1983, ao lançar seu primeiro LP *Viver Sentir e Amar*, o artista revela sua inclinação polifônica buscando atingir um público bastante diversificado. A faixa de abertura “Do Jeito que seu Negro Gosta”, de Zelito Miranda e Lazzo, projetou-o para um reconhecimento maior, aliado ao fato de ser o disco distribuído pela gravadora multinacional EMI-ODEON. Neste álbum, o reggae é citado entre os muitos gêneros da música negra interpretados pelo cantor. (MOTA, 2012, p. 62)

Essa canção de reggae fez enorme sucesso na época e foi recentemente regravada pela banda baiana de reggae Adão Negro e pelo cantor e compositor de samba-reggae, o baiano Jau.

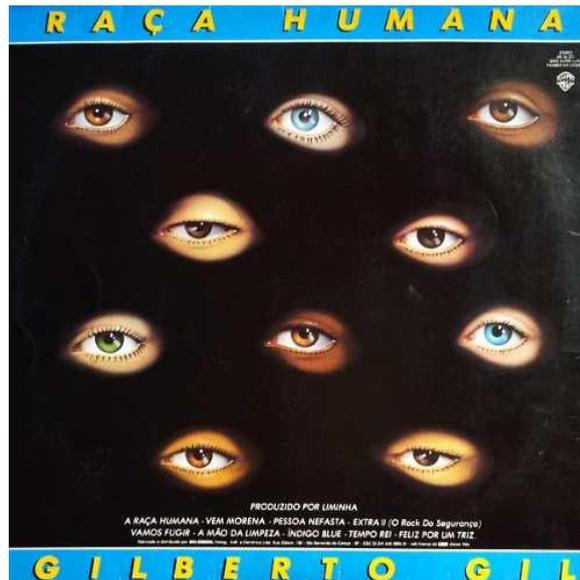


(Lazzo, Disco Viver, Sentir e Amar, Pointer, 1983)
Imagem digitalizada por Ricardo Reina

Gilberto Gil continuou sua missão tropicalista ao utilizar o gênero como pano de fundo da sua obra e lançou o fantástico disco *Raça Humana* (WEA, 1984). O álbum contém *reggae*s que fizeram sucesso popular como *Mão da Limpeza*, *Tempo Rei*, *Indigo Blue* e *Vamos Fugir*. Esta última canção contou com a participação especial da banda The Wailers de Bob Marley, na figura dos irmãos Carlton Barret na bateria e Aston Barret no contrabaixo. A canção foi composta em inglês com o título de Gimme Your Love sendo traduzida para o português posteriormente.

Sintomaticamente, ainda nos anos 80, novamente Gilberto Gil traria ao público outra referência importante para a edificação da influência do reggae na música brasileira. O lançamento de *Raça Humana* (1984) tem forte influência das tecnologias de gravação e sonoridades utilizadas pelos jamaicanos. Este disco, coproduzido por Liminha, inclui uma faixa gravada com os Wailers nos estúdios Tuff Gong de Kingston. “Vamos Fugir”, a faixa gravada com os jamaicanos, é uma das canções de maior destaque na obra. No entanto, outros elementos chamam a atenção nesse registro. O primeiro deles é o uso de timbres de guitarra e sintetizadores, além de realçadas frequências graves e linhas sinuosas de contrabaixo, a exemplo da canção homônima ao álbum. Além destes aspectos, relevantes à compreensão da gama de sentidos em diálogo na produção de uma obra fonográfica, *Raça Humana* traz uma canção muito ilustrativa da posição do artista frente às políticas culturais afrodescendentes. *A Mão da Limpeza* (Gilberto Gil, 1984). (MOTA, 2012, p. 64-65)

O disco contém ainda o sucesso *Extra II*, o *Rock do Segurança* e a homônima *Raça Humana*. Esse álbum possui uma sonoridade bem jamaicana, talvez por contar com a presença dos músicos acima citados. (MOTA, 2012, p.64)



Raça Humana, WEA, 1984

Ilustração digitalizada por Ricardo Reina

A onda do movimento *black soul* foi aos poucos dando espaço e se alinhando as características do ritmo caribenho. Os baianos e brasileiros foram se inteirando em relação à proposta pan-africanista contida na filosofia do gênero musical através dessas obras primas da MPB. Na Bahia os cabelos no estilo *black power* deram lugar ao trançado *dreadlock*, que passou a ser conhecido localmente como cabelo Rastafári. O fenômeno cabelo “rasta” como ficou popularmente conhecido passa a ditar a moda em centros de comunidades negras, se proliferando entre os jovens. (PINHO, 2010). Mas assim como na Jamaica, a ação policial reprimiu os rastas (dreadlocks), já que institucionalmente estão associados ao consumo de maconha (cannabis sativa) e a marginalidade. Tal perspectiva confirma o preconceito destinado às comunidades não brancas em muitos territórios pós-coloniais. Sobre sua adaptação ao cabelo rasta na época, Edson Gomes em entrevista revelou:

Tinha um cara aqui na Bahia, Jorge Papapá, que tinha cabelo rastafári (dreadlock), Eu achava aquilo o máximo. Um dia lavei o cabelo com sabão em pó e comecei a enrolar. Papapá foi o primeiro na Bahia de cabelo rasta. Eu devo ter sido um dos dez primeiros. (entrevista de Edson Gomes a Revista Muito, 12/04/2015)

A cidade de Salvador como ambiente de formação desse fenômeno estético e comportamental experimentou um período significativo de reafirmação africana. As pautas de reivindicações das organizações negras como o MNU (Movimento Negro Unificado)

iniciado em 1979, ecoavam nos bairros populares. Os ritmos afrobrasileiros estavam ainda mais evidentes na cultura baiana e na música popular do estado. A população negra em geral aderiu ao orgulho de ser negro, inventando moda e cabelos no estilo black power e dreadlock³¹.

No ano de 1985 a produção musical baiana através da Indústria fonográfica local desenvolveu e configurou um novo fenômeno artístico musical: o axé music³². As bandas baianas que surgiram após o fenômeno do samba-reggae reproduziam seu som e o som dos ritmos caribenhos. Concentravam-se em atuar nos blocos de trios elétricos do Carnaval de Salvador que passaram a formar associações privadas. Logo, a manifestação popular espontânea passaria a ser executada como indústria do entretenimento. Essa explosão cultural tem suas origens intrínsecas na reafricanização. (CASTRO, 2010, pg.214-215)

Podem-se considerar pioneiros do fenômeno axé music em 80 a banda Reflexus, Chiclete com Banana, Luís Caldas e Acordes Verdes, Sarajane, Gerônimo e Banda Monte Serrat, Marcionílio e Missinho. Em 90, o movimento continua a crescer com o lançamento de Netinho, Asa de Águia, Margareth Menezes, Timbalada, Carlinhos Brown, Daniela Mercury e Ivete Sangalo, dentre outros tantos nomes. Ilustrando a junção banda/bloco viriam as bandas Eva, Cheiro de Amor, Jamil e Uma Noites, Tiete Vip's e Pinel. Esse crescimento e significativa produção musical tornou a música baiana referência na indústria do entretenimento nacional.

Pode-se afirmar que Edson Gomes não tem o perfil de artista do axé music. Diferente dos artistas desse fenômeno Gomes evitou o carnaval e utilizou suas melodias para passar alguma mensagem através das letras. Mas sua ascensão propriamente dita ocorreu graças a estrutura e cena de produção profissional promovidas através do fenômeno do axé music.

³¹ O agito mais concorrido do reggae em Salvador rola no início das noites de terça-feira no Pelourinho. Centenas de jovens, predominantemente negros, com roupas coloridas e penteados que remetem à Mama África, dançam ao som de samba-reggae, Bob Marley, Peter Tosh, Jimmy Cliff, Burning Spear, Dennis Brown, Yellowman e afins. As noitadas já entraram no circuito turístico da cidade, mas não costumam ter lotação excessiva. Assim, é possível rolar discretamente (ou na medida do possível) uns baseados. (BRITO, Hagamenon. Subindo a ladeira do Pelô, Revista Super Bizz especial, 1991)

³² Enquanto *World Music*, a musicalidade baiana denominada *Axé music* conjuga, exemplarmente, dois aspectos fundamentais: referência rítmica original (percussão) e fusão de gêneros, estilos e células musicais. O constante diálogo entre tradição e modernidade, onde tambores e guitarras encontram-se devidamente ensaiados e dispostos para embates, ora sonoros, ora silenciosos. (CASTRO, 2010, p.215.)

Gomes foi gravado pela primeira vez por Sarajane, primeiro nome feminino de prestígio do axé music. Seu produtor executivo em 5 discos foi Wesley Rangel, um dos maiores produtores e colaboradores do axé music, identificado como um dos percussores a gravar o ritmo no estado. Cristovão Rodrigues responsável pelo seu acesso à gravadora e as rádios foi produtor de diversos artistas do axé. (FALCÓN, 2012, pg.123). Logo, é possível afirmar que sem a concretização do fenômeno do axé music e a profissionalização da música baiana, Gomes provavelmente não se tornaria um produto fonográfico. Porém, é importante frisar que Edson jamais se alinhou como um artista da Indústria do axé. E sobre o fenômeno axé music, Gomes sentenciou que:

Sempre fiz música para passar uma mensagem. É diferente do Axé, que nunca quis dizer nada. Eles quiseram apenas fazer fortuna, enganar as pessoas... Não escuto música baiana. O que eles tem de bom é a estrutura de gravação, distribuição e shows. Nas músicas optam pelo vazio. (Edson Gomes, Revista Muito, entrevistado em 12/04/2015)

O estúdio de Wesley Rangel³³ ou simplesmente WR, como ficou conhecido entre os baianos, foi à casa da música produzida na Bahia no período de desenvolvimento e ascensão do fenômeno do axé music. A maioria maciça dos artistas baianos gravaram seus trabalhos na WR. Wesley Rangel é baiano de Iramaia, chegou a Salvador em 1967 para estudar administração e depois Direito Autoral. Rangel, como produtor musical e cultural, foi responsável através do seu estúdio pela realização de projetos musicais de enorme sucesso de vendas na história da música brasileira, sobre sua atuação no mercado fonográfico baiano e nacional, ele considerou que:

Bem, o pai do axé não, mas o parceiro do axé, com certeza. Todos os filhos do axé passaram por mim de alguma forma: ou eu produzindo, ou eu gravando, ou eu orientando. Desde 1984 quando eu gravei o primeiro disco de Luiz Caldas, daí pra cá, todas as produções de todos os artistas que chegaram ao mercado, inclusive o último sucesso que é Claudia Leitte com o Babado Novo, todos passaram pelo meu estúdio, pela WR. Produzimos Luiz Caldas, Olodum, Daniela Mercury, Banda Reflexus, É o Tchan... Então, nós passamos por todas as vertentes musicais, desde o samba até o axé. O raggae também, com Edson Gomes, em 1988. Algumas bandas de rock nós também fizemos. Então, quer dizer, nós estamos, desde o início do estúdio, procurando quais são as vertentes musicais fortes da Bahia. (Wesley Rangel, entrevista ao site BAHIA NOTÍCIAS, em 2/03/2009)

³³ Ver biografia de Wesley Rangel na página oficial do Estúdio WR.
<http://www.wrbahia.com.br/paginas/conteudo/wrangel.htm>.

A WR foi até enquanto durou a Indústria fonográfica brasileira o principal estúdio de gravação da música baiana, sendo reconhecido internacionalmente. Rangel não se privou a produzir outros gêneros da cena musical, como o reggae e o rock, que são bem consumidos pelas classes populares e médias. Mas o que possibilitou sua ascensão foi o axé music uma das mais expressivas características do processo de reafirmação baiana. Esse fenômeno fonográfico exportou diversos ritmos de origem afrobaiana através de discos e artistas. O nome axé music tem sua origem nos ritmos dos afoxés do candomblé, teve sua popularização como reflexo da efervescência cultural baiana. Credita-se ao jornalista baiano Hagamenon Brito a alcunha do nome, quando negativamente em suas críticas musicais denunciava a falta de comprometimento poético do fenômeno musical baiano. Veremos no próximo capítulo como o Reggae se diferencia do fenômeno do axé, se insere e colabora no processo de conscientização do negro baiano na década de 80.

3. CÃO DE RAÇA - A REAFRICANIZAÇÃO DOS NEGROS BAIANOS NA DÉCADA DE 80

Os anos 80 são considerados de lutas constantes do negro brasileiro pela valorização da sua participação construtiva e definitiva na sociedade nacional como protagonista. No final da década, em 1988, celebrou-se o centenário da abolição da escravatura. Na época o quadro social da população negra brasileira era constrangedor, ilustrando uma diferença social abismal entre negros e brancos. Ao analisar as questões raciais brasileiras estudos concluem que no Brasil se reproduz um sistema de preconceito racial ligado diretamente condição de cor e classe³⁴. Não obstante as discussões pautavam a ausência do negro na publicidade e na TV, além das recorrentes reportagens sobre abordagens policiais arbitrárias e chacinas de menores que passaram a se vincular no país. (SANTOS, 2001, pg. 124)

Na ausência total de políticas públicas reparatórias a escravidão cem anos após sua abolição o contexto refletia diretamente a agravante condição social dos não brancos no Brasil. Na Bahia, e principalmente nos territórios onde o modo de produção escravista se perpetuou como forma de produção e dominação por séculos, houve no período pós-abolição a confluência de ações na perspectiva de resgate de identidades africanas e lutas por liberdade e igualdade civil. Os negros do Brasil se uniram na perspectiva de reestabelecer as raízes culturais do continente-mãe, de se assumir com orgulho e de enfrentar o preconceito arraigado a cultura brasileira. Nesse contexto de interação houve a absorção de estilos afros que se destacaram no continente americano. O soul e funk de James Brown, o blues de B. B. King, até por fim, o consumo do reggae de Bob Marley. (MOTA, 2012, pg. 92) Sobre esse aspecto, Mota (2012) acrescenta que:

Para além dessas novas tradições, a influência das sonoridades negras (e seus conteúdos políticos-culturais) alteraria substancialmente esse processo de autoafirmação. Nas valiosas notas de Carnaval Ijexá, Antonio Risério (1981) registrou esse novo cenário-cadinho de africanidades, onde coexistiam as revisitadas tradições de matriz africana em consonância com a circulação global de ritmos afro-americanos, no contexto da segunda metade da década de 70. Estas matrizes transnacionais em relação ao enfrentamento da realidade local-nacional foram a matéria-prima para o surgimento dos blocos afro e, mais especificamente, do Ilê Aiyê. (MOTA, 2012. p 91-92.)

³⁴ A nação brasileira, comandada por gente dessa mentalidade, nunca fez nada pela massa negra que a construiria. Negou-lhe a posse de qualquer pedaço de terra para viver e cultivar, de escolas que pudesse educar seus filhos, e de qualquer ordem de assistência. Só lhes deu, sobejamente discriminação e opressão. (RIBEIRO, 1995, p. 222)

No período do final da década de 1970, se consolidou as bases das manifestações culturais afrobaianas nas tradições populares de maneira explícita, fenômeno social que ao ser identificado foi nomeado por Antonio Risério como reafirmação baiana³⁵. Houve concomitante aos diversos manifestos culturais e movimentos políticos por igualdade racial, uma assunção do orgulho negro, Mota (2012) considera que:

Pode-se afirmar que os resultados musicais produzidos no universo das populações negras na Bahia sugerem uma reflexão mais plural da noção de cultura e do engendramento de novas identidades. O reggae, em especial, aponta para diversas alternativas à invisibilidade social de um ou mais grupos identificados por sentidos, valores e símbolos étnicos de negritude. Nesse movimento, construiu-se uma “cultura musical” – de conteúdos críticos e estética contundente – que tem afetado, de maneira especial, as dimensões identitárias e do pertencimento, e constituído, assim, uma lógica própria de representação, pautada na inserção social do grupo étnico-racial. (MOTA, 2012 p. 49)

O reggae como cultura diaspórica jamaicana foi um dos alicerces desse fenômeno sociocultural, seu conteúdo e conceitos cheios de símbolos de africanidades se inserem politicamente na luta por igualdade racial e de classes. Tais lutas foram forjadas pelas comunidades negras baianas em um período específico da história moderna. O movimento organizacional e o processo sociocultural que antecedeu a isso tudo fomentou a reafirmação. (PINHO, 2010, pg.13). Pode-se afirmar, a partir da pesquisa, que Edson Gomes é parte da reafirmação. Seu contexto político e social se fez sob a égide desse fenômeno. Seu compromisso poético está vinculado à questão racial e de classe forjadas pelas comunidades negras em 70 e 80. Suas canções são vinculadas comumente em greves de diversas categorias trabalhistas e manifestações por igualdade racial e civil. Nas ruas de Salvador, atualmente, observa-se ainda carros de som de alguma categoria laboral em manifestação, sejam bancários, eletricitários ou rodoviários, entoando suas canções de protesto. Por vezes, durante essa pesquisa,

³⁵ A idéia central de Antonio Risério em seu livro *Carnaval Ijexá* publicado em 1981 é de que graças a um substrato jeje-nagô, e aos efeitos de modernização, a cidade de Salvador presenciou no final dos anos 70 uma nova afirmação de identidade negra, esta versão firmou-se no centro de uma constelação de discursos, declarações, retóricas, intervenções, leituras e performances como a narrativa aceita para uma nova da vida cultural em Salvador. Uma nova fase que alteraria para sempre o panorama das relações raciais na Bahia; que faria uma releitura completa das tradições e instituições negras; que transformaria a própria identidade da Bahia e dos baianos; que forneceria modelos de organização coletiva e de reconstituição da subjetividade afrodescendente para todo Brasil. (PINHO, 2010, p.13)

flagrei táxis, sons de ambulantes, casas comerciais e celulares nas ruas tocando alguma canção do artista³⁶.

Dentre as canções que tem a característica de revelar a luta de classes diretamente, destaca-se a faixa Lili (Edson Gomes), Recôncavo, (EMI, 1990). O começo estonteante do trompete com os versos iniciais panfletários da letra ajudaram a esquentar muitos dos movimentos reivindicatórios de greves pela Bahia. Na letra da canção pode-se analisar a associação da poesia com a causa de classe, vejamos:

Vamos amigo lute
Vamos amigo lute
Vamos amigo lute, ôo
Vamos amigo ajude, se não
A gente acaba perdendo o que já conquistou (2X)
Vamos levante e lute
Vamos levante e ajude
Vamos levante e grite
Vamos levante agora
Que a vida não parou
A vida não para aqui
A luta não acabou e nem acabará
Só quando a liberdade raiar, êa
Liberdade, Liberdade
Seu povo clama Lili, Dona Lili.(2x)
(Edson Gomes, Lili, EMI, 1990)

As políticas públicas de reparação só há pouco tempo entraram em vigor no Brasil. Ao contrário do que se propala o êxito desses programas não põe um paradeiro no drama humano do negro brasileiro, especialmente se ele pretender desfrutar equitativamente das prerrogativas de uma situação social privilegiada.

Questões sociais ligadas às comunidades afrodescendentes na época são essencialmente caracterizadas como práticas de luta de classe, principalmente na Bahia. Em Salvador, nas décadas de 80 e 90, a inserção do negro no mundo produtivo se deu de maneira mais significativa através de cursos técnicos profissionalizantes como demonstram os estudos de Pinho (2010). Formou-se ali a mão de obra necessária para o recém-construído Polo Petroquímico de Camaçari, principal destino da massa de negros formados nas antigas Escolas Técnicas Federais. Analisando as questões de classe, Pinho (2010) afirma que:

³⁶ Em julho (2015) o cantor completa 60 anos de vida e 30 de carreira. Embora afastado do mainstream, sua voz é habitué em cenas cotidianas de Salvador. Por estas bandas de cá, há quem sustente a inexequível possibilidade de se realizar um protesto, desde a mais banal bandeiras ao mais valoroso dos temas, que não embalado pelos versos de “Vamos amigo lute”. Ou passar pelo Pelourinho e não ouvir o rufo do êa. Ditongo consagrado nos hinos e canções do Cliff nagô. (UZEDA, André, Jornal A Tarde(Revista Muito), 12/04/2015, Texto “Na Resistência”, pg.18)

Independentemente da vontade dos agentes, esse lugar, histórico, político, material e simbólico, é o ponto de partida para formação dos interesses de classe, de modo que as interações são plenamente dialéticas e ao mesmo tempo arbitrariamente estruturadas. Nessa abordagem as formas hegemônicas de dominação, com sua contrapartida contra hegemônica, fazem parte da estrutura material e concreta de determinação para as classes. A estrutura das ocupações e o modo de alocação dos agentes no interior dessas estruturas, um aspecto fundamental para a nossa compreensão da estrutura racial de divisão do trabalho na Bahia, é um efeito das classes - como práticas de classe- e não sua materialização completa. Olhando para as estruturas de renda, ou para as alocações ocupacionais, vemos como as lutas de classe se incorporam na estrutura social e determinam o lugar de classe dos agentes assim distribuídos. Do mesmo modo, o processo de exploração econômica é o mesmo processo de subordinação política, sempre ocorrendo sob as formas históricas determinadas. (PINHO, 2010 p. 70)

Nesse contexto de urbanização e industrialização da região metropolitana de Salvador, e de ascensão social e econômica da raça negra, é que se formam novos arranjos de classes sociais. Essas novas formas de estratificação social estão ligadas intrinsecamente ao desejo de ascensão do negro através do emprego formal. Estudos como o de Pinho (2010) afirmam que a ascensão negra se deu através dos cursos de nível técnico oferecidos no CEFET – Centros Federais de Educação Tecnológica. O desejo dessa geração de jovens negros de 70 e 80 na Bahia era de sair da pobreza, por meio do estudo para se empregar no Pólo Petroquímico em Camaçari. Tais teorias confirmam que essa escolha foi a principal forma de superar as dificuldades socialmente estabelecidas e herdadas através das heranças da escravidão pelos negros baianos em busca de ascensão social na modernidade (PINHO, 2010, pg.74). As aulas das disciplinas ofertadas nos cursos universitários das universidades federais ocorriam em sua maioria nos turnos matutino e vespertino, praticamente impedindo que negros de baixa renda ousassem sonhar em frequentar os seus pátios. Nas Escolas Técnicas Federais de maneira diferente, as aulas eram no matutino ou no vespertino, possibilitando para muitos estudantes o acesso ao emprego ainda na fase de formação, o que configurava em muitos casos como uma necessidade.

Outras ocupações laborais também permitiram a inserção individual do negro no mercado de trabalho, geralmente atividades ligadas à prestação de serviços individuais e do comércio informal. Mas significativamente as vagas promovidas pelo terceiro setor foram as maiores responsáveis pela inserção de uma massa de negros em cursos técnicos de Eletricista, Topógrafo, Mecânico e Químico. Essas profissões oportunizaram naquele período a ascensão social de uma geração de negros por toda Bahia. Sobre a formação dessa classe social, Pinho (2010) avança:

Essas novas classes operárias do Pólo pareciam ter nos anos 80, auge de sua mobilização, capacidade, além do mais, para liderar o conjunto dos setores “oprimidos” ou populares. Devido a sua inserção na indústria de ponta mais importante da Bahia, poderiam negociar com vantagem. O saber profissional adquirido principalmente nos cursos técnicos (de nível médio) na então Escola Técnica Federal da Bahia, formaria esse trabalhadores detentores de um saber específico, um saber moderno, que lhes daria, graças, inclusive a características técnicas específicas da indústria de processo químico, controle sobre o processo de produção. As aspirações da maioria desses trabalhadores (Polo Petroquímico) técnicos de nível médio, originários de famílias da pobreza “remediada”, ou pequena classe média, negros na sua maioria, estavam voltadas para o padrão de consumo e vida da classe média. Estas aspirações proporcionadas pelo valor dos salários pagos naquele momento se viam frustradas em dois aspectos fundamentais. Primeiro, no chamado “despotismo” da gestão fabril; e segundo pelas dificuldades do trabalho de turno. A idéia de aristocracia do trabalho, brandida contra esses operários parece perder assim sentido, mesmo no momento em que seus salários eram superiores a média local, porque a sua experiência direta de inserção no universo fabril era claramente subordinada e tensionada pela relação com as chefias e com os engenheiros. (PINHO, 2010 p.74)

Nota-se que não se deve separar à questão da identidade étnica à questão social de lutas de classe, pois a origem dos elementos que as instigam são basicamente os mesmos.

Concomitante a esse movimento de ascensão de classe, o gênero musical *reggae* atuou como símbolo musical que incitava uma prática de não submissão do operário negro diante dos superiores. Os fundadores do Bloco Afro Ilê Aiyê, Antonio Carlos dos Santos e Apolônio de Jesus, ambos operários do Polo Petroquímico de Camaçari, incentivados pelo contexto de afirmação da juventude negra fundaram o Bloco afro Ilê Aiyê para se manifestar e expressar africanidade no Carnaval de Salvador. Sobre essa ação, Antonio dos Santos (Vovô do Ilê) declarou:

O Ilê foi criado em 1974, por mim e pelo falecido Apolônio (de Jesus). Nós queríamos combater o racismo no carnaval, aqui do bairro da Liberdade (o maior bairro negro da cidade). Antes, o negro só saía no carnaval carregando alegoria e resolvemos criar um bloco em que só negros participassem. Foi uma época muito forte da ditadura no Brasil. Qualquer tipo de movimentação e você já era tachado como comunista. E não foi diferente com a gente: fomos perseguidos pela polícia. O pessoal achava que queríamos tomar o poder. Momentos difíceis. Muita gente não quis sair no bloco, às famílias não deixavam com receio. Só conseguimos sair com 100 pessoas no primeiro ano. Não tínhamos instrumentos, nada. Até o terceiro ano do bloco desfilamos vigiados pela polícia. (Vovô do Ilê entrevistado pelo CORREIO BRAZILIENSE, 25/11/2012)

As questões sociais envolvidas nesse trecho da entrevista revelam o contexto político a que estavam submetidas à juventude negra brasileira no período da ditadura militar. O depoimento revela o processo de conscientização comunitária empreendida pelos líderes dessas organizações carnavalescas através de seus blocos. Tais questões

sociais são construídas através da luta entre as classes, e sobre esse aspecto social Pinho (2010) afirma que:

A base para os antagonismos raciais deve ser encontrada na forma como as identidades de raça são construídas, essa construção só é possível através das lutas e acúmulo de lutas passadas. Essas lutas se depositam como “*race formations*”, sedimento de discursos que convertem diferenças fenotípicas em modelos de hierarquização e discriminação. Paul Girou, Solomons & Black e outros autores insistem muito, por fim, na necessidade de atenção ao contexto, ou seja, o que é válido para formação racial britânica não seria necessariamente para Jamaica, África do Sul e Brasil. Cada formação têm sua própria história racial, e de interação entre as identidades de classe e raça. Não obstante, o princípio geral encontrado em Williams, Thompson, Poulantzas, Gilroy e outros, de que anterioridade histórica cultural formadora de ambiente das identidades e das culturas populares entra com peso importante para a formação das classes e para constituição do campo operativo das práticas/lutas de classe parece válido, e é assumido aqui como esclarecedor para o caso concreto da reafirmação como constituição de novas identidades afrodescendentes em Salvador. (PINHO, 2010 p.73)

Identidades são narrativas, coisas que ditas através de práticas simbólicas resultam em características delimitadas acerca do objeto. O autor afirma que “identidades-narrativas negras” são enquadradas por dois paradigmas: o eixo da similaridade e da continuidade, que significa a busca da identidade originária africana, perdida pela diáspora e pela colonização; e o eixo da diferença e da ruptura, que faz as especificidades culturais das diversas comunidades negras na diáspora se transformarem. (PINHO, 2010, pg.73). Na Bahia de 1970 a 1990, houve uma valorização das manifestações oriundas das camadas populares, principalmente de matrizes africanas reafirmadas sobremaneira a partir da fundação dos blocos afros e afoxés, ligados ao fenômeno de ascensão operária negra. As associações eram na sua maioria oriundas de bairros comunitários e populares. Os blocos utilizavam suas sedes para exercer e afirmar a cultura negra, no sentido de conscientizar a população e revelar ideias politizadas acerca da sua negritude. Esse fenômeno possibilitou uma série de novas ações no campo político, cultural e econômico.

O carnaval baiano como campo social de atuação dessas organizações ilustrava a mais perversa divisão racial e de classe dentro do circuito de festas populares da Bahia. Clubes de elite e blocos privados excluía as camadas populares dos seus cordões. Esse foi o mote que incentivou a criação dos blocos afros, de índio e de bairro pelos seus fundadores, uma resposta ao preconceito institucional que assolava a festa mais popular da cidade. (SANTOS, 2001, pg. 257).

Identificamos que atualmente no âmbito político as comunidades passaram a ser consideradas e melhor atendidas a partir da atuação afirmativa dos blocos afros. Muitos

angariam recursos através de programas sociais governamentais e não governamentais, atraindo recursos públicos e privados para suas comunidades.

A conexão social com a música empreendida pelos blocos através das suas bandas de percussão instigava o interesse do capital particular e do poder público na atuação cultural dos mesmos, exemplificando a mudança econômica vivenciada nas comunidades. O Olodum, no Pelourinho, o Malê de Balê, em Itapuã, o Ilê Aiyê na Liberdade, o Araketu no subúrbio ferroviário e a Timbalada no Candeal, são apenas alguns exemplos de destaque. (SANTOS, 2001, p. 259) Na busca pela compreensão do processo de identificação dos negros no Brasil com sua origem, Santos (2001) confirma que:

Antes de mais nada, os blocos afro são um foco de resistência, o que é fundamental para qualquer povo que quer se auto afirmar, como o negro no Brasil. Na Bahia, todavia, os blocos afros são, sobretudo, modelos. Modelos de estética, de força, de coragem, de graça e beleza, de capacidade e criatividade, de confiança e unidade. Precisamente, do que não se deve prescindir quando se almejam mudanças. Em um país, onde a magia e a sedução da cultura negra são parte importante da alma nacional, desconsiderar esses aspectos, antes de ser submissão colonial, é exagerada burrice. Eu diria mais: é racismo também. Ora, qualquer projeto estratégico de mudança, no Brasil, passa antes pelas relações raciais. Logo, não se quebra a espinha dorsal do *status quo* sem levar em conta os modelos que os blocos afro tão bem sintetizam. Quando, pela primeira vez, ouvi a canção que dizia; “Ilê Aiyê/ Como você é bonito de ser ver”, pensei: estou diante de algo especial. De fato, o compasso e ritmo da música (afoxé) conferem com a singeleza e elegância da família Ilê Aiyê, que vim a conhecer anos depois na Bahia. Nunca mais fui mesmo. Desde então, sou um negro melhor; muito melhor. Em 1975, quando surgiu, o Ilê revolucionou o Carnaval da Bahia. Não era apenas a alegria da festa. Isso é o que a vista superficial alcança. Quem for mais atento notará que o Ilê celebra em praça pública um valor ancestral negro, do qual o Brasil necessita cada vez mais se orgulhar. O Ilê e outros blocos afro apontam para o Brasil uma forte noção de identidade, a qual propiciou a outros povos um caminho mais sólido. Não há cidadania possível sem que essa noção seja internalizada. Depois, tanto o Ilê quanto o Olodum são Organizações Não Governamentais (ONGs) negras, as quais operam por todo o ano e não apenas durante o curto espaço do Carnaval. Produzem cultura negra brasileira: música, dança, espetáculo e roupas. Promovem ainda concursos de beleza, projeto pedagógico específico para população negra, especialmente para as crianças. (SANTOS, 2001, p. 259)

O cenário musical da Bahia sugeria através dos blocos afros um novo som, um novo ritmo de tambores surgiu batizado de *samba-reggae*. Os blocos fomentaram a partir desse ritmo percussivo uma nova expressão, oriunda de uma nova cadência, inspirada no som jamaicano. O ritmo baiano era o retorno das batidas elétricas na guitarra criadas pelos jamaicanos adaptadas a cadência dos tambores de samba. Os blocos afros revelavam compositores, muitos deles crescidos dentro das próprias comunidades, através de festivais da canção. (MOTA, 2012, p.26)

As letras politizadas não só relatavam questões relacionadas à comunidade e ao social, bem como descreviam fatos históricos ligados à história dos antepassados africanos. Sobre esse período Mota (2012) descreve que:

Esse período inclui diferentes conjunturas e mudanças consideráveis que colocaram em efervescência a sociedade baiana como: a ascensão dos blocos afro, a nova economia das relações políticas resultante do processo de “abertura” até a “democratização civil”, o que inclui, por exemplo, a reestruturação dos veículos de comunicação no estado da Bahia e o poderio de “velhos cães de guarda” da ditadura militar sobre a imprensa baiana; as intensas transformações e contradições socioespaciais na capital e interior do estado; a emergência dos blocos de samba-reggae e suas leituras de uma negritude multicentrada, que seria a principal matéria-prima para o boom da chamada axé music. (MOTA, 2012, p.26)

O bloco afro de maior destaque na indústria fonográfica da Bahia foi o Olodum. Após atingir o mercado local no final de 80 com os discos Egito Madagascar (1987), Olodum 10 anos (1989) e Da Atlântida a Bahia o Mar é o Caminho (1990), o grupo oriundo da comunidade do Maciel Pelourinho, centro-histórico de Salvador, rapidamente conquistou o mercado internacional. Primeiro foi o cantor de folk estadunidense Paul Simon que gravou a canção The Obvious Child (Paul Simon), no disco the Rhythms of The Saints (Warner Bros, 1990), disco que ganhou o prêmio de álbum do ano pelo Grammy Award. Michael Jackson também gravou com o grupo, e lançou um clipe da canção They don't really care about us (Michael Jackson), (Sony, 1996) no Pelourinho. O ritmo do samba-reggae como sugere seu nome, é uma releitura do reggae a partir dos tambores de percussão de samba. Olodum, Ilê Aiyê, Muzenza e Araketu reproduziam cada um sua própria levada ou “batida” de samba-reggae. Mota (2012) analisa:

Nesse sentido, a história do reggae na Bahia confunde-se, em grande parte, com os muitos capítulos da história do movimento negro baiano, registrados nas canções dos blocos afro. Sua presença e cristalização como referência cultural-musical no cenário baiano, na década de 80, remonta, portanto, aos movimentos culturais negros do decênio anterior, onde os blocos afro foram grandes agentes multiplicadores. Se a fundação do Ilê Aiyê apontava para um novo capítulo da participação negra na luta por direitos civis e pelo fim das desigualdades raciais no Brasil, a fundação dos blocos Olodum e Malê Debalê, em 1979, e Muzenza, em 1981, representa mais um passo nesta direção com uma flagrante diferença: estes últimos são corresponsáveis pelo diálogo com a música reggae e seu manancial simbólico, bem como pela reinterpretação recorrente das sonoridades da música no contexto da mundialização. (MOTA, 2012. P. 93)

A Indústria Cultural se apropriou do conteúdo rítmico musical afro expresso nas comunidades negras baianas através do axé music. A exploração do fenômeno musical

samba-reggae se consolidou de maneira definitiva com o estouro do segundo disco solo da cantora e dançarina Daniela Mercury, *O Canto da Cidade* (Sony Columbia, 1992), segundo estimativas da Associação Brasileira de Produtores de Disco – ABPD, vendeu mais de um milhão de exemplares³⁷ e massificou o gênero axé music no Brasil e no mundo.

Conceitualmente na contra mão da indústria, e da percussiva música baiana do axé music, produziu-se o primeiro disco de reggae nacional, *Reggae Resistência*, EMI, 1988. Principalmente se formos levar em conta o conteúdo das letras, compromisso social, de classe e racial. O álbum foi gravado com bateria eletrônica artefato de estúdio muito comum nas gravações da década de 80. A bateria eletrônica desagradou a Edson Gomes e Nengo Vieira que revelaram em entrevista para essa pesquisa que preferiam a gravação com o som acústico do instrumento, mas o esquema disponível foi esse, oriundo do Axé. *Reggae Resistência* não é considerado uma obra tecnicamente avançada³⁸. Sobre os recursos tecnológicos disponíveis na época, o produtor do disco Wesley Rangel revelou que:

A resposta naquele momento, a resposta de gravação, ela não foi uma resposta positiva, não é um disco que você pode considerar um disco, assim, com uma técnica apurada, mas é um disco com muita personalidade, e aí nos começamos a tentar influenciar Edson no sentido de melhorar um pouco a sua performance técnica, já que ele é um grande artista e precisava mostrar para o Brasil, que o produto dele é um produto de primeira. (Wesley Rangel, produtor de *Reggae Resistência*, em 21/03/2014)

O estilo reggae *roots* com é denominado na Jamaica ou reggae raiz como ficou conhecido no Brasil foi mantido como conceito rítmico. No roots a bateria é bem sincopada geralmente marcada com bumbo e caixa ao mesmo tempo, aliado ao baixo sempre pesado e mais grave do que a mixagem do rock. O conteúdo das letras estava conectado ao discurso das pautas reivindicatórias das comunidades negras baianas no período, e em conexão com o movimento negro nacional. Esse foi o diferencial do *Reggae Resistência* de Edson Gomes em relação ao que vinha sendo produzido na indústria fonográfica da música baiana. Em meio a muitas letras *non sense* do axé music, o conteúdo das letras de Gomes vão tomar proporções ainda mais significativas. Sobre a consolidação do ritmo nas diversas praças de Salvador, Gomes nos relatou que:

³⁷ O álbum chegou à marca de disco de diamante certificado pela (ABPCD/ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUTORES DE DISCO).

³⁸ Iremos analisar o disco *Reggae Resistencia* no Capítulo 4 desta pesquisa. Lá abordaremos tais questões técnicas.

Ai lá em Itapuã a gente vai subir no palco, começa a cantar só minhas músicas, e ai, a reação da galera? Queriam que eu cantasse: é Bob Marley, é Jimmy Cliff, eu: qual é! Ai os caras (Studio 5): pô aqui é um cara, é um guerreiro, um rastaman, pá vibração positiva. Ai daqui a pouco a gente começou, esquentou a galera ai se acalmou, mas queriam apedrejar a gente. Foram cinco lugares: São Raimundo, Liberdade, Itapuã e aqui na praça do Pelourinho, no Terreiro de Jesus. A reação da negrada do Olodum...foi essa reação. Ai America Branco ainda trabalhava comigo, ai na hora da gente fazer o show, tá os caras passando o som deles lá pra bum pra bum (imita som de tambores), senti uma energia negativa, no início do reggae, a gente sofria resistência até dos negros. Ai América chegou lá: Pô, camarada é o seguinte, o negão rasta ali rapaz, vai fazer um som pá, maravilhoso, um reggae, ai os caras disseram pra ela: Nós somos samba. Que porra de reggae! A resistência dos próprios negros. Se a gente não fosse reggae eles tomavam essa identidade nossa. Mas nós não deixamos, mas quase que eles tomavam nossa identidade. Por que lá fora quando chegamos no Rio em São Paulo, principalmente em São Paulo, depois de 88, 89, depois que nós tivemos em São Paulo, lá o reggae da Bahia era o Olodum. Por que usavam as cores, quando aportavam aqui em Salvador qualquer artista de reggae, eles que estavam no aeroporto pra receber, não deixavam regueiros nenhum encostar. (Edson Gomes, entrevista em 26/04/2012)

Surpreendentemente percebemos que o Reggae seguiu pelo caminho oposto a massificação imposta naquele momento pela indústria cultural em sua missão de apropriação e industrialização da cultura popular baiana através do axé. Mesmo traduzindo uma cultura negra, mesmo sendo utilizado como pano de fundo da rítmica e da temática do samba-reggae e dos blocos afro, o gênero em sua vertente nacional não foi absolvido de imediato, como declarou Edson Gomes. Para compreender as relações intrínsecas à trajetória de vida descrevemos a formação social do sujeito histórico no seu contexto social. Pautamos muitas de nossas observações através dos relatos de familiares, matérias de jornal e documentos que possibilitaram a contextualização histórica do objeto na sociedade brasileira moderna.

3.1 AS INTERSECCIONALIDADES DE CLASSE E RAÇA NA TRAJETÓRIA DE EDSON GOMES

Os anos 50 do século passado representam o clímax das tensões partidárias antagônicas entre partidos conservadores e progressistas do Brasil. Essas dissidências estão relacionadas à oposição entre partidos de centro-direita no que diz respeito às ideologias de condução econômica do Brasil. Os Getulistas/nacionalistas do Partido Trabalhista Brasileiro- PTB e Partido Social Democrata- PSD compunham uma massa de liberais, funcionários públicos, operários e admiradores de Getúlio Vargas, defensores da proteção do mercado brasileiro da influência ou intervenção sistemática do capital estrangeiro e da

defesa do território nacional diante das forças capitalistas estrangeiras. A UDN (União Democrática Nacional) representava a direita conservadora, defendiam a entrada das multinacionais e do capital estrangeiro para modernização do Estado brasileiro, e tinha como um dos seus líderes o jornalista carioca Carlos Lacerda. Os fatos que resultam desse enredo político é o atentado sofrido por Lacerda na Rua Toneleros em Copacabana, seu discurso no jornal acusando Vargas pelo atentado e o posterior suicídio do Presidente que causou enorme comoção nacional. (MORAES, 1994, p. 557/558)

Após essa turbulência política, em 1955, Juscelino Kubitschek se elegeu presidente pelo PSD (Partido Social Democrático) com apenas 1/3 (33%) dos votos válidos. Esse fator somado às complicações advindas do suicídio de Vargas reativaram as forças conservadoras que prometiam não permitir a posse do presidente eleito. JK assumiu a presidência graças à intervenção do ministro de guerra, Humberto Teixeira Lott, que liderou a campanha pela legalização do resultado das eleições. JK governou o Brasil sobre a égide do desenvolvimentismo e do incremento do parque industrial automobilístico e de eletrodomésticos. Foi se utilizando dessa política pragmática que ele executou o projeto arrojado de construção da capital nacional: Brasília. Os anos JK representaram o momento em que o Brasil se insere na sociedade capitalista moderna. (COSTA, 2008, p.228)

Edson Gomes nasceu em Cachoeira, na Rua dos Artistas, em 3 de julho de 1955. O segundo dos oito filhos do casal Pedro Nolasco Gomes, ferroviário e Maria de Lourdes da Silva, dona de casa. Na sua infância conviveu com as privações de uma família humilde, da camada popular, sem luxos, mas sem miséria. Edson frequentou na primeira infância aulas na Escola de Dona Dedé, renomada professora da cidade e com ela se alfabetizou, como foi relatado por sua mãe Dona Maria de Lourdes em entrevista para esta pesquisa.

Segundo Dona Maria de Lourdes, a personalidade de seu filho já apresentava particularidades desde muito cedo. Introverso, calado, sobretudo avesso a aglomerações, não era adepto a amizades, e por isso, gostava de brincar mais sozinho do que acompanhado. A descrição materna explica o comportamento do artista diante de algumas situações apresentadas no decorrer da sua trajetória. A passagem da infância para adolescência iria marcar a vida de Edson com a separação de seus pais. Esse fator ocorreu, por seu pai ter constituído outra família em Cachoeira, e essa separação não significava a ausência da autoridade paterna perante a família. Dona Maria de Lourdes se mudou com os filhos para a cidade vizinha, São Félix, em meados de 1968. Dona Lourdes nos revelou que:

Eu me casei no civil em casa ainda, na Rua dos Artistas, sabe onde Lilito mora, em Cachoeira, Lilito vizinha dele, aquele Lilito vi tudo pequeno a mãe trabalhava na Leite Alves, era ele (Lilito), Fifinho e Ina. Conheci (Pedro) em Cachoeira, na rua 13 de maio, em frente aquele prédio, ali onde era o sobrado de Dr. Carlos. Comecei a namorar, dali eu sai e fui pra Ladeira da Cadeia, pra casa de Joãozinho da minerva, fui morar com Almira mulher dele, de lá fui pro casamento e pronto. Fui enganada né. Por que a pessoa não é da cidade, do interior, não tinha idade, as meninas hoje são tudo sabida. Casei muito nova, não tinha sabedoria. A gente fica observando a natureza de um de outro, sobre conversa e tudo, eu não sabia dessas coisas, cai. Sofri muito muito muito muito muito muito, foi uma decepção na minha vida. Foi uma decepção. Sabe o que é uma decepção? Foi aquilo ali. (Dona Maria de Lourdes Gomes, entrevista em 28/02/2014)

O relato forte de Dona Maria revela as condições opressivas a que estavam submetidas as mulheres brasileiras na segunda metade do século XX. Edson Gomes viveu a realidade social da sobrevivência, foi pressionado pelo pai a garantir um emprego para se inserir no grupo economicamente ativo da sociedade brasileira ainda adolescente. A desigualdade racial e o lugar de inferioridade imputada aos negros no decorrer da formação social do Brasil foi construída com o ímpeto do colonizador em demarcar seus espaços de privilégio³⁹.



Rua dos Artistas, Cachoeira, 2015
Foto de Ricardo Reina

³⁹ Para atingir tais objetivos, parcialmente inconscientes, o negro e o mulato veem-se forçados a lutar contra as funções sociais do preconceito e da discriminação raciais, nas formas que ambas assumem no Brasil, e a criar uma nova tradição de competição com o branco em todos os níveis da vida social. Graças a essas orientações, não só ampliam os níveis de participação socioeconômica e cultural. Também passam a dominar técnicas sociais usadas pelo branco das diversas classes sociais para galgar as posições mais ou menos acessíveis às suas probabilidades de ascensão social. (FERNANDES, 2007, p.76)

Edson Gomes conviveu na infância e adolescência com o período do endurecimento do golpe militar que se instaurou no Brasil. O governo militar nessa altura se encontrava sob a pressão do governo Costa e Silva. O Estado havia cerceado as liberdades políticas ao decretar ao menos oito atos institucionais. Além de todo bojo de opressões ideológicas, os militares buscavam já naquela altura consolidar a ideia de que o Brasil seria um país sem racismo, expressão de uma verdadeira democracia racial. A propaganda política institucional buscava garantir a integração nacional sem levar em conta a realidade dos negros brasileiros e o preconceito racial construído no cotidiano social desde tempos coloniais. Segundo os militares, com a industrialização promovida a partir dos anos 70 e o milagre econômico advindo desse crescimento iria se resolver graves diferenças sociais existentes. (SILVA, 2010) As classes sociais do período refletiam o velho quadro sócio econômico do Brasil colonial e imperial com um determinante antagonismo de cor. Os negros continuavam a ocupar sobremaneira os trabalhos manuais com baixa remuneração e os brancos ocupavam os postos considerados intelectuais e com maior remuneração. Em Olhares sob o Mundo Negro, no artigo Pelé e os anos 1970: A construção de um antimodelo para a nova modernidade, Silva (2010) nos descreve que:

O discurso da democracia racial foi substituído pela denúncia de que o processo de miscigenação brasileiro não produziu de fato uma igualdade entre negros e brancos. Consequentemente, se isto era uma realidade prática, o desenvolvimento brasileiro estaria em perigo em função das desigualdades inerentes à estrutura social. A mobilidade entre estes grupos nunca aconteceria, pois os pontos de nevrálgicos das diferenças econômicas e sociais de brancos e negros se davam porque não havia um reconhecimento dos indivíduos negros como cidadãos plenos. (SILVA, 2010. p.289)

Como consequência do processo de modernização brasileira, é notável a dificuldade de se estabelecer igualdade no que diz respeito às condições gerais dos negros no Brasil, e de fato, estes passam a figurar como mão de obra barata e sem qualificação na sociedade nacional. Esses fenômenos sociais explicam a realidade de exclusão que atinge sobremaneira as comunidades afro-brasileiras, principalmente na modernidade quando são preteridos dos postos de trabalho mais privilegiados no mercado. Apesar de recentemente termos avançado para uma crescente ascensão do negro através do ingresso nos cursos técnicos e nas universidades públicas, podemos afirmar que ainda assistimos a uma diferenciação social aguda no acesso aos postos de trabalho considerados de alto padrão.

Ao encarar por esse prisma, pode-se até compreender a oposição do pai de Edson Gomes a cerca da escolha feita pelo seu filho mais velho. O senhor Pedro Nolasco Gomes

era maquinista, funcionário público federal da Leste Ferroviária do Brasil, o que por certo deu alguma estabilidade econômica a sua família. Assim como outros pais da camada popular exigia que seus filhos trabalhassem para ajudar em casa e para serem independentes economicamente o quanto antes. O trabalho foi a maneira de se instigar os filhos a lutarem por sua própria sobrevivência através do trabalho e do emprego formal ou de carteira assinada.

Ao ser abordado sobre a questão com seu pai, Edson Gomes revelou em conversa informal que classificaria a atuação paterna como “brutal”. Em parte a reação do patriarca estava de acordo com a idéia e mentalidade dos anos 60 e 70, quando a figura do músico popular estava muitas vezes associada à marginalidade e as drogas. Havia desconfiança e falta de perspectiva de ascensão social no mercado fonográfico brasileiro, nesse momento em desenvolvimento. Essa foi à rotina de muitos músicos e artistas negros. Alguns que já haviam figurado em gravadoras morriam muitas vezes pobres, no ostracismo artístico e sem assistência social, sem condições dignas de sobrevivência. Mas o senhor Pedro Gomes era realmente uma figura pouco simpática, avessa a brincadeiras e conversas extravagantes. Sobre o patriarca dos Gomes, o professor Cacau Nascimento nos relatou que:

Outro aspecto muito interessante de Edson Gomes, não é muito legal, que foi a sua própria história de vida, a sua história familiar. A gente sabe que o pai dele, seu Pedro, ele era uma figura, é turrão, eu não diria que ele era uma pessoa violenta ou ignorante, mas ele era uma figura turrona, ele era de, de mal trato, não era uma figura solícita, ele não gostava de brincadeira com as pessoas, ele era um a pessoa muito séria e muito sisuda, e que causava medo você se dirigir a ele. Um menino da nossa idade, da idade de Edson, da adolescência, da puberdade, tinha muito medo de lhe dar com ele, por que se você estivesse brincando na porta dele ele botava pra fora, gritava. Ele como juiz de futebol, as pessoas, os jogadores respeitavam por que ele não diferenciava o arbitro e a sua própria personalidade, ele era agressivo em todas as circunstâncias. E essa agressividade ele tinha dentro de casa no tratamento dos filhos, ele tinha muitos filhos, me lembro de todos eles, eles apanhavam muito e ficavam de castigo, eles eram muito humilhados e isso era uma coisa que todo mundo aqui em Cachoeira sabia. Isso não era coisa de âmbito doméstico. Isso era uma coisa que seu Pedro batia nos filhos, que seu Pedro era agressivo com a esposa, com os amigos e que ele não gostava de criança, isso era público e notório e isso refletiu muito na vida de Edson, isso refletiu na vida dele na escola, nas relações sociais, refletiu isso na sua música...e na sua vida como pai de família, como amigo, e que hoje, mas que todo mundo sabe que no fundo Edson é uma figura de alma muito boa, ele é uma pessoa de uma alma muito legal, ele é vítima de uma sociedade, por que ele é uma pessoa negra, por que ele sabia, sabe o que é ser uma pessoa negra no Brasil, e ele foi vítima dentro...dentro do seio familiar quando ele sofreu toda essa consequência. (Professor Cacau Nascimento, em 17/12/2014)

Pode-se relativizar em relação ao comportamento paterno como forte característica patriarcal a que foi submetida à família brasileira no decorrer do século XX.

O machismo e autoritarismo dos patriarcas são marcas sociais indelévels e foram considerados comportamentos comuns na sociedade brasileira por muito tempo. E esse senso comum pautava a personalidade de alguns homens, seja da camada popular ou da classe média e alta. Edson Gomes, em consequência da convivência com a oposição paterna a sua carreira artística, sofreu uma série de revezes ainda na adolescência em relação a seu dom musical. Muitas vezes o pai o obrigou a dormir muitas noites fora de casa. Alojou-se na rua, na praça, na casa de amigos e no colégio Montezuma, em Cachoeira. Sobre a relação difícil do pai com Edson, dona Marival Gomes, ex-cônjuge do artista nos revelou que:

Ele sempre ajudou a família dele, ajudou muito o pai dele, já falecido, mas ele ajudou, e ele sofreu muito do pai viu... o pai dele quando ele tava nessa situação que ele não trabalhava, só era violão, só tocando violão, o pai dele judiou muito dele, maltratou muito ele, mas quando o pai se encontrou numa situação difícil, ele cuidou do pai até a morte do pai, ele cuidou do pai como ele cuida da mãe dele, muitas pessoas até não acham que cuida da mãe, mas ele cuida da mãe dele. O Pai chegou até mesmo a ameaçá-lo, eles tinham uma casinha em cima do cemitério, se ele o encontrasse ali naquela casa, ele botava ele pra fora de casa, e você vê como ele é, era para ele odiar esse pai, que tanto bateu, tanto maltratou, que tanto humilhou. A mãe as vezes dava um prato de comida escondido do pai, tinha que ser muito escondido, ele dormiu muito tempo no Montezuma, na escola, que o pai não aceitava, só que pelo fato de que primeiro por que ele gostava de ter o cabelo grande, rasta, ele era moderno, muito pra frente, ele gostava de trançar o cabelo, tinha aquele cabelo grande, que chamava-se Black Power, o pai não aceitava, o pai não...aceitava ele ficar ali com o violão dele, só tocando, o pai maltratou muito ele, mas depois ele se achou com esse filho que tanto maltratou né? Por que Edson não deixou faltar nada a ele, assim como não deixa faltar pra mãe, Muita gente não sabe né? (Marival Gomes, entrevista em 05/05/ 2014)

Edson Gomes passou por muitas situações adversas relacionadas às repreensões do pai. Foi proibido de ser alimentado pela mãe e de figurar com o violão na presença dele. Brutalmente reprimido e agredido teve que superar as dificuldades impostas pela relação e para continuar acreditando na música se sobrepôr a essa convivência difícil. Esse enredo, é o enredo de muitos jovens negros brasileiros na sociedade moderna. Gomes prosseguiu mesmo assim, acreditando que poderia chegar a algum lugar no meio musical, mesmo que não fosse essa a crença das pessoas que o cercavam. Foi muitas vezes motivo de chacota nas cidades a que pertencia, Cachoeira de onde é natural e São Félix, cidade que o abrigou. Gomes era desacreditado ao cantar e servia muitas vezes de mote para brincadeiras e apelidos nas ruas e praças. Foi batizado de Tim Maia pela população. Sabe-se que o costume em colocar apelidos no Recôncavo é muitas vezes no sentido de menosprezar ou diminuir alguém. Dona Maria de Lourdes, mãe do artista nos contou que:

De ver o que ele (pai) fazia com Edson. Edson não teve nem pai. Eu botava Edson até pela janela, era ruim demais. Onze horas, ele não se lembra. Ele só vivia pela rua. Era, onze e meia essa Edna, que é a mais velha, ela tinha aquele cuidado com ele, Edna fazia o almoço de Edson botava no quarto dele e de Edmilson, botava a comida dele, água laranja, e ficava com a chave no quarto na mão. Ele (o pai) pela rua no dominó. Quando Edson chegava entrava no quarto trancava a porta, almoçava ficava ali, quando o pai chegava uma hora ou doze e meia e ia tomar banho eu abria a porta pra Edson sair pra rua, ele ficava ali no Ana Neri, você sabe onde é o Ana Neri? Saindo na Fonte Nova, Edson ficou, é ia almoçar no Montezuma (Escola). O finado Lopes falou alguma coisa, reclamou dele, falou alguma coisa por ele tá lá almoçando... Fiquei na porta quando ele (Sr. Lopes) passou, eu falei pra ele Seu Lopes faça o favor, Seu Lopes aquele menino que está ali no Montezuma, o pai dele..., ah dona! Desculpe-me...

Ele batia violão e o pai implicava com ele, dizia que ele ia dar pra ladrão, pra marginal, tudo isso por causa do violão. Ele sentava ali na rua que eu moro, do outro lado, do passeio no meio fio, ali ele sentava com Roque, já morreu, com Jorge casado com a prima de Mara, Noélia, já morreu também em Feira de Santana, era também da polícia. Lá também tinha esse menino Renê, você conhece Renê né? Renê é daqui. É irmão de Sidana, Renê tai por prova de que eu levava as coisas pra Edson na rua, ni outra rua, Edson viveu assim...Se fosse hoje em dia ia dar pra ruim... Sofrer o que Edson passou, Edson é um homem, Edson é um homem de palavra, é um homem de respeito, personalidade forte, viu? É por isso que ele tai assim. Se não fosse tava no mundo da criminalidade. Ele não teve apoio, apoio nenhum. Eu depois daí eu fui lá pro beira Rio (hotel Colombo) ele cantando lá, batendo o violãozinho dele lá, oi e o dinheirinho que ele ganhava ainda dividia comigo, lá no Beira Rio, lá em Cachoeira. Edson, amo Edson de paixão, Edson? Primeiramente Deus em minha vida, depois é Edson. Ele andou tanto nas emissoras ne? Em Salvador. Ele ia, chegava, tornava de novo, ele foi pra São Paulo trabalhar. Ele sofreu muito Edson é um homem, ele foi pra São Paulo trabalhar, chegou lá não deu certo, ele voltou. Ele foi pro Rio até com uma família conhecida, mas não deu certo, é tudo lá de cima onde eu moro ali no morro. Sofreu mas me deu prazer, muitas mães queriam ter rum filho igual a Edson. (Dona Maria de Lourdes, mãe de Edson Gomes, entrevista em 23/03/2014)

Edson Gomes vivenciou as tensões sócio-raciais no ambiente de pobreza e relativa falta de perspectiva do Recôncavo baiano no pós-guerra. A pobreza da família Gomes e a baixa escolaridade dos filhos os obrigavam a partirem para a lide laboral como forma de ajudar no seu próprio sustento. A forma como seu pai negou sua arte foi marcante na sua personalidade. Wesley Rangel seu produtor musical em entrevista, relatou que:

Edson sempre foi um homem realmente radical, esse radicalismo é característica de um homem que sofreu muito pra se colocar, sofreu muito pra ser reconhecido como artista, sofreu muito pra ser reconhecido como gente, entendeu? Por isso, que eu entendo e não tive problema de brigar quantas vezes nós tenhamos brigado, e eu voltar a fazer de novo o outro disco, e outro disco. As vezes ele chegava e dizia, Rangel, vamos voltar, vamo acabar com aquelas brigas, vamos ficar em paz, e acabávamos ficando em paz, por que antes de qualquer coisa, depois do disco Reggae Resistência, eu me tornei, talvez, o principal fã de Edson Gomes. Por que eu via naquele momento o grande Reggaeman do Brasil, ele era o representante real e honesto do que é o reggae, por que ele não apenas cantava o reggae, ele vivia o reggae, ele não era um intérprete, ele era um vivenciado no reggae. (entrevista de Wesley Rangel, produtor de Reggae Resistência, em 21/03/2014)

A vivência de Edson nos dá em primeira instância a ilustração do antagonismo entre o branco e negro, do opressor e do oprimido, do erudito e do popular na construção de tensões sociais sobre identidade, raça e classe no Brasil. No processo de adaptação do reggae Edson Gomes figurou entre os principais articuladores do gênero, foi pioneiro em assumir o ritmo como único veículo para suas canções e retratou em boa parte da sua obra musical a conscientização de raça negra no Brasil. Mas para consolidar sua carreira sofreu a objeção cotidiana de seu pai, que jamais admitiu que o filho pudesse colher algum resultado profissional com a música.

Essa perspectiva reflete a marginalização a que foi submetido o negro brasileiro. Observei que Gomes cultua sua ancestralidade africana e mantém a África como ideal, ao desconsiderar o Brasil como sua nação. Considera-se um africano desterrado nesse território colonial, seu posicionamento antinacional é reflexo direto, segundo o próprio artista, da hipocrisia que tende a mascarar a discriminação racial latente na sociedade brasileira. A letra da canção, *Estrangeiro* (Edson Gomes, Recôncavo, 1990), revela o pensamento do artista quanto às questões referentes à identidade, raça e classe. Seu conteúdo revela que:

No No nono nonono
Estou aqui,
Estou bem distante do teu convívio.
Oi oi oioioioio
Eu estou aqui,
estou bem distante mas tô sabendo (2x)
O que se passa contigo,
é o mesmo que passa comigo (2x)
Eu ando aqui pela Babilônia
E eles me chamam de brasileiro
Porém eu me sinto um estrangeiro
Trabalho, Trabalho e nada é nada não, não uoo
Trabalho, trabalho e nada é nada.
Eu vivo aqui no submundo
Buracos, Favelas, guetos imundos.
E eles me chamam de brasileiro
Porém eu me sinto um estrangeiro
Trabalho, Trabalho e nada é nada, não
Trabalho, trabalho e não tenho nada.
África, África, África, oioioioio
Aaahhaaaaaahhhh.
Nonononono hiiii iii
(Edson Gomes, *Estrangeiro*, Recôncavo EMI, 1990)

Nesta poesia podemos observar o conteúdo que considero reafirmar as teorias acima citadas. Inicialmente o artista se coloca na mesma condição do seu ouvinte e reivindica semelhança entre os sentimentos de identidade, classe e raça de ambos. Ao negar-se brasileiro e sim estrangeiro, revela o posicionamento como negro em território inimigo. Ao descrever sua condição de classe como operário revela que trabalha, porém nada amalha. E por fim,

explica que por aqui seu ambiente é o submundo, buracos, favelas e guetos imundos. Em oposição clama pela África, como lugar ideal e redentor, e por fim se retira com interjeições agressivas que refletem sua indignação. Descrevemos a seguir formação de Edson Gomes e sua inserção no meio musical do Recôncavo nas décadas de 70 e 80.

3.2 OVELHA NEGRA: O FUTEBOL E A INFLUÊNCIA DA MPB NA MÚSICA DE EDSON GOMES

Edson Gomes na sua puberdade demonstrou interesse por duas atividades profissionais que mais promoviam a ascensão social do negro na sociedade brasileira moderna: o futebol e a música. Devido a sua enorme paixão pelo futebol, passou a se dedicar aos treinos do esporte bretão cotidianamente, e acreditou durante algum tempo que poderia se tornar um atleta profissional. Campo da Manga em Cachoeira, ou no Ypiranguinha em São Félix, era comum encontrar Edson Gomes jogando sem chuteiras⁴⁰.

Gomes atuou como volante, meio de campo armador, no Cruzeiro Futebol Clube de Cachoeira. Com o tempo foi se decepcionando com as dificuldades do esporte e não compactuava com a idéia de ser colocado na reserva em algumas oportunidades. Sobre sua preferência pelo futebol nos revelou em entrevista que:

Eu queria era uma bola, eu não queria carro, queria nada e era a maior dificuldade de ter uma bola, a bola era mais cara, minha mãe e meu pai não tinham condições de comprar uma bola pra mim. Aí tinha uma Madrinha, no natal ela trouxe um presente pra mim...me deu um saxofone, tinha até uma ligação... mas fiquei puto, eu queria uma bola, já viu como é comigo, música e bola. Queria ganhar uma bola e a minha madrinha me deu um saxofone. A música me chamando mas eu queria a bola. Aí um dia ganhei uma bola, pronto, queria mais nada, ai era bola de manhã, de tarde, de noite, bola, bola, bola, eu era um cara grande na bola, pé no chão, bola Pelé, bola dente de leite, chuveirinho. Eu morava em uma rua e o pessoal me chamava pra jogar na outra e tal, desenvolvi guri uma bola retada, todo mundo gostava de mim jogando bola, muito tempo depois que veio a música. Então, você vê qual o lance, o menino negro sempre tem esse sonho, o primeiro sonho do menino negro é futebol, veja bem que eu queria jogar bola numa época em que a bola era duríssima, e isso no tempo em que bola não tinha valor. Fui convidado pra jogar no Vitória, mas naquele tempo não tinha alojamento, como não tinha onde ficar, nem fui, muitos foram e voltaram bons jogadores como Jorge Seco, Jorge do Cego, Jocílio, desse meio eu era os últimos deles Enquanto (ele) não apareceu eu era o melhor, quando

⁴⁰ Já a opção pela música atribui ao descarte. “Ficava nessa de Futebol e música até que me eliminaram dos babas. Um dia me disseram: Vá pra música. Aqui você não tem mais lugar. Peguei e fui. A escalada até gravar o primeiro disco, em 1988, foi de prêmios, evasão escolar, objeção paterna, resiliência a calotes, frustrada tentativa de emplacar a carreira em São Paulo e a providencial mudança de estilo. (Edson Gomes, entrevista a revista Muito em 12/04/2015)

apareceu Jocílio, ali na Manga (campo em Cachoeira) eu fui caindo. (Edson Gomes, entrevista em 17/05/2013)

Foi nessa fase de mudança estrutural do corpo e da voz que Edson experimentou a música, cantando no chuveiro os sucessos da Jovem Guarda que ouvia no rádio. Em um desses “shows” no banho, recebeu um elogio do vizinho que era reparador de instrumentos musicais. O elogio motivou Gomes a se aperfeiçoar. Essa idéia foi criando consistência significativa, mas a possibilidade de se tornar músico não era concreta em sua vida até que um encontro passou a modificar sua rotina, como relatou o artista em entrevista.



Edson em campo em 1990.
Foto acervo pessoal de Edson Gomes

Edson Gomes revelou que ao avistar um jovem rapaz tocando violão sozinho no Jardim do Faquir, no porto de Cachoeira, se aproximou, e ali conheceu Roque dos Santos, um dos seus grandes parceiros na música. Essa foi a primeira vez que Edson conseguiu ser acompanhado por alguém no violão. O amigo passou a ensiná-lo os primeiros acordes no instrumento, e isso possibilitou sua inserção no mundo da música e do instrumento musical. Roque tinha problema respiratório e quando cantava muitas vezes cansava e piava o que acabou oportunizando ainda mais o canto de Edson Gomes. Muitas vezes esse problema era

ridicularizado entre os jogadores de futebol, já que a dupla se apresentava antes dos babas⁴¹.

Sobre o encontro musical com Roque dos Santos, Gomes revelou que:

Um dia de repente eu saio pro Jardim do Faquir (Cachoeira), aí encontro um camarada sozinho no violão, aí me aproximei, e aí ele perguntou: e você canta? aí eu respondi: canto. Foi a primeira vez que cantei acompanhado por um instrumento. Roque. Comecei daí não me lembro bem o ano, mas eu comecei daí. Eu não sabia que ele (Roque) tinha um pequeno grupo, chamado *The People*, e aí me convidou, era até época de carnaval, aí me convidou pra ir no Hotel Colombo, por que um dos filhos dos donos do hotel Colombo fazia parte também desse grupo. E a noite ia ter uma, eles iam fazer uma serenata lá, aí eu fui junto. Comecei a cantar e comecei a me destacar no grupo. (Edson Gomes, entrevista para essa pesquisa, em 26/04/2012)

Gomes frequentou o sobrado do amigo localizado atrás do Hansen Bahia. Com ele aprendeu as primeiras notas básicas do violão. Juntou-se ao grupo *The People* do qual Roque era componente. O pequeno grupo de percussão regional com instrumental simples de maraca, timbal e violão, não tinha muita expressão na região. O grupo que inicialmente era um trio, com Edson Gomes, passou a ser um quarteto. Em suas apresentações como cantor no *The People*, Gomes cantava um repertório mais moderno. Geralmente eram as canções de sucesso da época, da Jovem Guarda⁴², de Jorge Benjor, Caetano Veloso, Raul Seixas, Gil e principalmente de Tim Maia, por quem o artista tem admiração especial, predileção e buscou no início de carreira a inspiração para cantar. Em entrevista realizada para essa pesquisa no escritório da sua produtora Cão de Raça, na Avenida Sete, em Salvador, Edson Gomes nos revelou que:

O repertório era variado, eu era o mais evoluído tipo musicalmente falando, mas o repertório do grupo, tocavam bolero, o camarada do hotel Colombo tocava bolero, tinha um camarada chamado Clodoaldo, ficava entre o bolero e aquelas músicas românticas, Waldick Soriano, por aí a fora, esse tipo de música e eu cantava a linha moderna Roberto Carlos, Gilberto Gil, Raul Seixas, mas minha a principal pegada era Tim Maia. (Edson Gomes, entrevista em 26/04/2012)

⁴¹ Baba é como se chamam os jogos de futebol amador na Bahia. Ver também <http://dicionariosvários.blogspot.com.br/2015/02/dicionario-baianes.html>

⁴² É primeira música na minha época, foi à música do pessoal da Jovem Guarda né? Era o que a gente ouvia no rádio, coisas de alto falante, alto falante de Elias Paco Paco. Eu gostava muito de ouvir música. Eu sou de 55, então eu ouvia aquelas coisas americanas, Jackson Five, pelo alto falante. Eu fui pra São Félix em 1968, eu fui já com 12 pra 13 anos fui pra São Félix, então sempre gostei de ouvir música, mas a minha inclinação pra música ela veio ainda lá em Cachoeira que meu pai morava em Cachoeira, meu pai ficou morando em Cachoeira, então eu passei um período da adolescência com meu pai. E aí, sempre que ia no banheiro eu começava a cantar, aí eu cantava no banheiro. Eu cantava da minha influencia principal que era Tim Maia, né? (Edson Gomes, entrevistado em 26/04/2012)

Em 1973 aconteceu como parte do calendário pedagógico, o Festival de Canções do Colégio Estadual de Cachoeira. Edson Gomes junto com Roque dos Santos inscreveu a canção Todos Devem Carregar Sua Cruz, (Roque dos Santos/Edson Gomes). O Festival foi primeira apresentação de Gomes como cantor e compositor, acompanhado pelo violão de Roque dos Santos. Os dois ainda não tocavam Reggae, que nessa época ainda estava sendo produzido na Jamaica. Bob Marley acabara de lançar o álbum de estreia do gênero em nível mundial, *Catch a Fire*, (Island, 1973). O álbum foi censurado em muitos países latinos por apresentar na capa Bob Marley fumando um cigarro de maconha. No Brasil, bem como em outros países da América Latina que estavam submetidos a regimes políticos ditatoriais, outro layout foi desenvolvido para capa. Desta vez o disco era comercializado em forma de isqueiro. (FALCÓN, 2013, pg.51). Independente do ritmo empreendido pela dupla dos Santos/Gomes naquele momento, o que se pode perceber é a preferência das temáticas do cotidiano social nos versos de suas canções.

Em São Félix e Cachoeira os grupos de samba se proliferavam entre a juventude, geralmente contando com acompanhamento percussivo e um violão. Muitos desses sambões eram patrocinados por comerciantes locais que promoviam a compra ou a confecção dos instrumentos. O samba como tradição musical original e legado cultural do Recôncavo baiano tem sua representatividade principalmente, nas cidades de Cachoeira, São Félix e Santo Amaro. Sua matriz é afrodescendente, e foi literalmente na senzala que se desenvolveu sua prática. Proporcionou através da prática cultural a resistência ao opressor, e assim pode macular os ritmos afrobrasileiros como cultura nacional⁴³. (FALCÓN, 2012, p.74-75). O Recôncavo baiano não é tradicional somente no samba, mas mantém viva a tradição europeia clássica através das filarmônicas e liras. Essas escolas de música de sopro que surgiram no século XIX, mantêm até os dias atuais em suas salas crianças que aprendem de forma gratuita a profissão de músico. Sobre as filarmônicas Falcón (2012) acrescenta que:

Nesse contexto, ainda no século XIX, começaram a surgir às primeiras sociedades filarmônicas em Cachoeira, a exemplo da Sociedade Cultural e Orpheica Lyra Ceciliana, fundada em 1870, e da Sociedade Lítero Musical Minerva Cachoeirana,

⁴³ Assim, no Recôncavo baiano a música foi se tornando mais que um fenômeno acústico, que a despeito do Samba, poderia produzir, mesmo que “silenciosamente”, movimentos interessantes. Lá o cruzamento de ritmos possibilitou o uso de instrumentos de origens diversas e também diferentes maneiras de fabricá-los e tocá-los, o que reflete uma utilização da terminologia do colonizador re-significada. (FALCÓN 2012. P. 64)

fundada em 1878. A produção musical da cidade que durante a Colônia ficou quase que restrita aos hinos religiosos católicos, aos cânticos de Candomblé e às músicas africanas em processo de nacionalização, se transformou a partir do contato com a música europeia em voga. Isto porque a música europeia estava estruturada em forma de canção, sendo registrada em pauta e usava instrumentos diversificados, que iam do piano aos instrumentos de sopro, como o saxofone. (FALCÓN, 2012. P.72)

Edson Gomes conviveu com a atuação das filarmônicas e assistia aos sambas de roda das cidades, como jovem nativo compartilhou desse ambiente musical. Cresceu assistindo as apresentações de sambas e diversas manifestações culturais nas tradicionais festas populares. Inicialmente suas canções foram acompanhadas como sambas.

Samarina, Malandrinha, História do Brasil foram pensadas inicialmente como samba. Eu fazia sucesso nos anos 1970 em Cachoeira e São Félix. Mas só tocando samba. A amizade com o cantor Nengo Vieira, outro trovador do recôncavo, trouxe a conversão para o reggae. Tínhamos uma vitrola velha e ficávamos ouvindo Bob Marley, Peter Tosh, Jimmy Cliff. Eles cantavam em inglês e eu não entendia, mas sentia que a melodia tinha uma força de resistência. (Edson Gomes, entrevistado pela Revista Muito em 12/04/2015)

Em Cachoeira houve uma nova dinâmica na cena cultural local. É neste cenário que uma espécie de florescimento intelectual motivou os jovens cachoeiranos a buscarem através de uma reflexão crítica se conscientizar sobre a sua identidade afrobrasileira. A Casa Paulo Dias Adorno, sob a direção do antropólogo Roberto Pinho e a Associação de Estudantes Pré e Universitários de Cachoeira – AEPUC foram organizações civis onde a juventude local tinha acesso a informes, literatura, cinema, música e debates em geral sobre diversas linguagens artísticas. Sobre a movimentação cultural na década de 70 em Cachoeira, o professor Cacau Nascimento acrescentou que:

As manifestações que nós fazíamos aqui em Cachoeira tinha a associação dos estudantes pré e universitários daqui de Cachoeira que começava, que iniciou de uma forma muito elitizada, ali onde hoje é o supermercado Vale Ouro, aqui em Cachoeira, ali na Rua Pristo Paraíso, e depois que ela passou dessa fase elitizada, por que eram filhos de dono de supermercado, filho de médico, advogado, aquele pessoal que estudava na universidade e depois Lú, que foi um dos fundadores, manteve e deu continuidade a essa AEPUC, ai ela passou a funcionar em frente a Igreja Matriz da cidade de Cachoeira, e ali no fundo nós fizemos um teatro, pequeno teatro, e ali se fazia projeção de filme, se fazia peça de teatro, mostras de teatro e shows, shows de pessoas já conhecidas, por exemplo, esse Zeca do Bendegó cantou com a gente, cantou aqui na AEPUC, e uma dessas apresentações foi Edson Gomes, nesse momento ele já estava virando regueiro, ele já estava nesse processo de sair daquelas músicas Tim Maia, eu não sei se ele já era Edson, não lembro já faz muito tempo essa coisa, não sei qual foi o momento de transição de Tim Maia pra Edson Gomes, mas ele já estava, já era uma figura já respeitada pela sua teimosia, por que ele era uma figura que se definiu, embora ele tenha trabalhado aqui no Tororó, ele faz até uma música, ele como um trabalhador, operário né? Ele sempre se definiu, sempre quis ser um músico, sempre quis ser um cantor, ou a música ou nada, eu acho que ele pensava dessa forma. Então, ele se impôs, ele já se impunha como uma

peessoa que cantava e exigia o respeito. (Professor Cacau Nascimento, em 17/12/2014)

O relato descreve a movimentação cultural da juventude cachoeirana no contexto de opressão política. É a partir desta organização política e cultural que os jovens possibilitam uma cena artística para Edson Gomes. Gomes foi considerado como artista, compositor e membro daquele movimento intelectual. É preciso considerar que esse contexto foi parte da formação filosófica e política na trajetória do artista.

Aproveitando desse momento peculiar foram organizados alguns festivais no interesse de revelar os novos talentos da região. O Festival de Inverno da Feira do Porto foi um exemplo, o evento cultural organizado inicialmente por Noelice Costa Pinto, cachoeirana ligada à secretaria da Cultura e às manifestações sociopolíticas no município. O Festival acontecia sempre após os festejos de São João e contemplava artes plásticas, poesia, modalidades de literatura e música, e culminava com shows de artistas mais renomados no final da década de 70 na Bahia. Muitos artistas da região de cidades como Maragogipe, Muritiba e Santo Amaro se lançaram nesses festivais. (FALCÓN, 2012, pg.78-79)

No Festival de Inverno de 1977 organizado pela Prefeitura Municipal de Cachoeira, Edson Gomes inscreveu-se com duas canções: *Na Sombra da Noite e Ana Maria*, acompanhado pelo instrumental do *The People*. Contando com a simpatia do público Gomes chegou a final com Ana Maria. Sagrou-se campeão e foi escolhido como melhor intérprete. A impostação do seu canto forte de voz tenor sempre foi a característica mais admirada no artista. As finais do festival foram na sede do antigo do Cinema Cachoeirano (Cineteatro Cachoeirano), atualmente restaurado, e teve expressiva participação popular. Gomes nos revelou que:

Só depois em 77, nós participamos do Festival de Inverno em Cachoeira, e começamos a criar uma muvuca na cidade, que em 77, nós participamos do Festival paralelo a Feira do Porto, tinha o Festival de Inverno, com esse mesmos instrumentos, então com música própria, eu já era o compositor do grupo, Ana Maria e Sombra da Noite, concorri com duas canções. Ana Maria foi classificada, foi pra final, e sagrou-se campeã, melhor música e eu fui o melhor intérprete, quer dizer o cara me deu esse elogio, e eu levei a sério e o negócio ficou sério mesmo, antes, eu pulei ai, antes em 1973, aliás a nossa primeira aparição em público foi em 1973, foi no ginásio Estadual de Cachoeira. Em 1973, quando me apresentei no Colégio, não era The People, foi uma participação individual, eu fui o primeiro lugar com a música Todos Devem Carregar Sua Cruz, só a letra, a música era de Roque. (Edson Gomes, entrevista em 26/04/2012)

O festival proporcionou uma maior notoriedade ao artista como compositor local, na época ele já havia completado vinte e dois anos. Até aquele momento sua trajetória se

resumia a ter vencido dois festivais com canções autorais e algumas apresentações com o *The People*, mas sem a menor condição profissional de se sustentar através da música. Apesar de Ana Maria ter sido a vencedora no Festival de Inverno de 77, a música que caiu no gosto popular foi *Na Sombra da Noite*. A canção foi inscrita como citado acima, mas não chegou a se classificar para as finais. A música ficou marcada no imaginário popular da região já que retratava a vida cotidiana no morro das duas cidades, Cachoeira e São Félix. Não era um discurso direto, mas de maneira sutil e metafórica, Gomes explicava sua observação a cerca dos acontecimentos noturnos do morro. Edson Gomes acabou incluindo *Na Sombra da Noite* no repertório do disco *Reggae Resistência*. Apresentaremos uma análise da letra no capítulo 4.

O empenho em compor e os subsequentes resultados positivos nos festivais possibilitaram a circulação com o *The People* e incentivaram a continuidade, mas nem essas apresentações tampouco às vitórias nos festivais garantiam o sustento do artista. Como filho de família da camada popular foi obrigado a se lançar no mercado de trabalho em busca de emprego.

No final de 1977, viajou para o Rio de Janeiro a fim de buscar chances na carreira musical, e oportunidade de emprego. No Rio de Janeiro conseguiu um posto para trabalhar na manutenção do Pão de Açúcar. Logo que pode visitou a Rádio Globo, esteve à procura do radialista Adelzon Alves. O mesmo que havia ajudado a deslanchar a carreira do grupo Os Tinhoões, produziu dois discos e incluiu uma canção deles na trilha sonora da novela *Escrava Isaura*, em 1976. Gomes cantou algumas de suas canções para o radialista e produtor mineiro, que afirmou ter gostado do que ouviu, mas devido à visita ter ocorrido em pleno período do carnaval pediu que voltasse após o fim dos festejos momescos. Tendo liquidado suas chances de permanência na cidade maravilhosa não voltou a Rádio Globo ao encontro do radialista, retornou a São Félix. Sem perspectivas de trabalho, voltou a se apresentar com o *The People*, e mais uma vez inscreveu-se no Festival Junino da Feira do Porto de Cachoeira, em 1978. Dessa feita não obteve êxito, nem chegando as finais.

Em 1979, aos 24 anos, havia conhecido no seu núcleo de amizades, a senhorita Marival Santos, com quem passou a se relacionar afetivamente. Em decorrência do namoro migrou do *The People*, de Cachoeira, para o grupo de sambão conhecido como A Gatiola, de São Félix, a convite de um dos componentes conhecido como Nem Cabeção, um dos maiores admiradores do seu canto na região. Sobre o período Gomes revelou que:

Ai aconteceu, eu constituí família em São Félix, ai passei a ficar mais em São Félix, e ai nos separamos por força dessa coisa da relação né? Casamento e tal. Roque

ficou lá em Cachoeira, e eu fiquei em São Félix. Ainda participamos no Festival Junino, período junino, tivemos uma participação juntos, acho que no ano seguinte, acho que em 1978, nós participamos, não ganhamos mais nada, em 1979 já participo já com outro pessoal, já é outro pessoal, já tava radicado em São Félix, conheci uma galera nova, e isso é bom ser colocado, a galera da Gatiola, A Gatiola. Ainda não é eletrônico. Ai eu já tocava violão já, ai já entrou tubadora, saiu o timbal, entrou bongo, surdão e maraca. Repertório ai já era meu. Ana Maria, Na Sombra da Noite, Hereditário, Viu, Rastafari, Campo de Batalha, Cão de Raça, foram 11 anos (até gravar), já fazia o maior sucesso na cidade com minhas músicas mesmo. Ai comecei a ganhar um dinheiro a partir de 83. (Edson Gomes, entrevistado em 26/04/2012)

Em meados de 1980, desempregado, vê-se obrigado a realizar novamente outra saída em busca de oportunidade de emprego, só que dessa vez viaja para a segunda maior cidade da América Latina: São Paulo. Na terra da garoa conseguiu uma vaga na construção civil como auxiliar de eletricista, mas nada na música. Meses depois retornou ao Recôncavo sem ter conseguido modificar sua condição artística em São Paulo. Retornou a São Félix motivado também pela paternidade. Dona Marival estava grávida, e Gomes não conseguiu chegar a tempo para acompanhar o nascimento da sua primeira filha, Edmara Santos Gomes, em 6 de maio de 1981. É válido ressaltar, que nessa época, Edson Gomes não era *Reggaeman*. Havia conhecido pouco a obra de Bob Marley quando assistiu a reportagem que anunciava a morte do rei do reggae ainda no período em que esteve em São Paulo.

Edson Gomes classificou sua música como *balanço*, uma espécie de levada rítmica *swingada* no violão, acompanhada pelos instrumentos de percussão. Uma levada misturada com forte influência do samba, e de figuras da música negra brasileira, como Jorge Benjor e Tim Maia. Edson ainda não usava o gênero reggae como conceito e veículo para arranjar suas canções, mas suas letras já eram de protesto. Sobre o começo da sua carreira artística Dona Marival através de entrevista nos revelou que:

Conheci Edson em novembro de 1979, na casa de um tio chamado Duda, no fim de semana a gente se reunia para tomar sempre uma cervejinha, e conversar, por o papo em dia, e nesse fim de semana quando eu cheguei encontrei Edson, que não era chamado de Edson, era chamado Tim Maia, ai fui apresentada a ele, tava eu e uma prima, tinha um rapaz chamado Roque tocava timbal, ele no violão, e tinha um outro amigo dele também no reco-reco. Eles faziam esse som que não era o reggae, que não era o reggae, era uma música bonita, um ritmo bonito, um ritmo diferenciado. Acho que criado por ele mesmo. Depois de alguns dias voltamos a nos encontrar e ai começou o nosso relacionamento. (Dona Marival Gomes, entrevista em 05/05/2014)

Podemos observar a autenticidade da musicalidade produzida nesse início de carreira. O violão em ritmo balançado, o timbal e a vocalização simples são a alvenaria

estrutural do artista. O contexto da música popular brasileira sempre esteve presente no Recôncavo. A tradição acabou por possibilitar através da comunicação cultural que a juventude do período estivesse pronta para absorver as novidades das produções musicais negras da época em geral. Edson Gomes sofreu essa influência. Em Cachoeira, o legado musical se perpetua através do toque de tambor. Os ritmos consagrados no candomblé se transformam em Samba, Ijexá e Afoxé. As culturas africanas mesmo empreendidas em territórios coloniais distintos se comunicam entre si e externam forte similaridade. Edson Gomes, posteriormente identificou ao ouvir o samba-reggae criado e executado pelos blocos afros na década de 80, uma semelhança muito grande com o som que fazia durante a década de 70, e revelou que:

Eu fui pra São Paulo em 80, tentar a carreira, fui sozinho. Ai cheguei lá arranjei trampo, trabalhei lá, trabalhei em São Paulo como auxiliar de eletricitista. Trabalhei na manutenção do Pão de Açúcar (Rio). Eu não consegui nada não. Ai voltei. Antes estive no Rio, final de 77, estive na Radio Globo, mostrei lá a Adelson Alves, que era o cara que, o radialista que deu apoio aos Ticoãs, toquei pra ele, ele gostou pra caramba, e mandou que eu voltasse depois do carnaval, fui lá na época do carnaval, pré-carnaval né? Então, ele mandou eu ir depois, só que vim me embora e não fui mais. Ai fui pra São Paulo em 80, eu cheguei em São Paulo, Bob Marley morreu. Eu estava começando a conhecer Bob Marley, nem conhecia Bob Marley. Meu som não era reggae, não conhecia Bob Marley, eu classificava como balanço, que era acompanhado, o fundo era sambão, a minha voz que dava a intenção do que poderia ser, o acompanhamento que mudou,. Pessoas que já estavam em contato com o reggae, então perceberam que minha onda podia ser reggae, ai foi transformado em reggae, passei tudo pra uma leitura reggae, já existia Malandrinha, Samarina, já era desse tempo, mas não era reggae. Eu estava começando a conhecer Bob Marley. Só conhecia dois LPs, um meu irmão me deu, Tim Tim, já conhecia mais do que eu, que já trabalhava em Salvador. Tim Tim me levou o Rastaman Vibration, inclusive nem gostei muito. Ai eu vindo aqui em Salvador eu vi ai o Survival, ai eu comprei, e ai foi que eu gostei mais, eu senti uma coisa mais forte, e depois eu vim ver por que, porque fala da África, fala aquelas coisas todas, ai senti mais sensação nesse LP. Ai a gente começou, começamos a nos interessar por reggae, nos encontramos, a tomar uma cachaça ouvindo Bob Marley, ai eu viajei pra São Paulo, cheguei em São Paulo, eu tava assistindo Televisão, Bob Marley morreu. Mas eu não fazia reggae ainda. Eu podia até ter chamado, tivesse tido um saque, por que a minha música era o verdadeiro samba-reggae, samba-reggae era minha música, não é esse samba-reggae que faz em Salvador não, o meu era samba-reggae, acompanhamento era samba e o que eu cantava era reggae, então era mistura do samba com o reggae. (Edson Gomes, entrevista em 26/04/2012)

A versão do Tim Maia baiano do Recôncavo, como ficou cada vez mais conhecido Recôncavo ainda iria percorrer um longo caminho com seu *afrobalanço* até ser reconhecido como Edson Gomes, Reggaeman. A partir da década de 80, Edson Gomes já reconhecido como artista de rua passará em pouco tempo a figurar como produto industrializado. Algumas passagens da sua carreira farão do artista uma semicelibridade

em Salvador, onde passou a se apresentar com maior frequência. (FALCÓN, 2012, pg.82-83)

Em 1983, de volta a rotina do Recôncavo, Gomes consegue uma vaga como auxiliar de rebobinador na fábrica de celulose do Tororó, em Cachoeira. Esse posto exigiu que trabalhasse no sistema de mudança de troca de turno. Em pouco tempo foi deslocado de função para ajudante geral, trabalho que não exigia a mudança de turno, mas que era demasiadamente pesado. Foi nessa oportunidade que encontrou a Bíblia. Contou-nos em entrevista que estava no almoxarifado quando resgatou uma edição da bíblia no lixo da fábrica de celulose, que iria ser reciclado, e passou a estudar as escrituras diariamente, pregar e estudar com músicos próximos, como já foi descrito anteriormente. (FALCÓN, 2012, pg.97)

É importante entendermos as particularidades religiosas do pesquisado, as influências do cristianismo protestante nos grupos musicais em que conviveu e o próprio engajamento cristão do reggae do Recôncavo. Edson Gomes acabou se tornando um autodidata na pesquisa do evangelho, e passou a propor o evangelho aos músicos com quem convivia. Esse fator deve ser ressaltado, pois a religiosidade do reggae brasileiro difere do reggae jamaicano que está arraigado ao rastafarianismo, religião associada ao déspota etíope Haile Selassie. (FALCÓN, 2012, 96-97). A religiosidade dos regueiros baianos através do elo que se formou entre os músicos que frequentaram a banda Studio 5, Cão de Raça e Remanescentes pode ser considerada como uma comunidade de rastas evangélicos, e Edson Gomes nesse contexto foi o pioneiro. Os músicos usavam cabelos dreadlock, mas comungam do novo testamento e das leis elementares do cristianismo protestante sem representatividade nominal ou denominação cristã específica. (FALCÓN, 2012, pg.98-99). Sobre esse aspecto Falcón (2012) acrescentou que:

A Leitura da Bíblia, que se tornou fundamental para os Remanescentes (Studio 5), foi uma prática adquirida através do convívio com Edson Gomes, ainda em Salvador, no “53”. Adiante será discutida a importância da bíblia e da religião na vida dos regueiros cachoeiranos, bem como a influência de suas músicas na conversão de pessoas para o evangelismo. (FALCÓN, 2012, P. 97)

Gomes descreveu em entrevista para esta pesquisa o trabalho na fábrica como desgastante. Segundo ele, havia uma escala para elencar aquele que trabalharia no fim de semana. Obviamente, não concordava em trabalhar no fim de semana por causa das apresentações, e por isso sentia que precisava do descanso semanal. Muitas vezes confirmou sua presença forçadamente na escala, mas não foi trabalhar. Paulatinamente

acabou provocando seu desligamento da fábrica e assim pode assumir definitivamente sua carreira musical. E sobre esses aspectos relacionados a sua vida na fábrica revelou que:

Voltando de São Paulo fui trabalhar de peão na fábrica de celulose em Cachoeira. Carregava e descarregava caminhão de bobina, do material, matéria prima pra celulose e tal, tal, tal, e ai fiz uma promessa a mim mesmo, já tinha mulher e filha, já tinha uma filha. Fiz promessa a mim mesmo, não vou pedir pra sair da fábrica, mas no dia em que me colocarem pra fora não trabalho pra ninguém mais, foi dito e certo, fiquei lá oito meses. Foi reduzindo o quadro, porque a fábrica sempre entrava em declínio, então eles dispensavam a mão de obra. Eu quando entrei mesmo, eu entrei como auxiliar de rebobinador, eu pegava turno, mas ai tem esses problemas de empresa, não entendo bem disso, reduziu o quadro e passei a ser ajudante geral, era horário comercial, mas era pau né? Tinha que carregar caminhão e descarregar. (Edson Gomes, entrevista em 26/04/2012).

A partir desse desligamento, Edson Gomes começou a se apresentar com o violão de forma mais assertiva, já cantando boa parte do repertório autoral, composto por algumas canções já conhecidas no meio popular do Recôncavo baiano. A aparelhagem que utilizava muitas vezes era emprestada do grupo *A Gatiola*, do qual fez parte. Observamos que nesse momento histórico da pesquisa realizada através da trajetória de vida, alguns aspectos importantes devem ser ressaltados para entendermos as relações sociais de classe e raça do Brasil de 70 e 80.

Os arranjos que se seguem a essa trajetória são justamente as peças de um quebra cabeça que explicam como se dá a luta pela sobrevivência e ascensão social dos negros no Brasil. Concomitante a sua luta individual como operário percebemos nos fatos históricos e fenômenos sociais que enredam essa trama musical, as dificuldades que afligem os negros na sociedade brasileira moderna.

4. CAMPO DE BATALHA: HOTEL COLOMBO E ALTO DAS POMBAS, 53

Nos anos 80, o Brasil assistiu ao esgotamento do regime ditatorial militar. A década representou politicamente a transição da ditadura para a república democrática. A emenda Dante de Oliveira (1984) propunha acrescentar ao texto da constituição modificada pelos Atos Institucionais nas décadas de 1960 e 1970, o voto direto nas eleições para presidência da República, algo que já vinha acontecendo na eleição para governadores dos Estados. A sociedade brasileira se mobilizou na campanha promovida em diversos Estados da união conhecida como *Diretas Já*, mas apesar de todo apelo popular e de setores influentes da sociedade brasileira como artistas, jornalistas, políticos e jogadores de futebol, a proposta foi derrotada no Congresso Nacional. A mobilização política popular reproduzia uma insatisfação enorme quanto ao governo dos militares que arregimentaram uma sucessão sem traumas de poder, em 1985, através das eleições indiretas efetuadas em colégio eleitoral. Sobre o período Welmowicki (2004) contextualiza:

Mas a cena política desses anos foi ocupada pela ação de massas que levou à derrubada do regime com a Campanha Diretas-já. A força das grandes mobilizações de rua abriu uma crise no regime que levou à sua débâcle e mudou as instituições de poder, dando lugar a um novo regime bonapartista, as classes dominantes passaram a negociar um novo pacto de poder. Figueiredo Foi isolado logo depois daquela que formalmente poderia ser entendida como sua grande vitória: a derrota da Emenda Dante de Oliveira no Congresso em 25/4/1984. Derrota que se deu devido aos mecanismos autoritários impostos pelo Congresso, pois exigia o voto de dois terços para aprovar a emenda. (WELMOWICKI, p.70, 2004.)

Após a eleição indireta de Tancredo Neves para Presidente da República, o Brasil assistiu sua morte vítima de complicações gástricas. José Sarney, o vice, assumiria o poder para um mandato de quatro anos, sendo prorrogado pelo congresso herdado da ditadura por mais um ano. A insatisfação popular só aumentou no governo Sarney, que descontroladamente reproduziu uma inflação estratosférica e única na história nacional. Dentre os problemas constantes deste mandato presidencial destacamos a falta dos produtos básicos na prateleira dos supermercados, o gatilho salarial e as denúncias de corrupção. (WELMOWICKI, p.75-76, 2004).

A crise política e econômica que assolava nação não impediu a ascensão da produção cultural brasileira e da indústria fonográfica nacional na década de 80. Os investimentos em novos talentos foi uma prática comum entre as gravadoras

multinacionais. Os Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Titãs, Engenheiros do Havai, RPM, Nenhum de Nós, Ira, Camisa de Vênus, Capital Inicial, Lobão, Blitz e Barão Vermelho são alguns exemplos de grupos que iniciaram e prosseguiram carreira nesse período específico da nossa história, consolidando o rock nacional. A indústria fonográfica aproveitava o fim da censura com o afrouxamento do regime para lançar novos grupos do rock nacional. (LOBÃO, 2010, pg.247-248)

Na Bahia, o carnaval era a manifestação cultural que delineava a direção musical, e sua força possibilitou o fenômeno axé music. Como citado, diversos artistas passaram a figurar nas gravadoras multinacionais transformando o mercado baiano em um efervescente campo de exploração de talentos. Edson Gomes viria como a força representativa do reggae, gênero musical da diáspora africana, criado e produzido na Jamaica, e que passou a configurar como gênero de forte identificação popular na Bahia. (FALCON, 2012, pg. 39). Seu trabalho na língua portuguesa deu um novo aspecto ao gênero que se tornaria referência nacional. Falcón (2012) acrescenta que:

No Brasil, a cordialidade construída pelo mito da democracia racial, passa a dar lugar a adoção de traços polêmicos. Nesse sentido, o Reggae propiciou que artistas como Bob Marley e Jimmy Cliff passassem a influenciar profundamente os movimentos de revitalização da música afro-baiana e a música popular afro-maranhense. Os afoxés e blocos afros da Bahia podem ser considerados importantes nesse período, tanto quanto as festas de Reggae em São Luís do Maranhão. Tais manifestações representavam uma possibilidade de mobilização política e uma tomada de consciência da juventude negra brasileira. Durante toda a década de 80 o Reggae aparece no repertório da música baiana nas letras de compositores como Jorge Alfredo, Chico Evangelista, Moraes Moreira, Bêu Machado e Antonio Risério. (FALCÓN, 2012. p. 30)

O reggae atinge a música mundial, mas especificamente na Bahia o gênero foi absorvido e recriado, possibilitando uma confluência de readaptações e inovações. A morte de Bob Marley aguçou ainda mais o interesse na obra do artista que morreu no auge da carreira aos 36 anos, em 1981⁴⁴. (MOTA, 2012, pg.99)

⁴⁴ A figura de Bob Marley, amplamente conhecida da indústria cultural nos anos 70 e 80, aos poucos foi convertida num poderoso referencial de identificação com a cultura negra local, figurando ao lado de outros tantos “reis” negros e/ou africanos que habitaram o universo polifônico do protesto negro brasileiro. Godi (2001) argumenta que a morte de Bob Marley em 11 de maio de 1981 teve também enorme repercussão no calendário do movimento negro baiano. Desde então, o mês de maio deixa de guardar exclusivamente a comemoração (e as reações contrárias também) da Abolição e passa a ser identificado por uma tradição recente, revigorada pelos tributos a Bob Marley. Em Salvador, o 11 de Maio é o “Dia do Reggae”, conforme decretado pela Câmara Municipal da Cidade. (MOTA, 2012, p. 99)

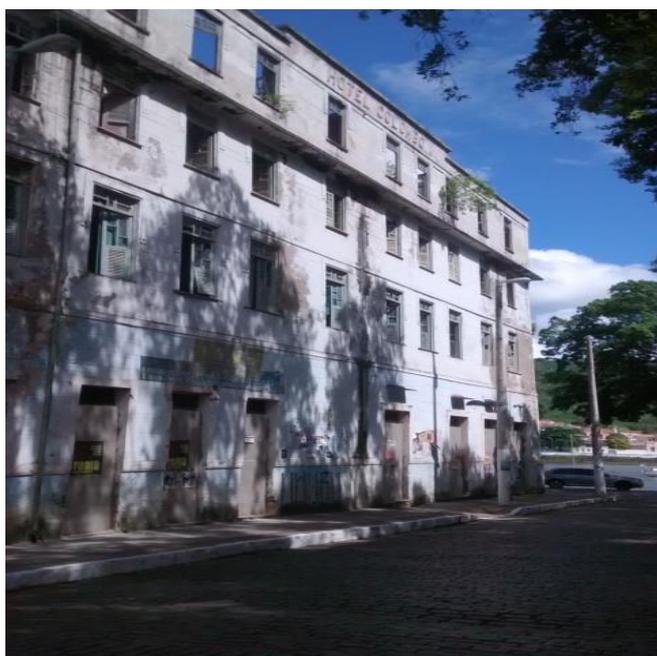
Edson Gomes aos 27 anos, já era chefe de família ou pai de família como se costuma proferir no meio popular, mas vivia com sua família na casa de sua mãe, Dona Maria de Lourdes, em São Félix. Havia decidido voltar a estudar ao tempo em que havia se empregado na fábrica de Celulose em Cachoeira, no Tororó. Continuava compondo e tocando em alguns bares e festas da cidade. (FALCON, 2012, pg. 95-96). Apesar de não sobreviver da música na época, Gomes revelou em entrevista que tinha consciência do seu potencial e por isso sentia ciúme de suas composições quando tocadas por outras pessoas. Sobre esse aspecto nos revelou que:

O caso do meu ciúme com minhas músicas. O cara gravou minha música, Clodomir o médico. O irmão dele trabalhava na rede de supermercados, no Paes Mendonça, era um grande, aquele cara que pedia os discos, fazia pedido de discos pra gravadora, tinha moral. Ai Dycal (Clodomir) era cantor também, resolveu gravar um compacto e me chamou, queria gravar uma minha. Passei minha música pra ele, eu não conseguia mais dormir, e ele nem tinha gravado ainda. Ai um dia to indo pra casa, to ouvindo minha música lá do outro lado (Cachoeira). Disse: tem um cara tocando minha música Fulengo (apelido do amigo), vamo lá ver quem é. O que p...!(risos) Eu com ciúme da música, chego lá, é Dycal! Dycal, pá! Ai fiquei de longe, ele me viu e me chamou, foi só esse dia, ai ele me chamou, Edson tal, dá uma canja aí. Eu aí...Pra que eu dei essa canja rapa? O cara ai me convidou pronto, ai limou (excluiu) ele. Eu passei a fazer o show direto lá no cara (hotel Colombo), direto, ai que eu comecei a ter uma projeção na localidade, porque ali abrange Muritiba, Maragojipe, foi na época da barragem (Pedra do Cavalo), tinha gente de fora pra caramba, a noite ali era forte, então aquilo ali era cheio de gente, a noite de Cachoeira era movimentadíssima, e só dava eu, sábado e Domingo, dobrado, no começo, gostando de tocar, tocava pra caramba. (Edson Gomes, entrevista em 26/04/2015)

O dono do hotel Colombo, “Seu Carlito Muquibão”, já havia o assistido Gomes se apresentar com a Gatiola em outros espaços, e depois da canja que deu com Dykal, o convidou para tocar nos fins de semana. Edson Gomes ainda conhecido popularmente na região como Tim Maia obteve rápido sucesso de público. Sobre a transição de Tim Maia para Edson Gomes no hotel Colombo, o professor Cacau Nascimento relatou:

Tinha um cara que era casado com a filha do dono do hotel Colombo, pô me esqueço o nome dele, Carlitos era o dono, não lembro o nome dele, ele gerenciava do Hotel Colombo... e chamou Edson Gomes, que pegou aquela turma que ele tocava, aquela turma que ficava marginalizada, que era Roque aquele tinha o problema pulmonar...respiratório, tinha um cara chamado Jogati, tinha Loti, tinha um que era chamado...ele era filho de uma cara chamado Martins, hoje ele não mora mais aqui, ele mora em São Paulo, que tocava timbal, tinha um que tocava reco-reco, eu sei que era uma 7 ou 8 pessoas que era a turminha que ficava lá no Monte, por que tem um detalhe, Roque, ele sai dessa casa, do sobrado do fundo do quintal do Hansen e ele vai morar no Coriaxito, isso na década de 80, início da década de 80, naquela ladeira do Coriaxito que sobe para o monte, e ai ele começa, e ai eles saem dali do Coriaxito no Domingo de manhã e vão lá pra o hotel Colombo, naquela rua que fica ali do lado do rio, junto ao rio. Ai começa a lotar de gente pra ouvir Edson Gomes tocar, ai ficou legal, por que ele começa a tocar reggae, era aquela coisa, um reggae... tipo Olodum, que lógico tinha muito do Olodum, o Olodum não tinha nem chegado, era um samba-reggae. Ai ele começou a cantar aquele negócio velho e isso dava certo, as pessoas sentavam para assistir por que não tinham outra

opção, ou as opções não eram legais para você passar uma manhã de Domingo aqui em Cachoeira na praça. Então, todo mundo ia pra lá, o cara vendia pra caramba, aí Edson começou a ganhar um trocado e as pessoas que não tinham dinheiro para tomar cerveja ficavam ali dançando, Edson formava um público e aí eu me lembro disso, de um outro aspecto relevante na trajetória dele, que foi uma repórter que veio fazer uma matéria aqui em Cachoeira, viu e filmou, e fez uma matéria com ele, e saiu. Edson nesse momento, isso é o que eu estou interpretando, não sei se ele pensou isso: aí agora eu vou embora, então Edson começou a fazer sucesso nesse momento, dali do hotel Colombo pra Salvador foi um salto. (Cacau Nascimento, 17/12/2014)



Fachada (em ruínas) do hotel Colombo atualmente
Cachoeira, maio de 2015
Fotos Ricardo Reina



Em frente à calçada do hotel a Praça 25 de Junho.
Cachoeira, maio de 2015
Fotos Ricardo Reina

No seu repertório autoral, muitas das suas canções já estavam popularizadas através dos festivais da região, e passaram, por exigência do próprio público, a ser priorizadas nas suas apresentações. Segundo Edson:

Muitos me conheciam só pelo lance de Cachoeira, teve uma reportagem que a TV Bahia fez no hotel Colombo. Eu deixei de cantar músicas de outro artista lá na cidade mesmo, por exigência das pessoas. Por que eu cantava Tim Maia. Aquele show que eu fazia lá no hotel Colombo eu cantava Tim Maia, gostava muito de Tim Maia, Tim Maia pra mim é uma escola de canto, entendeu? Então, eu cantava Tim Maia eu exercitava meu canto também, ia nas extensões de Tim Maia, Tim Maia trabalha bem no agudo, no grave e no médio, então aquilo ali pra mim era uma escola. Mas aí a galera começou a ter contato com a minha música, Malandrinha, Samarina, Hereditário, Na Sombra da Noite e algumas outras que não gravei ainda, então quando eu metia Tim Maia: “Ah não, canta a sua mesmo”, aí eu deixei de ser Tim Maia, aí passei a ser Edson Gomes. Quando eu vim pra Salvador... Edson Gomes, sem ninguém me conhecer, já cheguei ao ponto de quase levar pedrada por não querer tocar música conhecida, só músicas minhas. (Edson Gomes, entrevista em 26/04/ 2012)

Essa matéria da TV Bahia, retransmissora da Rede Globo na época, deu notoriedade a Edson Gomes que passou a contar com público ainda mais expressivo na calçada do hotel. Segundo o artista, e de acordo com o depoimento de algumas testemunhas entrevistadas como Tim Tim Gomes, Nengo Vieira, Cacau Nascimento, Marival Gomes e Lu Cachoeira para essa pesquisa, o quarteirão onde estava localizado o hotel Colombo ficava lotado. O público se aglomerava para ver o show do Tim Maia do Recôncavo, na calçada da rua em frente à Praça 25 de junho. Sobre a fase do hotel Colombo no beira-rio do Paraguaçu, Dona Marival Gomes nos revelou que:

O *beira-rio*, Edson tocava no *beira-rio* quase todo final de semana, era um sucesso, o povo todo do morro daqui de São Félix descia para Cachoeira pra ouvir Edson...o povo de Cachoeira também. Era muita gente ali no beira-rio, ele fazendo a música dele, fazendo o reggae dele, era sofrido viu, por que o dono do local, ele queria que fizesse o reggae, que cantasse, ele vendia bem, era um movimento na cidade, só que as vezes Edson passava a noite tocando, e quando chegava de manhã, ele não ganhava nada, só tira-gosto de frango e bebida, chegava no final da noite, na madrugada, ele (o dono) falava não deu renda. E ele coitadinho, na próxima semana estava Edson lá de novo, tocando em troca de nada, só uma pessoa determinada e que realmente queria fazer música. Edson venceu na música por determinação, ele foi determinado a vencer na música, Edson não teve apoio, a família muito pobre, a família dele muito pobre não podia ajudá-lo, mas ele venceu, ele conseguiu vencer. Lembro que as vezes eu tinha só Edmara (filha), e ele as vezes chorava muito, ele ficava muito triste, por que ele dizia que, ele reconhecia o potencial dele, e tanta gente já tinha gravado, que as vezes não tinha essa força toda musical, e ele não conseguia, mas um dia Deus teve misericórdia de Edson, e Deus abriu assim, as portas pra Edson, e Edson conseguiu mostrar a música dele, mostrar o talento dele, é um homem muito talentoso, é um homem que ama essa cidade, Edson ama São Félix, é filho de Cachoeira, mas tem grande amor por São Félix, tem uma simplicidade muito grande, sempre foi muito simples, não digo humildade, por que humildade não é isso, simples de coração, de sentar com as pessoas, de beber, de conversar a noite toda, num lugar simplório, e ele fica ali (Rodoviária de São Félix) na maior simplicidade.” (Marival Gomes, entrevista em 5/05/2014)

Nessa época ainda estava sendo construída a barragem de Pedra do Cavalo (inaugurada em 1985), que passa a controlar o volume de cheias e vazantes do rio Paraguaçu, e principalmente evitar as enchentes que tanto assolaram ambas as cidades em épocas anteriores. Esse fator contribuiu para que a região recebesse pessoas de fora, operários vindos principalmente das regiões sudeste e nordeste do país. Os visitantes somados a população nativa fazia do show de Edson Gomes no hotel Colombo, beira-rio um acontecimento, um sucesso de público. (FALCÓN, 2012, pg.83-84). Edson Gomes não recebia dinheiro na maioria das vezes era pago com tira-gosto e cerveja. Mota (2012) registra que:

Paralelamente, emerge da mesma cidade o compositor e cantor Edson Gomes que, ao longo dos anos 80, despontou como grande aposta da música reggae no Brasil, fato que se consolidou com o lançamento de seu primeiro álbum, em 1988. Um dos mais conhecidos músicos do gênero no Brasil começou sua vida profissional como auxiliar de pedreiro na área da construção civil⁷¹. O gosto pelo futebol o projetou para atuação no time Cruzeiro (de Cachoeira) pelo qual disputou campeonatos locais. A influência da música negra brasileira lhe rendeu, no início de sua carreira, o apelido de Tim Maia, por causa das canções deste, que é uma de suas principais referências. Ao longo dos anos 70, atuava como intérprete em conjuntos musicais da cidade de Cachoeira onde venceu algumas premiações em festivais estudantis. Ao lado do parceiro Nengo Vieira, foi aos poucos conhecendo a música afro-jamaicana e arriscando as primeiras releituras do gênero. Em início dos anos 80, já se apresentava em alguns eventos do circuito artístico-cultural de Salvador, onde foi aos poucos ganhando visibilidade. (MOTA, 2012, p.73)

Pode-se afirmar que foi tocando no hotel Colombo que houve a passagem da identidade de Tim Maia para Edson Gomes, o artista conhecido, mesmo que ainda de maneira sutil. Aos poucos foi consolidando seu repertório com canções suas conhecidas do público local em geral como: Hereditário, Viu, Malandrinha, Samarina e Na sombra da Noite. Sobre esse período de iniciação profissional o contemporâneo e historiador Lu Araújo analisou que a experiência na calçada do hotel promoveu a aproximação e conexão do artista com a população local de maneira definitiva. No hotel Colombo, Edson Gomes colocou a prova a sua composição e estilo vocal. O sucesso de público denunciava seu carisma e aceitação. Sobre o período Lú Araújo relatou que:

Eu vi Edson Gomes começar a brilhar sua estrela ascender para o Brasil, já no final da década de 70 pra o início da década 80. E aí tem um lance muito interessante por que aí é onde Edson já tinha se consagrado na relação direta com a população, principalmente era a população de baixa renda, população dos morros de Cachoeira e São Félix, eu gosto de chamar da periferia, que já tinha Edson como ídolo, por que nós víamos isso, quando Edson amanhecia o dia na beira do rio Paraguaçu, no Porto

de Cachoeira, ali na frente do Hotel Colombo, onde tinha o bar de Carlito Muquibão, então Edson Gomes acompanhado da sua banda a Gatiola, com instrumentos muitos simples, instrumentos que tocavam pra sambas, os atabaques e o timbal. Edson Gomes com um violão simples comum Cristal (tipo de captador) amarrado com esparadrapo, com durex, Edson Gomes com a caixa de som ao lado então fechava a rua, fechava a orla de Cachoeira, e o povo chegava de todos os lugares, Cachoeira, São Félix, Muritiba, ai não era somente o povão, de baixa renda, mas começava a lotar também com o público que parava seus carros, que vinha de Salvador pra passear, pra passar fim de semana, então Edson Gomes encantava. Passou a ser o point na margem do Paraguaçu. Então, Edson Gomes com suas canções, composições sacudia. Tinham coisas assim, bonitas. Eu presenciei Edson Gomes receber presentes, chegar jovens com presentes, camisa, perfume, e Edson recebia presente e cantava era uma verdadeira euforia. (Lú Araújo, entrevista em 20 de maio de 2015)



Luís Maduro, Tim Tim Gomes e Edson Gomes, 1984
Foto acervo de Dr. Clodomir Soares (Dycal)

Um músico cachoeirano foi um dos primeiros artistas a perceber a possibilidade de adaptação das canções de Edson Gomes para o ritmo caribenho. Djalma Ramos Vieira, ou simplesmente Nengo Vieira fez parte da turma de jovens cachoeiranos que havia sido contaminada pela onda reggae que invadiu Cachoeira no final de 70. Enveredou-se na vida profissional como instrumentista desde muito cedo, influenciado pela herança musical familiar. Radicado em Salvador, empregado em uma orquestra que tocava no hotel Meridien (Hoje Hotel Pestana, no Rio Vermelho), ainda no começo dos anos 80, passou a integrar a banda Studio 5 ⁴⁵, logo depois que a banda gravou o disco Viver, Sentir e Amar,

⁴⁵ Um dado importante diz respeito à banda corresponsável pelos arranjos de base do álbum, a banda Studio 5. Em muitas conversas com músicos e produtores, bem como nas entrevistas realizadas, a Studio 5 é citada como uma das primeiras bandas de reggae da Bahia. Não por coincidência, muitos músicos dessa banda gravaram outros álbuns importantes do reggae baiano, a exemplo de Reggae Resistência de Edson Gomes (1988), que será analisado mais adiante. Ao se referir a este grupo, o radialista Clóvis Rabelo, bem como outros entrevistados mencionaram a importância dele como um dos pioneiros a tocar o gênero na Bahia. (MOTA, 2012, p.62)

de Lazzo Matumbi (Pointer, 1982), em São Paulo. Sobre a banda Studio 5, Falcón (2012) esclarece que:

Em ordem cronológica, surgiu, em 1982, o grupo que pode ser considerado como a protocélula do reggae de Cachoeira ou, pelo menos, a sua fase embrionária, o Studio 5, que apesar de não ser uma banda de reggae, incluía o gênero jamaicano em seu repertório. A primeira formação da Studio 5, tinha Rui de Brito como guitarrista, Tinho Santana como contrabaixista (Depois substituído por Albertinho(Albert Say), Nengo vieira como guitarrista e Jair Soares como baterista, gravou os primeiros discos de Lazzo e Edson Gomes, tendo durado até a formação da banda Fogo Baiano, quando os dois primeiros músicos citados foram substituídos por Sine Calmon e Marco Oliveira. (FALCÓN, 2012, p.95)

Foi em evento cultural promovido pela AEPUC (Associação dos Estudantes Pré e Universitários de Cachoeira) para apresentação de artistas da cidade que ocorreu um primeiro interesse de Nengo Vieira na música de Edson Gomes. Pode-se afirmar que a partir deste encontro a história do reggae Recôncavo estava começando a ser escrita propriamente dita. A banda Studio 5 já tinha experiência de gravação, fazia shows pelo estado e Nengo Vieira, líder do grupo, já havia colocado a canção “Na Sombra da Noite”, popularizada desde o festival de Inverno de 1977 no repertório.(FALCÓN, 2012, pg.79). Edson Gomes se apresentou com a formação de costume, voz, violão, *backing* vocal e um percussionista. A proposta artística de Edson Gomes, segundo relato de Nengo Vieira em entrevista para essa pesquisa, já tinha bastante consistência desde aquele período.



Banda Studio 5, em show de 1983.
Foto do acervo de Nengo Vieira.

Nengo revelou ainda que havia uma identidade com o discurso social e histórico contido nas letras das canções de Gomes, muitas delas já popularizadas na região. Vieira relatou que atendeu a solicitação do baterista Jair Soares, para convidar Gomes a se unir ao grupo nas apresentações que o grupo faria em Salvador. A resposta ao apelo musical do artista era significativamente popular. Edson Gomes gozou de 1983 a 1985 de prestígio entre a população do Recôncavo, e em certas oportunidades deixou boa impressão nas apresentações que fazia sozinho ou acompanhado pela Studio 5 em Salvador. (MOTA, 2012, p.62).

No verão de 1983, Salvador vivia uma efervescência cultural intensa. O grupo teatral “Troca de segredos em geral”, se mobilizou em torno da idéia de montar um circo com o resto de uma estrutura que havia na prefeitura de Salvador. Contando com apoio de familiares dos artistas, da Marinha brasileira e de produtores culturais em geral, o Gran Circo Troca de Segredos foi inaugurado em Ondina. A noite de estreia foi com show de Caetano Veloso⁴⁶.

Edson Gomes tocou no Circo Troca de Segredos no tributo a Bob Marley.. Gomes veio na condição de representante cachoeirano, já que vinha se destacando de maneira assertiva nas apresentações do hotel Colombo. Lú Araújo, seu conterrâneo, foi um dos articuladores dessa apresentação. E através de entrevista nos revelou que:

Nesse momento Edson tem uma oportunidade que é vim cantar no Circo Troca de Segredos num evento em homenagem a Bob Marley, acho que era um ano completava morte de Bob Marley, então tributo a Bob Marley. Então tinha assim, os reggaeman da Bahia, os intelectuais que gostavam, os artistas que já estavam cultivando o Reggae, por que o Gilberto Gil gravou também a música de Bob Marley. Chico Evangelista tava sacudindo o seu ritmo reggae ijexá, a mistura. Então, o Reggae já fazia parte do calendário do verão da Bahia. E o circo Troca de Segredos reunia os jovens talentos, os novos talentos da música da Bahia e que recebia a visita dos músicos consagrados, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, essa turma vinha como se fosse veranear, era uma tradição desde a década de 60, o verão da Bahia, o teatro Vila Velha, então esse artistas consagrados passaram a visitar o Troca de Segredos. E nesse Tributo juntou os novos talentos da música da Bahia com também essa turma já consagrada. E Edson Gomes foi convidado, nós soubemos desse tributo, sugerimos um espaço pra Edson Gomes, trouxemos Edson Gomes, fizemos uma produção de fazer a vaquinha pra passagem, pra dormir na casa de amigo, dormiu na casa de Manuca. E Edson Gomes foi a surpresa do Circo Troca de Segredos. Ele encantou. Salve engano Caetano Veloso que tava lá como convidado, tava com sua turma por que ele morava ali em Ondina. Então Edson subiu no palco com sua banda que era chamada de a Gatiola e só fez trocar de violão, foi utilizado o violão Ovation. Edson Gomes arranjando a batida com sua voz superou tudo. E todos aqueles músicos que tinha já cantado voltaram ao palco e começaram a tocar formando uma grande banda coletiva e Edson Gomes com aquele vozeirão, encantando. E todo mundo procurando saber que era aquela figura, quem era aquele Bob Marley da Bahia. Era do Recôncavo. Então ali deu o sinal que

⁴⁶ MONTEIRO, Caco. “Vai pra onde, vou pro Troca”, publicado no site Caderno de Cinema, 2 de abril de 2015)

Edson Gomes tava firme pra contagiar o público mais exigente. (Lú Araújo, entrevista em 20/07/ 2015).

Edson Gomes sempre foi considerado artista solo, mesmo com sua associação com a Studio 5, ou fazendo apresentações acompanhado da Gatiola. Seu nome já era sua marca. Nessa apresentação do circo confirmou o que já estava provado no hotel Colombo. Estava preparado para alçar públicos ainda mais exigentes da capital.

Gomes tinha voltado a estudar, se matriculou no científico do Colégio Estadual Rômulo Galvão (1º ano do ensino médio atual), já não trabalhava na fábrica de celulose, quando recebeu o convite de Nengo Vieira para participar dos shows que a banda Studio 5 faria em Salvador. O projeto batizado de Negritude Reggae (1983) realizado no forte de Santo Antonio, no bairro do Barbalho, deu início ao processo que fez com que o sambão de Edson Gomes e Gatiola se tornasse o Reggae Resistência, de Edson Gomes e Cão de Raça. Gomes acessou a casa de Nengo Vieira, no Alto das Pombas, nº 53, para ensaiar. Em muitas outras oportunidades ficou na casa de América Branco, vocalista com quem manteve relacionamento afetivo, no bairro de Pituaçu. (FALCÓN, 2012, pg.80).

Ao todo de início foram cinco canções adaptadas pela Studio 5 para o reggae, e essa foi a primeira experiência de Edson Gomes com uma banda de instrumentos eletroamplificados. Percebe-se até aqui a importância da união e cooperação para o desenvolvimento da música reggae nacional, através da interação dos artistas com produtores importantes da região. Gomes contribuía com a voz e as composições enquanto a Studio 5, dirigida por Nengo Vieira, era responsável pela pesquisa musical em torno do gênero musical.(FALCÓN, 2012, pg.83). Ambos contavam com o apoio de Antonio Moraes, produtor cultural que trabalhava na Bahiatursa e Gustavo Falcón, jornalista influente na secretária de Cultura do Estado da Bahia na época. Nengo Vieira apontou que:

Quando eu vim fazer uma apresentação aqui (Cachoeira) já com a Banda Studio 5, com Jair Soares e Ruy de Brito, inclusive no meu repertório já tinha uma música do Edson Gomes, na Sombra da Noite, já fazia parte do meu repertorio, e nessa noite num evento promovido pela AEPUC ali no coreto do Jardim Grande.O Edson Gomes também participou com voz e violão, um pessoal de percussão, fazendo um vocal com ele, foi quando eu vi pela primeira vez e ouvi a qualidade que Edson já tinha desenvolvido com suas composições, ficamos muito alegres e felizes, de saber que ele já tinha chegado a esse nível, já tava com esse trabalho, com essa leitura tão definida, enquanto nós como músicos, nós pesquisávamos os outros elementos da composição do reggae, como a levada da bateria, a composição do baixo, como se comportavam os teclados, as guitarras, mas como músicos, como arranjo, e aí, a partir daí, quando nós fizemos um projeto já nesse mesmo ano de 83, com Jair Soares, chamado Negritude Reggae, nós convidamos o Edson pra fazer parte desse projeto, e foi um encontro maravilhoso. Foi daí que se desencadeou todo nosso convívio, nosso casamento de música, a partir desse Negritude Reggae, que nós demos os primeiros arranjos, demos a primeira ilustração das músicas de Edson

como: Samarina, Sombra da Noite, Hereditário, História do Brasil, essas músicas que compõem justamente esse primeiro disco dele do Reggae Resistência, Rastafary, então foi um momento maravilhoso que esse encontro veio a somar, né, esses valores que estavam assim desenvolvidos de forma paralela, ele como compositor e nós como músicos acompanhantes, e nós quando nos encontramos foi uma riqueza muito grande e resultou naquela tradução do Reggae Resistência que foi esse marco na história da música reggae aqui do Recôncavo.” (Nengo Vieira, entrevista em 28/04/2014)

Esse relato revela de maneira muito simples tudo o que foi dito anteriormente a cerca da coesão social do grupo em torno da causa reggae. *Negritude Reggae* (1983) pode ser considerado um marco na história de formação do gênero em seu caráter nacional, houve ali, em primeira mão, a soma precisa entre poesia, melodia, ritmo e harmonia, que acabava por desenvolver o novo estilo nacional. Sobre a união de Edson Gomes e Studio 5, Ruy de Brito guitarrista do grupo revelou:

A gente assim, a gente tocava reggae, agora a gente tinha uma coisa que hoje em dia não se vê muito, a gente tocava reggae e Edson Gomes também queria ser do reggae, e quando ele viu a gente tocando ele pirou, ele queria isso pra ele, ele queria aquela sonoridade pra ele, ai ele encostou, mas só que quando Edson Gomes cantava as músicas dele, pra gente musicar, dar forma, a música que Edson Gomes tinha feito, era uma coisa que tinha uma diferença do que a gente fazia, nós três (Jair, Nengo e Rui) fazíamos tal, uma identidade. Hoje em dia você não vê mais isso, hoje em dia todo mundo toca igual, naquele tempo não, as músicas tinham personalidade, os trabalhos tinham personalidade. Embora todo mundo tocasse reggae estando juntos, a gente botava pra lá, botava pra lenhar mesmo no reggae, mas quando fosse sozinho, Studio 5, se percebia a diferença de Studio 5 pra Edson. Ai Edson Gomes fez a vida dele, só que nesse meio de caminho eu fui embora, fui fazer outra coisa. (Ruy de Brito, entrevista em 15/04/2014)

Em 1984 o grupo se classificou para se apresentar no Projeto Bairro a Bairro. Os shows itinerantes passaram por bairros populares, e Gomes fazia a parte *reggae* do show cantando só canções próprias, acompanhado pela banda Studio 5. (FALCÓN, 2012, pg.83)

Edson Gomes relatou em entrevista para essa pesquisa que foi hostilizado na apresentação do Abaeté. Segundo ele, inicialmente o público soteropolitano não aderiu ao ritmo jamaicano com letras em português. Os músicos contornavam a situação, muitas vezes explicando ao público de que se tratava de um artista negro que vinha de Cachoeira trazendo uma mensagem para eles. As apresentações conseguiam chegar ao fim sem maiores complicações. O processo de consolidação do reggae baiano foi pautado na insistência e resistência dos componentes. Mais uma vez simbolicamente percebe-se o sentido e a consistência do conteúdo apresentado pelo grupo ao público.

Durante a adaptação de suas músicas Gomes se apresentava nos shows como convidado da *Studio 5*, fazendo uma participação especial. Mas após certo período,

tomando corpo com seu repertório autoral, Gomes passou a exigir que o nome do grupo em suas apresentações mudasse para Cão de Raça. Obviamente que a questão da imposição do nome revela a disputa no campo do poder e administração da carreira entre os músicos do grupo. Esse controle administrativo exigido por Edson Gomes ilustra de que forma foi se afinando os termos de coesão e solidariedade entre os membros. Edson Gomes é descrito como desconfiado e convicto em suas posições e ao modificar o nome passou automaticamente a controlar sua carreira. (FALCÓN, 2012, pg. 95)

A casa que se tornou a sede da banda estava localizada na comunidade do Alto das Pombas, número 53. Nesse endereço se firmou o reggae nacional. A comunidade fica anexa ao bairro da Federação, as margens da Avenida Cardeal da Silva, vizinha ao cemitério do Campo Santo, em Salvador. A residência/estúdio foi uma referência na cena musical baiana da década de 80 e 90. Por ali passaram grandes nomes da música baiana como: Raul Seixas, Amelinha e Lazzo Matumbi, e outros que em breve iriam figurar em pouco tempo como estrelas do Axé music, como Sarajane, Luís Caldas e Carlinhos Brown. A casa era morada de Nengo Vieira e foi se transformando em um albergue/estúdio de músicos, principalmente aqueles ligados a Studio 5. Rui de Brito, guitarrista do grupo revelou em entrevista que:

Qualquer pessoa que chegasse lá, morava lá (Alto das Pombas, 53), qualquer amigo ficava morando. Cara chegava, como quem não queria nada, ficava, ficava vendo a gente tocar, e tal, ficava por lá. Daqui a pouco, vai sai o pirão ai rasta! Todo mundo já botava seu pratinho, todo mundo comia. Quando via o cara dormindo lá, olha o cara amanhã lá, olha o cara depois de amanhã lá, não ia mais embora, olha o cara acordando de manhã e escovando os dentes. (Ruy de Brito, entrevista em 15/04/2014).

A mudança para Salvador representa nova perspectiva na sua carreira. A atuação musical como cantor se torna imperativa. Os ensaios passam a ser diários, e segundo relatos, Gomes era profissional, avesso a brincadeiras nesses momentos. Considerava sua música séria e de responsabilidade social significativa. A banda Studio 5 passou por algumas formações na sua história sempre composta por músicos experientes, em sua maioria negros. Destacam-se no período: Jair Soares (Bateria), Ruy de Brito (Guitarra), Albert Say (Baixo), Gorjão Bafafé (Percussão), Tinho Santana (Guitarra) e Carlito Profeta (Violão). Músicos responsáveis por decodificar o balanço de protesto de Edson Gomes para os arranjos de reggae, principalmente nas figuras de Nengo Vieira, Jair Soares e Ruy de Brito. (FALCÓN, 2012, pg.95)



Edson Gomes, 1986
Foto do acervo pessoal de Edson Gomes

Edson Gomes e a Studio 5 formavam naquele momento um casamento perfeito. O artista trazia na bagagem as composições que já faziam sucesso no Recôncavo e que fizeram história através dos festivais e na temporada no hotel Colombo. A Studio 5 possuía a personalidade de uma banda eclética, experiente e atenta a musicalidade Black/Afro que já dominava a cultura baiana naquele momento. A solidariedade entre o grupo foi por certo fator de coesão e sucesso. Havia dentre as características de solidariedade à capacidade de possibilitar através da divisão da casa, de cachês, comida e maconha, uma unidade relativamente significativa.

A erva na Studio 5 foi usada comumente por quem gostava e se identificava com seus efeitos estupefacientes. Edson Gomes conheceu a erva ainda em Cachoeira, com seu irmão Tim Tim, e esse uso se intensificou a partir da convivência com os músicos do grupo. Edson Gomes não passou muito tempo fumando. No período da crise existencial em que se enclausurou na casa de Lú Araújo em Salvador decidiu parar com o uso da droga. Gomes considerava estar sendo contaminado através dos alimentos não orgânicos, do sexo casual e por substâncias psicoativas, e assim largou a cannabis sativa.

Em conversa informal com o artista pude observar certo rancor em relação ao período em que usou a droga. O assunto lhe causa dissabor. Perguntado se usava a erva para compor Gomes respondeu que nunca usou droga nenhuma para fazer música, e que sua relação com a composição não depende de nenhuma substância. Em seus depoimentos

em rodas de amigos sempre que assunto vem à tona, Gomes faz questão de se posicionar contra o uso da erva, inclusive advertindo seus filhos sobre o uso desse entorpecente.

Renascido do pó, passou a usar cores alusivas a África, óculos escuros e bandanas. Posteriormente viria a maconha. Em uma noite de bebedeira, em 1985, fumou o primeiro baseado. Passou todo aquele ano sabático (e canábico) longe da música. Tinha o estranho hábito de fumar lendo a Bíblia enquanto exercitava os músculos fazendo Cooper no Parque de Pituvaçu. Um conchavo alucinógeno-sacrossanto-esportivo que não terminaria bem. “Ele passou um tempo sem cantar. Atrasou sua carreira e não ganhou dinheiro”, recorda Eddie Brown (irmão). A virada viria com a gravação de seu primeiro LP, Reggae Resistência. (REVISTA MUITO, A Tarde, 12/04/2015)

Os músicos da banda Studio 5/Cão de Raça eram pesquisadores do ritmo caribenho e usavam dreadlocks, mas não havia no grupo a aceitação da filosofia religiosa jamaicana atrelada ao gênero, o rastafarianismo. O tema Rastafári estava presente como parte da cultura negra religiosa do reggae, principalmente no que diz respeito ao comportamento de desapego material dos agentes da religião, mas a ideia do Deus etíope não encontrou eco na comunidade dos músicos do Recôncavo. Do reggae mesmo só se absorveu a musicalidade e os temas sociais das letras, a religião foi desconsiderada. (FALCÓN, 2012, pg.127).

Na seara religiosa, Edson Gomes considera o rastafarianismo e o catolicismo distorções da palavra de Deus⁴⁷, e tampouco baliza seu discurso religioso de acordo com as Igrejas evangélicas. Transpõe certa independência religiosa apesar de se posicionar nitidamente cristão protestante. Considera Jesus a salvação e o único caminho à verdade, e sempre que pode o assunto é recorrente em seus diálogos. Baseia-se na leitura da Bíblia, livro que passou bastante tempo se dedicando ao entendimento. (FALCÓN, 2012, pg.128). Mas Gomes nunca frequentou Igreja de nenhuma denominação protestante como membro. Sobre sua aproximação com o a religiosidade cristã nos relatou que:

Foi lá (fábrica de papel) que eu mudei minha religião lá, aliás, religião não, foi lá que eu me encontrei com Deus foi lá, nesse trabalho duro. Um dia eu estava lá na reciclagem ai olhei pra aqueles papéis lá e vi um novo testamento, aquele cinza, apanhei e botei no bolso, então foi meu primeiro contato com a palavra de Deus, foi em 1983. Aí levei pra casa, comecei a ler, comecei a ler, comecei a entender muitas coisas né? Ai cai fora do catolicismo. (Edson Gomes, entrevista em 26/04/2012)

Observa-se que a religião cristã foi fator de coesão social entre os membros do grupo, e esse trabalho evangelizador começou por Edson Gomes como foi citado. A banda

⁴⁷ Eu tentei me aproximar do rastafarianismo. Mas percebi que eles não meditam. Não pesquisam, não leem. Além do mais, o livro-base deles é a Bíblia. E para ler a bíblia não precisa de intermediários. (Edson Gomes, entrevista a revista Muito em 12/04/2015)

Remanescente, dissidente da Cão de Raça, talvez tenha sido exemplo e continuidade dessa experiência musical religiosa mais intensa em suas proporções.(FALCÓN, 2012, pg.129). Os líderes do grupo, Nengo Vieira, Tim Tim Gomes, Marco Oliveira e Sine Calmon após a separação ainda continuaram a produzir músicas com conteúdo cristão protestante. Nengo Vieira destaca-se por ser Pastor da Igreja Bola de Neve e por conceituar todos os seus discos no estilo reggae Gospel. Tim Tim Gomes é evangelizador e também recorre aos temas bíblicos nas canções do seu repertório. Marco Oliveira através da banda Dystorção também realiza poesias em que Jesus é o protagonista, e por fim Sine Calmon, sempre grava em seus discos canções suas com essa influência da Remanescente, a exemplo a canção Mississipi Blues (Sine Calmon, Atração, 1998). (FALCÓN, 2012, p. 130-131)

A música baiana nesse período já caminhava a passos largos em direção a consagração dos ritmos percussivos, como o samba-reggae, que passou a ditar as vendas de discos e execuções em rádios. Destacam-se na época os sucessos produzidos pela banda de protesto Olodum⁴⁸. O samba-reggae é um ritmo baiano que faz uma releitura do reggae jamaicano através de tambores. O repilique, tambor de aro menor e som agudo, reproduzia o som do balanço rítmico da guitarra, enquanto os surdos, tambores com aros maiores de som grave, reproduzem o *swing* do contra baixo. O ritmo baiano se desenvolveu a partir da observação de mestres de percussão dos blocos afros aos instrumentos elétricos tocados no reggae e adaptados aos tambores do samba brasileiros.

Um ícone do gênero baiano foi Neguinho do Samba⁴⁹, pela variação com que explorou as levadas, possibilitando ao Olodum o reconhecimento e parcerias com artistas internacionais com Michael Jackson e Paul Simon. Os blocos afros como citado em capítulo anterior passaram a representar a comunidade negra no carnaval sempre com temas ligados ao continente africano ou a cultura negra pós-diáspora. Formavam com suas

⁴⁸ Ainda enfatizando a Jamaica em seu universo temático, o bloco afro Olodum, como já citado, também tem sua parcela de contribuição nesse processo. Em inúmeras canções do carnaval de 1989 (que tematizou a Etiópia), estiveram presentes refrões e citações da história do Império Etíope, em conexão com a proliferação do pan-africanismo e sua relação com a música reggae. (MOTA, 2012, p.100)

⁴⁹ Antonio Luís Alves de Souza, mais conhecido como Neguinho do Samba (1954/1955 - Salvador, 31 de outubro de 2009) foi um músico brasileiro, criador do samba-reggae, fundador e um dos diretores do grupo Olodum e da Associação Educativa e Cultural Didá, ambos com sede no Pelourinho, em Salvador. Além de dirigir o Olodum na música They Don't Care About Us de Michael Jackson, ele também participou, junto com o grupo, da gravação do disco The Rhythm of the Saints de Paul Simon. Neguinho morreu aos 54 anos devido problemas cardíacos. A Associação Educativa e Cultural Didá é um projeto que visa oferecer para as mulheres, principalmente as negras, um espaço para expor suas ideias e desenvolver atividades. É uma associação cultural e sem fins lucrativos fundada em 1993 e que atua promovendo gratuitamente atividades educativas com base na arte e nas manifestações populares criadas e mantidas pelos africanos e por seus descendentes. Fonte: Ver musica.com.br/artistas/neguinho-do-samba/biografia.

comunidades uma entidade sólida de conscientização política e cultural, que inicialmente se projetou para o carnaval, mas como ele, também se rendeu as dinâmicas e lógicas do business e do entretenimento capitalista na Indústria fonográfica nacional. Mota (2012) considerou que:

Uma vez reterritorializada, essa musicalidade viveria novos tempos de ascensão, à medida que corriam os anos 90. Inevitavelmente, reggae e samba-reggae implodiram o mercado fonográfico, impondo-lhe novos agentes, sonoridades, estratégias de gravação e reprodução e, obviamente, novas contradições. Essa definitiva entrada em cena não ocorreu sem negociações e tensões e, tampouco, deram-se de igual maneira em Salvador e nas cidades do interior da Bahia, como Cachoeira e Feira de principais nichos desta contracultura no estado. Tamanha foi a ebulição do verão do reggae baiano, que os anos 90, para nós, não caberia mesmo em uma década. (MOTA, 2012, p. 25)

O reggae e o samba-reggae caminhavam juntos, mas paralelamente, o ritmo jamaicano por mais que gozasse de admiração popular ainda era considerado como produto de importação. Enquanto isso, o samba-reggae era enaltecido pela Indústria Cultural como a nova invenção rítmica da Bahia. É nesse sentido que argumentamos a questão da resistência como fator preponderante nesse caso específico. Identifica-se o esforço em não ceder à cultura explorada no momento pela classe dominante através da indústria fonográfica. Na linguagem popular, analogicamente, o reggae para se consolidar como gênero musical nacional nadou contra a maré. A tradição musical popular de Salvador e do Recôncavo, e os discursos cultos e populares em torno da musicalidade baiana, representam o filtro pelo qual as influências “de fora” são percebidas, reinterpretadas e, eventualmente, absorvidas. Por isso o reggae foi readaptado pela cultura brasileira.

4.1 O FESTIVAL CANTA BAHIA, O AD LIBITUM E O TROFÉU CAYMMI

Em agosto de 1985, a Studio 5 se preparou duplamente para o Festival Canta Bahia promovido pela Rede Bahiana de Comunicação, em Feira de Santana. A banda inscreveu “Gueto”, parceria de Nengo Vieira e Carlito Profeta e acompanhou Edson Gomes que competiu com “Rastafary”. O resultado do Festival foi o melhor possível para os regueiros cachoeiranos. “Gueto” foi a grande campeã do Festival e Edson Gomes sagrou-se vencedor como melhor intérprete, com “Rastafary”, que ficou em segundo lugar com o prêmio de melhor canção. (FALCÓN, 2012, pg.84)

Os artistas campeões eram condecorados com a gravação de uma faixa em compacto duplo. Na época um disco de vinil com quatro faixas, duas em cada lado. Nesse compacto produzido por Jorge Albuquerque contem a primeira gravação profissional de Edson Gomes. A qualidade do estúdio e da própria gravação está longe daquilo que viria a ser o som de Edson Gomes e banda Cão de Raça quando gravaram pela EMI nos estúdios WR, mas a originalidade dos arranjos e a rítmica do reggae em português já anunciavam o que viria adiante.

Em 1986, Edson passou a circular com o compacto do Festival Canta Bahia a procura de produtores que pudessem ouvir e quem sabe destiná-lo a uma gravadora. Numa dessas visitas ele procurou um produtor muito conceituado na época, Cristovão Rodrigues, programador e diretor da rádio Itapuã FM e da Sociedade da Bahia AM. Cristovão tinha bom relacionamento com as gravadoras, já que na época indicava os artistas populares na música baiana, esteve diretamente envolvido com a ascensão das carreiras de diversos artistas baianos, como Chiclete com Banana, Zé Paulo, Luis Caldas, Daniela Mercury, Carlinhos Brown e Sarajane, dentre tantos outros nomes que surgiram posteriormente. (FALCÓN, 2012, pg.106-107)



Capa, Contra Capa e vinil do Compacto do Festival Canta Bahia, 1985.
Ilustrações digitalizadas por Ricardo Reina

Edson Gomes foi a sua procura, para tanto utilizou da amizade que tinha com o locutor de publicidades da rádio Itapuã FM, Edson Marinho, atualmente líder da equipe os campeões da Bola da Rádio Metrópole FM. Munido do compacto gravado através do Festival Canta Bahia, Edson dirigiu-se até a rádio para tentar encontrar com o importante produtor. Ficou a tarde toda esperando sem êxito pelo encontro que não aconteceu. Ao ver que não seria atendido deixou o disco com Marinho, para que fosse entregue a Cristovão.

Em 1985, a premiação no festival Canta Bahia como melhor intérprete lhe rendeu a gravação do primeiro compacto com a canção “Rastafary”. Já nesse período, a rejeição de alguns segmentos da imprensa baiana, a exemplo da FM Itapoan, freava saltos maiores do artista. Somente em 1987, a premiação do Troféu Caimmy, novamente como melhor intérprete, abriu-lhe as portas para a gravação do primeiro

disco lançado em 1988, o Reggae Resistência cujo título demonstra a completa adoção do reggae como estilo definidor da carreira de Edson Gomes (MOTA, 2012, p.73)

O comentário que Edson obteve sobre a audição de Cristovão foi a pior possível. Além da espera sem fim na Rádio, o artista recolheu de pessoas próximas depoimentos negativos a cerca da impressão de Cristovão sobre seu trabalho. Cristovão Rodrigues negou em entrevista ter dito que não tocaria aquele tipo de música, e em entrevista para essa pesquisa relatou-nos que:

Mas voltando ao Edson Gomes, eu identifiquei, é reggae que está tocando e é um cidadão cantando em português, que eu não sabia quem era. Ai parei o carro, saltei, e tentei entrar na casa(Ad Libitum) não consegui, estava muito cheia, muito cheia. Isso era um Sábado de noite e no Domingo de manhã fui pra rádio, e tínhamos um operador chamado Edson Marinho, que hoje é radialista e tem um programa de esportes na rádio de Mário Kertész, na Rádio Metrópole, e disse pra ele: Marinho, bicho eu passei ontem tinha uma cara cantando reggae e Edson Gomes! Descubra quem é esse cara. Ai Marinho deu uma risada e disse: rapaz, esse cara não lhe suporta. Eu disse: a mim? Por que? O que fiz a ele?

Já conheci, quis até trazer ele aqui, mas por que ele apareceu em Feira de Santana e Marinho é de Feira. Por que ele ganhou um concurso de música em Feira de Santana, e ele disse que trouxe a música dele aqui e que você escolheu a musica dele, e disse que a música dele não prestava que era uma merda. Esse não é o linguajar que eu uso com as pessoas que eu não vou tocar. Ele deve ter conversado com outra pessoa. Traga ele aqui, e ele foi e Edson sempre foi atravessado, não foi com muita boa vontade não, foi meio atravessado mas foi. Você disse que meu disco não prestava. Eu disse: Eu disse que seu disco não prestava? É esse disco aqui, ai ele me mostrou o compacto, ai passou um filme e eu lembrei. Então, na verdade o que eu disse tinha dito pra Edson Gomes, é que se eu botasse aquela música pra tocar no rádio o departamento técnico mandava tirar, que era muito mal gravado, era ruim. E de fato era muito ruim, era um compacto duplo com as músicas desse Festival, de música lá de Feira de Santana. Eu disse: Meu filho jamais disse isso a você, eu disse que tecnicamente não dava pra tocar na rádio, agora você é bom pra caramba, você canta muito, você que gravar um disco? Ele disse: quero. Pois é, você vai gravar um disco, você vai gravar esse disco, um LP, um Long Play. Ai peguei ele levei pra WR, apresentei ele a Rangel e disse: olha aqui Rangel, esse cara é fantástico! Não vai ser muito fácil você trabalhar com ele não, mas esse cara é muito bom. (Cristovão Rodrigues, entrevistado em 10/02/2014)

O que observamos na trajetória do artista é a insistência na busca pelos seus objetivos, Edson era indiferente a resultados de festivais e “nãos” que viesse a ouvir. Havia, segundo ele, uma determinação intensa em conseguir espaço na cena da música nacional, e a certeza de que seu canto e composições iriam levá-lo a esse lugar. Dentro do circuito de compositores ainda anônimos, seu nome logo passou a ser comentado na cena musical baiana. Foi nesse ínterim que recebeu o convite de Sarajane para visitá-la. A cantora que havia estourado o hit “A Roda” através de um compacto (Sarajane/Robson de

Jesus/Alfredo Moura, Polygram, 1986), estava precisando de composições para seu novo LP, que seria gravado pela EMI⁵⁰. (FALCÓN, 2012, pg.106-107)

Gomes foi apresentado a Sarajane por Ary Gil, que além de compositor atuava como produtor cultural e conselheiro de muitos artistas na época. Com seu violão em punho, dirigiu-se até a casa de Sarajane para mostrar o que vinha compondo. Dentre as músicas apresentadas Sarajane escolheu duas canções, “Rastafary” e ”História do Brasil”, que acabou dando nome também ao seu álbum que sairia no final de 1986.

Antes disso, do troféu Caymmi, essa Sarajane gostou de uma música minha, Rastafary, ouviu, mostraram a ela, ela ouviu a música Rastafary que foi gravado no compacto do Canta Bahia (Festival) em Feira de Santana. Ela ai queria conhecer o compositor, porque ela queria gravar essa música. Ai me apresentaram a ela e tal, fui na casa dela e tal, ai mostrando outras músicas pra ela, ela gostou de uma outra música História do Brasil, ai ela gravou História do Brasil, ai através dela chegou a Odeon (EMI), que era gravadora dela, Cristovão Rodrigues, que nesse período era quem mandava e demandava aqui, pequenininho, era quem mandava em tudo, quem gravava era por intermédio dele, quem não gravava, quem gravava era ele que liberava pra gravar. Eu antes tinha ido na Itapuã (rádio FM) mostrar esse compacto pra ele (Cristovão), ele ai me deixou o dia todo lá no corredor, ele não me atendeu, fiquei de manhã até de tarde, e ele não me atendeu. Ironia do destino, porque foi ele que provocou essa gravação do meu primeiro disco né? (Edson Gomes, entrevista em 26/04/2015)

A gravação de Sarajane foi à primeira oportunidade que Edson teve em colocar duas de suas canções em um disco de uma artista renomada dentro de uma gravadora multinacional. Esse registro fez com que seu nome passasse a circular pelos corredores da gravadora, logo a curiosidade de alguns executivos daria lugar ao interesse em gravá-lo. Edson Gomes passou a receber os direitos de suas canções, que foram editadas pela gravadora EMI- Odeon Ltda..

⁵⁰ Electric and Musical Industries Ltd foi formada em março de 1931 pela fusão da Columbia Graphophone Company e da Gramophone Company, com seu selo "His Master Voice", empresas que têm uma história que remonta às origens das gravações sonoras. A nova empresa produziu gravações musicais, bem como equipamentos de gravação e reprodução. A Electric and Musical Industries Ltd (EMI Group, também conhecida como EMI Music ou simplesmente EMI) foi uma empresa multinacional britânica do ramo fonográfico com sede em Londres, Inglaterra. No momento da sua dissolução, em 2012, foi o quarto maior grupo de gravadoras da indústria musical e foi uma das quatro grandes *majors* fonográficas (agora apenas três). Seus selos incluíam a EMI Records, Parlophone e Capitol Records. EMI Group também teve uma grande editora musical, a EMI Music Publishing - também com sede em Londres, com escritórios no mundo todo. Fonte:WIKIPEDIA - <https://pt.wikipedia.org/wiki/EMI>



Capa e Contra Capa do disco História do Brasil, EMI, 1986.
Ilustração digitalizada por Ricardo Reina

Ainda em 1986, Edson Gomes sofreu um surto psicológico segundo relatos de pessoas da família, de amigos e dele próprio em entrevistas para essa pesquisa. Nesse período passou a fazer atividades pouco comuns aos olhos da sociedade sanfelista e cachoeirana. Corria no porto da cidade de São Félix das seis às dez horas da manhã. Passou a lavar o cabelo com água de coco em praça pública. Andou pela balaustrada da Avenida Salvador Pinto em São Félix e ficava realmente cismado com sua alimentação. Somente sua irmã Ednalva Gomes podia fazer sua comida. A partir de determinado momento se torna macrobiótico, pois achava que estava se envenenando comendo carne e alimentos que não faziam bem a saúde. Ficava agressivo e intempestivo com muita facilidade e carregava um forte discurso racial em oposição aos brancos e as mulheres.

Dirigiu-se em certa oportunidade a casa do Prefeito de São Félix da época, Eduardo Macedo, e lá reclamou da falta de reconhecimento por parte das autoridades da cidade diante de seu talento, já reconhecido em festivais e pelo público em geral. Essas histórias foram relatadas de maneira diferente por diversas pessoas que foram entrevistadas para essa pesquisa, como: Nengo Vieira, Luís Claudio Nascimento ou Cacau Nascimento, Lú Cachoeira, Ednalva Gomes, Carlos Silveira e Ed Brown. Após uma série de situações desagradáveis foi recolhido por Luís Antonio Costa Araújo, Lú Cachoeira, em seu apartamento em Salvador e depois num sítio da família Araújo.

Após longa entrevista com Lú Araújo obtive um relato sobre a fase em que recolheu Gomes em sua residência. Edson Gomes já havia conseguido certa popularidade. Circo Troca de Segredos, hotel Colombo, Festival Canta Bahia, apresentações significativas em Salvador, mas de certa forma essa fama não se refletia em sua vida econômica. Muitas vezes suas apresentações não lhe traziam renda. As economias da

família Gomes não eram suficientes, e isso o abatia muito. Sobre a fase em que recolhe Edson Gomes em conflito existencial Lu Araújo relatou que:

Eu vi passagem de Edson muito dura, que ali ele poderia ter fraquejado. Foi num momento desse que meu irmão Valnei que era um fã incondicional, continua sendo de Edson Gomes, um dia me ligou, eu morava em Salvador e ao mesmo tempo morava em Juazeiro e Petrolina, que dividia o trabalho em Salvador e naquela região do São Francisco. E ele me ligou dizendo que Edson precisava de uma ajuda, de um socorro e de amigos. E sabia que Edson, que eu tinha uma relação amiga e Edson confiava muito, talvez nas coisas que a gente falava pra ele, não é conselho, mas a troca de informações que a gente tinha, da qualidade da música dele, do acesso que nós tínhamos e orientávamos ele. Então, Edson também muito desconfiado de pessoas não se apropriar do trabalho dele né, não iludi-lo. Então, ele confiava na gente. E nesse momento Valnei me ligou dizendo que Edson estava passando um momento de crise. Os sinais que foram transcritos era de crise existencial, né, que ele estava tipo depressivo. Não queria falar com os amigos, não queria tocar. Então, ele estava com esse vamos dizer, um certo transtorno psíquico e social. A única pessoa que Edson ouviu fui eu. E eu convidei Edson pra passar a morar comigo nesse momento de dificuldade dele, de dificuldade psicológica, psíquico social, e então, Edson topou, Edson veio pra Salvador e passou a dividir moradia comigo, e com a companheira que era Selma, era uma psicóloga. E nós passamos a conversar. E Edson passou a conversar, confidenciar pra gente algumas inquietações da cabeça dele. Então, Edson falava que estava sendo contaminado, por que a comida que ele estava comendo era veneno. Então, ele passou a ter uma alimentação diferenciada, ele só admitia se alimentar com comidas naturais. Arroz integral, então, Edson passou a ter o alimento natural. Então, essas confidências dele. Então, isso talvez eu esteja falando pela primeira vez. Por que eu acho que abordar a vida de Edson, é também abordar suas dificuldades de forma positiva. Por que ali também deu pra perceber que Edson estava tendo mais um desafio e estava com vontade de superar. E foi legal por que a frequência, as pessoas que frequentavam minha casa, meus amigos, a gente ouvia música, conversava, filosofava. Então, Raimundo Porto, que Cachoeira e São Félix conhecem como Bermuda, é um intelectual de ponta, né? Colecionador das melhores músicas do mundo e de informações fantásticas da vida de grandes artistas do Jazz, do Blues e do Rock, então Raimundo Porto frequentava minha casa finais de semana, a gente tomava uma cervejinha, reunia o grupo, José Carlos Pinheiro, sua irmã Dilma. Então, nós tínhamos nosso point, a minha casa era um point de ouvir musica de qualidade, de discutir, de conversar, de trocar informações. E nesse momento eu convidava essas pessoas pra Edson também participar desse processo. Ele ficava muito desconfiado, as vezes ele ficava no quarto, mas ele gostava de Bermuda, por que Bermuda era ídolo, foi um grande zagueiro do futebol da Bahia e Edson Gomes gosta de futebol, e ele chamava Bermuda, Bermuda, e Bermuda era um gozador, aproximava, e isso promoveu uma re-socialização de Edson. (Lú Araújo, entrevista em 21/05/2015).

Edson Gomes pode nessa fase reclusa a reaver sua arte e suas concepções de vida. Consideramos esse momento importante, pois analisamos que casa de Lú Cachoeira funcionou como centro de reabilitação e renovação para Gomes, que pode novamente conviver com o ambiente de música, filosofia e arte em geral. O mesmo processo vivenciado na época da AEPUC, muitas vezes com os mesmos protagonistas.

No final de 1986, no dia 5 de novembro nasceu seu segundo filho, primeiro homem, Isaque Gomes. Ainda naquele ano, Gomes se recuperou e voltou ao convívio social, já sem usar cannabis sativa, da qual tomou aversão total. Aos 31 anos, tentando um lugar na música desde os 17, o artista diante da dura realidade de não ter conseguido alçar

maiores voos, e com o peso familiar de dois filhos, passou pela crise e seguiu. Apesar de ter sempre se destacado pelo seu canto, de ter ganhado festivais locais e regionais, de ter tido duas de suas canções gravadas pela artista baiana de maior projeção nacional na época, Edson, ainda não havia conseguido a oportunidade de gravar seu próprio trabalho como tanto desejava. Esse contexto foi descrito principalmente por Nengo Vieira e Lu Araújo, em entrevista para essa pesquisa.

Em 1987, recuperado do episódio de conturbação citado acima, voltou a convivência com Nengo e os músicos da Studio 5. A essa altura o grupo se concentrava em popularizar o som do reggae através das canções de Edson Gomes em seus shows. O evento mais importante do ano seria o Troféu Caymmi, na época o mais importante prêmio da cena musical baiana.

O radialista Ray Company, um dos pioneiros no reggae baiano, nessa época estava no ar como programa na Itapoan FM, o Reggae Special, atualmente na Rádio TUDO FM. Ray, além de ter frequentado os ensaios no Alto das Pombas, 53, gravou diversos shows de Edson Gomes e Cão de Raça, fitas que possui até hoje em arquivo. Ray Company foi o primeiro radialista a tocar Samarina na rádio, em versões ao vivo que gravava em shows, o que de certa maneira já indicava a simpatia do público em geral em relação a essa canção. Edson Gomes incluiu o nome de Ray Company nos agradecimentos especiais do disco Reggae Resistência.



Edson Gomes e Ray Company, Dezembro, 2014.
Foto acervo pessoal de Ray Company

Através da análise de matérias de jornal e dos depoimentos recolhidos entendemos que Edson Gomes formou aos poucos um público fiel na capital baiana. Nesse período é importante registrar seu show de maior destaque e afirmação. Gomes e a Cão de Raça se

apresentaram no Ad Libitum na Rua da Paciência, no bairro boêmio do Rio Vermelho, em Salvador. Nesta apresentação, segundo depoimento de Tim Tim Gomes, Nengo Vieira e Cristovão Rodrigues, a casa ficou lotada. O show acabou provocando comentários positivos da mídia sobre Edson, e isso iremos apresentar em matéria jornalística e parte do depoimento através da entrevista em que Cristovão Rodrigues descreve o evento. Como afirmamos anteriormente, nesse período, Edson Gomes já havia definido o nome da banda como Cão de Raça, marca que até hoje lhe pertence. O show do Ad Libitum na noite de 29 de agosto de 1987, um sábado, por acaso chamou atenção de Cristovão Rodrigues, como veremos no depoimento a seguir:

A minha história com Edson Gomes é muito engraçada, por que eu coordenava a Itapoan FM, a gente liderava, e eu, a gente sempre pesquisava, o grupo que trabalhava lá liderado por mim, esse grupo, por que eu era coordenador, diretor da programação da rádio Sociedade e da FM Itapoan, nós éramos muito atentos no que acontecia na cidade do Salvador. E eu morava no Rio Vermelho, e passando indo pra TV Itapoan à noite, aconteceu algo na Rádio, que eu saí e ia passar lá à noite. Ai de repente eu chego ali onde era o Ad Libitum, ninguém passava, muito carro, uma confusão, gente na porta. E eu falei: pô, o que está acontecendo? Fui na rádio, na Federação e voltei, procurei parar o carro, parei o carro ali perto da Igreja de Santana e voltei pra ver o que era que estava acontecendo. Era um som que vinha, eu identifiquei que era Reggae. Por que quem primeiro levou o reggae pra rádio na Bahia, como reggae, modéstia a parte também fui eu. Quando levei Jimmy Cliff pra tocar regularmente em rádio, muito antes de Caetano Veloso, Caetano não de Gil gravar, Não Chore Mais. E outros reggaes que Gil veio a gravar. A gente era muito atento, por isso, por que eu pesquisava pra uma parada musical, primeiro, antes até da Itapoan FM e da Rádio Sociedade, as músicas que mais vendiam na Bahia, que mais vendiam, na cidade de Salvador. Ai eu fui descobrir que o que mais vendia numa área da cidade, e essa área era exatamente aquela área da Liberdade, as casas de disco da Liberdade vendiam Reggae, e o Reggae do Jimmy Cliff, ai a gente levou. (Cristovão Rodrigues, entrevista em 10/02/2014)

Rodrigues que havia negado uma chance a Edson havia mais ou menos um ano, finalmente percebeu que além da qualidade vocal e das composições, o artista havia conquistado um público significativo na capital. Esse fator, segundo o próprio produtor foi preponderante para que reconsiderasse seu posicionamento e a partir dali modificasse seu pensamento em relação ao reggae e ao próprio Edson Gomes. Sobre a apresentação no Ad Libitum, o Jornal Atarde, na coluna Suingue, do jornalista Béu Machado noticiou que:

No próximo sábado, Edson Gomes tomará conta do Ad Libitum, com o ritmo contagiante do reggae, acompanhado dos músicos Nengo (Vieira), Julio Santa, Albert Say, Ruy de Brito, América e Tim Tim. Natural de Cachoeira faz tempo que Edson se dedica a um trabalho forte em cima do reggae, é um compositor de primeira e bom intérprete, além de estar acompanhado de uma banda com um suingue contagiante. Quando da passagem do grupo *Syndicate* por Salvador, aconteceu uma verdadeira festa no TCA, quando a banda do Suriname se reuniu com a Banda Studio5 e com Edson Gomes (as duas bandas se dedicam a este gênero de música, levando a sério suas origens jamaicanas). Para Edson Gomes, tudo começou no 2º Festival de Inverno de Cachoeira em 1977. Destaca também a

importância do Festival Canta Bahia 1985, produzido pela Rede Bahiana de Comunicação em Feira de Santana, no qual recebeu o prêmio de melhor intérprete, e sua banda ganhou em 2º lugar. Este prêmio lhe valeu um compacto junto com os outros vencedores. Todas as músicas são de sua autoria; apenas uma é versão de Bob Marley. Sarajane gravou duas de suas músicas. Seu trabalho é voltado para as causas sociais e igualdade dos povos. O reggae foi à música com que mais se identificou, por ter sido proposta por Bob Marley para ser um veículo de protesto: é o seu veículo para externar sentimentos. Edson acha que o reggae não tem muito espaço em Salvador, muito rica em ritmos, sendo o reggae logo abafado, não conseguindo ainda se enraizar. (Jornal A TARDE, 28/08/1987)

Percebe-se no conteúdo da matéria que o ambiente de fase embrionária do reggae em solo soteropolitano não era promissor. É notável no comentário que mesmo contando com uma série de situações favoráveis em sua carreira, Edson não se sentia seguro quanto ao crescimento do gênero na Bahia. O reggae, segundo ele, não havia ainda se enraizado na cultura identitária da Bahia, terra rica em ritmos percussivos.

Observamos também o interesse da indústria cultural na cultura popular para dominá-la, transformá-la em produto industrializado com interesses estritamente comerciais. Edson que havia se popularizado anos atrás na calçada do hotel Colombo, tocando na rua, cantando para o povo do Recôncavo numa calçada, reunindo nativos, turistas e trabalhadores de fora da região, agora já formava um público pagante consistente em Salvador. Nos bastidores, Cristovão Rodrigues passou a negociar a possibilidade de gravá-lo, mas Edson não sabia de nada do que estava acontecendo, e o seu próximo passo seria as apresentações na Concha Acústica e no Teatro Castro Alves na premiação do Troféu Caymmi/87. (FALCÓN, 2012, pg.84).

No concurso, Edson e Cão de Raça se prepararam para defender a canção Rasta (Edson Gomes). A letra abordava a temática recorrente na reafrikanização, o Rastafári. Salvador já havia suplantado a moda dos cabelos *Black Power* e passava a assistir uma aderência da juventude negra ao modelo trançado proposto pela religião e pelo gênero jamaicano. Edson teve sua canção classificada para as finais, e se sagrou novamente vencedor como melhor interprete do Troféu Caymmi Ano III. Obteve, graças a isso, a segunda oportunidade de gravar uma canção sua em estúdio. (FALCÓN, 2012, pg.84). O disco produzido com os campeões daquele ano ainda contou com a presença de artistas como Margareth Menezes, Marilda Santana, Grupo Ramal 12 e Planeta Cidade.



Capa e contra capa do disco Troféu Caymmi Ano III
Imagens digitalizadas por Ricardo Reina

Cristovão Rodrigues havia encontrado Edson Gomes antes do Troféu Caymmi, já com a impressão da noite do Ad Libitum. Sabedor da popularidade do artista o endereçou a Fernando Gundlach, técnico de som da WR, que gravava os artistas de nome na época indicados por Cristovão. Gomes encontrou Gundlach ainda na fase de premiação do Troféu Caymmi. Perguntou-lhe se iriam gravar, já que Rodrigues havia se comprometido. Mas Gundlach disse estar entrando de férias, se preparando para ir ao sul e quando voltasse veria o que poderia fazer. Gomes ficou desapontado com o diálogo com o técnico de som, pois havia esperado tanto desde que começou sua carreira, havia feito até ali tudo que podia para gravar, e mostrara seu potencial no concurso musical mais respeitado do Estado na época, o troféu Caymmi. Mesmo com a anuência e indicação de Cristovão Rodrigues, via naquele gesto do técnico mais uma vez seu sonho frustrado. Na saída do Teatro Castro Alves, já na fase da premiação encontrou com Wesley Rangel, dono dos Estúdios WR e renomado produtor musical. Rangel ao vê-lo, e entusiasmado com sua apresentação perguntou-lhe se já havia gravado. Gomes respondeu negativamente, explicou-lhe que Gundlach havia lhe dito estar entrando em férias. Rangel não deixou claro se iria gravá-lo, mas deixou no ar um interesse pelo seu trabalho. Sobre o Troféu Caymmi e o processo de gravação Edson Gomes declarou:

Veio o troféu Caymmi, ele (Cristovão) aí: Vou gravar, vou gravar hoje, vou gravar amanhã. Ele tinha um técnico de confiança dele, Gundlach, o cara que é gaúcho, Fernando, que é gaúcho né? Fernando gaúcho. Gundlach tirava muita onda também, e eu 11 anos na fila. Ai ia na WR, e ai Gundlach parece que era o todo poderoso lá na WR e tal. Ai Gundlach, porra meu irmão, eu fui lá depois do Carnaval, ele disse: agora é só quando eu voltar de Porto Alegre. Eu ai porra, vou fazer o que? Ai na entrega do Troféu Caymmi foi no TCA, eu fui lá cantei a música com a banda e Rangel tava lá. Ai na saída do Teatro, Rangel ai me aborda e pergunta: E ai não gravou por que ainda? Eu disse: Pô, Gundlach, que vai ser o técnico disse que só

quando ele voltar. E aí você quer gravar? Claro que quero. Tudo bem... Aí viajei pro interior. Aí tô naquela pracinha lá sentado, na minha, aí para aquele carrão, ele (Rangel) e América, ela sabia onde eu morava. Aí foi lá com ele. Ele aí me chamou: Tá pronto pra gravar? Eu aí na hora! Fui em casa peguei minha mala. Não precisava ensaiar nem nada, 11 anos com essas músicas na cabeça. (Edson Gomes, entrevista em 26/04/2012)

Na sua trajetória, Edson Gomes se envolveu afetivamente com América Branco, vocalista da Studio 5 e Cão de Raça. América foi muitas vezes mediadora entre conflitos que surgiam de Gomes com músicos e técnicos de som, foi ela também que levou Rangel até São Félix ao encontro de Gomes como foi registrado no relato acima. América gravou os três primeiros discos do artista como vocalista, saindo da banda definitivamente em 1994. Foi citada por Nengo Vieira, Ruy de Brito, Wesley Rangel, Lú Araújo, Tim Tim Gomes, dentre outros entrevistados, como personagem de suma importância para o sucesso de Edson Gomes.

Finalmente o reggae brasileiro oriundo do Recôncavo baiano se materializaria em uma obra fonográfica. O que Edson Gomes não sabia e não tinha consciência naquele momento era da conexão existente entre Wesley Rangel, Cristóvão Rodrigues e EMI-Odeon. Rodrigues já havia endereçado alguns artistas baianos de sucesso para gravadoras. A EMI atenta as indicações do radialista, já estava na expectativa do trabalho de Edson Gomes, como foi citado em capítulo anterior. Já havia duas canções do artista editadas e gravadas pela multinacional no disco de Sarajane.

A base sistêmica do sucesso do empreendimento foi o que cooptou Rangel para a produção executiva do disco de Gomes. Enquanto Rangel produzia musicalmente o disco, Rodrigues o endereçaria para EMI, garantindo a execução nas rádios, começando pela Itapuã FM, da qual era programador. Com a produção criteriosa de Rangel, a divulgação nas rádios por Rodrigues e a divulgação da EMI nos meios de comunicação, estaria garantido o processo de incitação ao consumo e a vendagem significativa dos discos. (FALCÓN, 2012, pg.104). Naquela altura dos acontecimentos Rodrigues já havia garantido o sucesso do empreendimento para que Rangel negociasse o *tape* da Gravação com a EMI-Odeon, como produtor executivo. O empreendimento daria o retorno em lucro a EMI, aos próprios agentes e produtores da obra. Havia crédito por parte da Indústria em relação a qualidade das composições e da popularidade do artista na região do Recôncavo. Logo, com publicidade e divulgação, o disco seria um sucesso de vendas.

Cristóvão Rodrigues revelou ter aberto mão dos seus direitos como produtor em favor de Wesley Rangel, que além de produtor musical passou a controlar as negociações

como produtor executivo junto à gravadora. Sobre as negociações do disco Reggae Resistência, Rodrigues declarou:

Quando o disco estava pronto, o disco era um fonograma que pertenceria a mim. Por que a responsabilidade da gravação era minha. Mas eu virei pra Rangel, que na época tinha me dito: Cristovão preciso ganhar um dinheiro, esse estúdio não está dando o resultado, que poderia dar. Então, você vai ganhar dinheiro Rangel, esse disco é seu, você vai negociar com uma gravadora. Ele falou: Qual é a gravadora? Eu falei: EMI, Odeon. Por que esse cara é muito bom, EMI eu tenho um bom relacionamento com os caras, os caras tão querendo que eu dê um apoio a eles no disco de Sarajane, e ai vai ser lá. E apresentei, liguei pra meu amigo Sérgio, que hoje é presidente da Warner, Sérgio Afonso, falei to mandando pra você um artista internacional. Ai fui, eles adoraram o disco e me chamaram. Eu fui com Edson Gomes ao Rio (de janeiro). Eu chamei Edson e falei: Olha Edson, eu não me meto em contrato de artista, você viu que não quis parceria, não lhe pedi absolutamente nada, então seu contrato com a gravadora também vai ser feito por você, não quero nem saber, e tem mais você vai ganhar mais um dinheiro, que você já pode pegar antecipado, que é das edições, já que as músicas todas são suas, você vai editar. Eu vou editar? É a música tem que editar. Se você não editar você não ganha. Por que os direitos de edição, execução. São dois direitos, os direitos fonomecânicos e os direitos conexos. Quer dizer, direitos por execução e direitos por venda do produto, uma coisa é diferente da outra. Ai fui, levei ele ao Rio. E aí acertei com o departamento de marketing da EMI tudo sobre esse primeiro disco de Edson Gomes que foi um trabalho que a gravadora fez acreditando muito nele, que era uma coisa fantástica, fez um kit. E ai sai o primeiro CD de música brasileira (se corrigiu) de música baiana que é Edson Gomes. Não tem nenhum artista baiano que tivesse CD antes, nem Caetano Veloso, Maria Betânia, ninguém, Gilberto Gil, ninguém. Primeiro artista baiano a sair com CD foi Edson Gomes. E ai acertei com a EMI, nós fizemos um kit muito bonito, que era uma bolsa com as cores da Jamaica, uma bolsa emborrachada, que vinha com o CD, com um caderno, disco de Edson Gomes. (Cristovão Rodrigues, entrevista em 10/02/2014)

Na época se negociava o tape (fita), era o disco antes disco. Edson nesse jogo de forças e interesses ficou apenas com seus direitos conexos (royalties) de execução e venda das suas obras autorais. Wesley Rangel foi quem mais lucrou com a produção do disco Reggae Resistência, pois foi ele quem vendeu o tape do disco a EMI. Sobre a gravação do disco Edson Gomes revelou que:

Os caras já moravam aqui, ai a gente juntou outros músicos, já tinha quase todo mundo, Nengo, Albertinho, Jair, Rui de Brito, esse Rui de Brito já tava com outra banda, Fogo Baiano, ai trouxe o tecladista, Davi, um branco, e trouxe percussionista. Ai Rangel que ficou como produtor, nem tô sabendo de história de Cristovão Rodrigues nem nada, só sei que eu tive lá na Itapuã (Rádio FM) lá, ai Marinho, eu disse Marinho: Eu soube que Cristovão ia botar um lance de Olodum na minha música e tal, eu disse Marinho é o seguinte: se rolar essa onda de Olodum na minha música eu não gravo, eu prefiro ficar sem gravar mas não gravo, eu espero mais 11 anos, ele: fique na sua rapaz. Esse Cristovão tava por trás, mas eu não to sabendo, por que quem me chamou foi Rangel, essas coisas de bastidores a gente não tem conhecimento, mas por ai eu to sabendo que Cristovão tá por trás, por que ele tinha o veículo na mão, potente naquela época, a rádio Itapuã. Então eu disse Marinho é o seguinte eu não gravo, não gravo mesmo. Ai Marinho disse: fique na tua que ele

nem vai lá, quando ele for lá você já gravou tudo, depois que ele ouvir gravado ele vai gostar, dito e certo. Até mesmo Rangel, os caras tudo experiente, Rangel viu a gente gravando, falou: ah! Deixa lá! (Edson Gomes, entrevista em 26/04/2012)

Mais uma vez confirmando o conflito entre samba-reggae e reggae Gomes relata sua angústia em ter sua obra modificada ou possivelmente adaptada para o ritmo que era sucesso na época, o samba-reggae. Cristovão Rodrigues preocupado com o conteúdo que seria gravado no disco, temendo a negativa da EMI para gravar um disco de um só gênero, o reggae, sugeriu que se colocasse o ritmo samba-reggae como base de algumas canções. Rodrigues visionava o sucesso que veio acontecer com o Olodum em 90, a partir do estouro do axé music e do próprio ritmo samba-reggae. Mas Edson demonstra nesse depoimento seu posicionamento radical diante das suas convicções.

Nas discussões envolvendo o repertório da obra houve celeumas mais preocupantes do que as inserções rítmicas de Rodrigues, que já estavam descartadas. Gomes já dono em parte da situação, pelo menos no que consistia a gravação do seu repertório autoral, teimava em não gravar suas músicas românticas. Para ele, um guerreiro do povo e observador social que denunciava as mazelas da pobreza e das condições adversas do povo negro, não deveria amolecer o coração do público com canções de amor.

Edson Gomes insistiu veementemente para retirar do disco as canções Samarina e Malandrinha, futuramente dois dos seus maiores sucessos, como veremos a seguir em trecho transcrito da entrevista de Cristóvão Rodrigues. O produtor entrevistado explicou-lhe que era preciso penetrar primeiro nas rádios e no público em geral, e que essas canções eram as mais cantadas e aplaudidas em suas apresentações. Edson, mais uma vez contrariado, aceitou a sugestão do produtor. Por fim, Cristóvão Rodrigues ainda insistiu para que Edson fizesse uma versão de uma canção de Bob Marley. Para o produtor seria a grande isca para que os regueiros mais conservadores aceitassem sem restrições o reggae na língua portuguesa. Uma versão de uma canção do rei do reggae naquele momento falecido há seis anos, seria uma homenagem póstuma que traria por certo o público de Marley para o estilo novo do reggae nacional. Edson impaciente e ansioso para gravar, aceitou ainda mais contrariado, e fez a versão de *I Shot the Sheriff (Bob Marley)*, intitulada de Leve Sensação para fechar o disco.

Rangel declarou em entrevista a seguir que ficou surpreso ao perceber que não havia dificuldade alguma nas gravações. Os músicos executavam o repertório de trás pra frente se preciso fosse. As gravações correram sem maiores problemas. Rangel relatou que admirava o cuidado com que Edson prestava a suas canções, e que ele sempre tinha mais

de uma opção de introdução para suas músicas, fazendo o solfejo com a boca, já que não lê partitura. A bateria gravada em midi deu um aspecto eletrônico ao álbum. Apenas a caixa foi acústica. O eletrônico desagradava a todos os músicos, incluindo Nengo Vieira. O fato é que a gravação de uma bateria acústica sairia muito mais caro ao processo de gravação, e na época os regueiros de fora estavam aderindo a essa novidade eletrônica, como Alpha Blondy, Black Uhuru e Yellowman, tornando o reggae mais pop. Como esse não era o objetivo dos músicos baianos, tampouco de Gomes como artista, a caixa da bateria foi gravada acústica, o que acabou dando um tempero à gravação fria da bateria eletrônica, possivelmente imposta por Rangel. O produtor declarou que:

As coisas vinham ensaiadas, mas aqui no momento de gravação acabava tendo uma interferência aqui outra ali, era um pouco difícil Edson aceitar algumas interferências, mas acabava tendo uma pequena interferência, eu, como eu disse, como produtor eu não costumo interferir, a não ser que eu esteja criando o produto. No caso específico de Edson não, ele já trazia pronto, uma coisa ou outra que não tivesse assim muito certinha, muito boa, agora como a gente gravava naquele período com o gravador de duas polegadas, em 48 canais, e não tinha essas vantagens e as facilidades que tem hoje, o computador de afinar, de consertar, de não sei o que, entendeu? Então a gente tinha que repetir as coisas e Edson era rigoroso na busca da musicalidade. O músico tinha que tocar, uma das características também dele era o piano sempre batendo certinho com a guitarra, a guitarra de base e piano, uma guitarra fazendo base harmônica e a outra guitarra fazendo contra pontos e o piano fazendo basicamente base também, ucacuh (imita o som), as vezes um órgão, as vezes um piano, seguindo a coisa. E a conga que caracterizava também um dos instrumentos do reggae, também rolando, mas com uma linguagem, não uma linguagem de Bob Marley ou Jimmi Cliff, e sim uma linguagem do Recôncavo, eu costumo dizer que Cachoeira é o berço do reggae nacional, por que o Recôncavo criou uma linguagem própria, e que Edson foi quem capitaneou isso, ele acabou sendo um instrumento fundamental. (Wesley Rangel, entrevista em 21/03/2014)

Vemos nesse depoimento uma confluência entre a arte propriamente dita e o produtor que busca o enquadramento dentro dos moldes industriais. Por fim, o produtor registra a autenticidade do Reggae do Recôncavo, como mais um estilo do gênero dentro do próprio gênero. A concepção dos artistas era manter a raiz desenvolvida pelos pioneiros do gênero, Peter Tosh e Bob Marley incluindo a linguagem afro barroca de Cachoeira e São Felix. Sobre esse período de produção do disco, a coluna Suingue, do jornalista Bêu Machado noticiou que:

O reggae e o rock tem encontro marcado, dia 29 de abril, no Teatro Castro Alves, representados por seus mais expressivos porta-vozes na Bahia: o cantor Edson Gomes e sua banda Cão de Raça e o conjunto Ramal 12. O Ramal 12, considerada a melhor patota do rock em Salvador, estará fazendo sua despedida, pois segue para São Paulo no final de maio. Edson Gomes, que esta nos estúdios WR, deverá

continuar no pique da gravação do seu primeiro elepê, cuja produção está aos cuidados de Cristovão Rodrigues e tem tudo para ser um dos estouros do ano. (Jornal A TARDE, 2/4/1988)

A perspectiva positiva a cerca da produção do disco nos indica uma assertividade do artista em relação a crítica, geralmente obtida através das suas apresentações e pela assinatura do produtor Cristovão Rodrigues, nome relacionado a sucessos da música baiana da época. Após a apresentação de pré-lançamento, o jornalista Bêu Machado em sua coluna Suingue, no jornal A Tarde adjetivou como surpreendente e contagiante o canto do artista, e noticiou que:

No início, uma justificável irritação na plateia, já que o show teve o início retardado, só acontecendo por volta das 22horas. Bastou o primeiro acorde, porém, e ninguém mais conseguiu ficar sentado. Edson Gomes magnetizou os presentes com a força e a resistência do seu reggae, comprovando ser um dos maiores cantores do gênero no País. Estopim e pólvora ao mesmo tempo, ele explodiu o TCA com sua voz e seu ritmo contagiantes. (Jornal A TARDE, 11/05/1988)

Para a crítica, o potencial de Edson Gomes como cantor e compositor era indiscutível. A expectativa da mídia naquele momento era o sucesso de vendas do disco Reggae Resistência. Após a produção do Tape, Gomes e Rodrigues foram ao Rio de Janeiro na sede da EMI-Odeon assinar o contrato para a realização de três obras fonográficas, tendo como produtor musical Wesley Rangel. Edson Gomes finalmente ocuparia o seu espaço na cena da MPB. Sobre a assertividade de Gomes no mercado Falcón (2012) registrou que:

É importante frisar que, até o início dos anos 90, fase em que Edson Gomes lançou seus três primeiros álbuns, o caminho trilhado por um artista para conseguir gravar um disco era bastante árduo, principalmente se forem levados em conta a dificuldade financeira e o preconceito (ainda que tido como musical) relatado na página anterior. Deve ser considerada também a cadeia produtiva que envolveu esse processo, que vai desde as técnicas de gravação, até os meios de distribuição do produto final, neste caso LPs, pois exigiam investimento por parte das gravadoras. Durante o período de análise (1988-1991), houve um relativo crescimento do mercado fonográfico na Bahia, muito por conta dos precursores do axé music, que passaram a chamar atenção dos grandes selos com a venda de milhares de discos. Conforme entrevista de Wesley Rangel, o sucesso de vendas de discos destes artistas levou a gravadora EMI Odeon a investir em novos talentos baianos. Assim, em 1988, Edson Gomes assinou um contrato com o selo para produção de três álbuns, que foram essenciais para a consolidação da sua carreira no Estado e em boa parte da região Nordeste. (FALCÓN, 2012, p.106-107)

Após o sucesso de vendas do Reggae Resistência vieram os discos Recôncavo e Campo de Batalha, com menor expressão de vendas. Independente do sucesso comercial os discos trazem canções emblemáticas no repertório da carreira do artista como: Dona Lili,

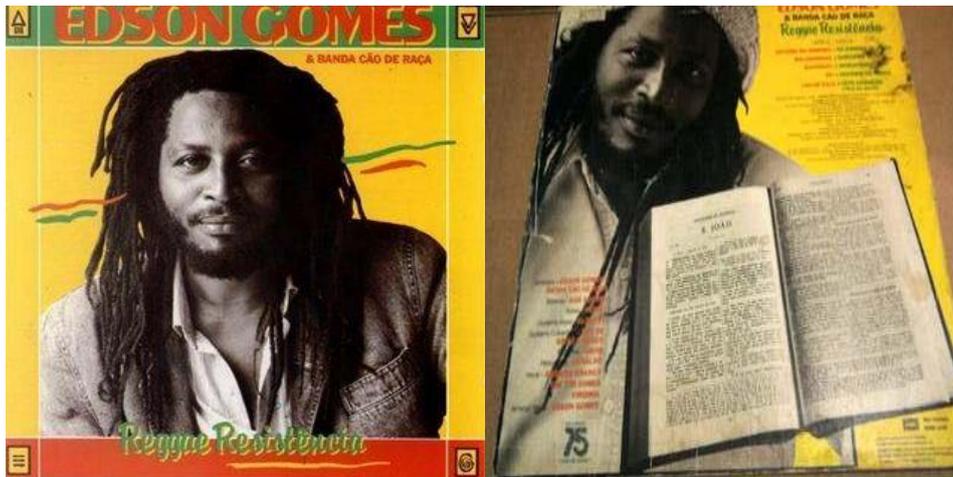
Recôncavo, Adultério, Guerra, Capturados, Filho da Terra do álbum Recôncavo e Criminalidade, Árvore, Campo de Batalha, Ovelha e Traumas do álbum Campo de Batalha.

4.2. Reggae Resistência: uma análise sociológica da obra fonográfica

O lançamento do LP/CD, de Edson Gomes & banda Cão de Raça, *Reggae Resistência*⁵¹, em 1988, pela EMI-Odeon, marca a história da música no país como produto inovador e pioneiro no conceito reggae nacional. (FALCÓN, 2012, pg.105). O disco representa também as características culturais da região do Recôncavo na história da música popular brasileira. O álbum reúne simbolicamente as culturas afrobrasileiras, além de traduzir a musicalidade e poesia do gênero afro caribenho readaptado à língua portuguesa. Consideramos importante citar que dentro desse processo de formação da consciência de raça, religião e origem ancestral no Brasil, o disco *Reggae Resistência de Edson Gomes e banda Cão de Raça*, é um marco na história do negro brasileiro, e da própria reafirmação baiana.

Primeiro artista a ser lançado na Bahia já com um disco laser (CD), Edson Gomes não tem do que se queixar da gravadora, que espalhou outdoors por toda cidade e distribuiu camisetas e *botttons* em profusão. E o lançamento a nível nacional, pegando a onda do verão, não deixa por menos. A EMI-Odeon acredita tanto nele que até está traçando o roteiro dos lançamentos internacionais no próximo ano, começando pela Europa (França, Itália, Portugal e Alemanha). (TRIBUNA DA BAHIA, 3/10/1988)

⁵¹ A expressão “Reggae Resistência” é uma definição utilizada em Cachoeira na Bahia para definir o reggae roots feito sob as medidas da “tradição clássica” do som jamaicano, legadas por seus representantes mais conhecidos (particularmente Bob Marley e Peter Tosh). Uma audição crítica deste álbum revela suas (do artista e demais envolvidos) enormes consonâncias com as sucessivas mobilizações sociais negras em torno do ano de 1988. Além da explícita contraposição às comemorações do centenário da Abolição no Brasil (que dividia opiniões no período), o disco de Edson Gomes nos dá pistas em torno da permanência de sentidos étnico-identitários de negritude, na diáspora. (MOTA, 2012, p. 131)



Capa e contra capa do CD/LP Reggae Resistência.
Ilustrações digitalizadas por Ricardo Reina.

Através dessa pesquisa pode-se afirmar que a obra fonográfica ampliou significativamente o espaço de atuação política do negro no sentido em que forneceu conteúdo para o fomento da luta por igualdade racial. O produto cultural pautou a atuação política em prol de uma conscientização dos negros e na valorização das culturas afrobrasileiras no centenário da abolição. Resumem-se ali anseios de classe e raça que foram reprimidos por séculos de opressão institucional colonial, imperial e republicana. Reggae Resistência tem características político-culturais ímpar, o disco foi peça crucial para a construção dos símbolos que caracterizam o reggae nacional e as culturas afrobrasileiras. Algo que já vinha sendo desenvolvido pelo processo social de acordo com os arranjos de luta de classe e raça da década de 70 e 80. (MOTA, 2012, p.131)

A obra fonográfica contém uma leitura social de um contexto histórico determinado e atua como porta-voz de um discurso fomentado a partir das lutas de classe e raça decorrentes na sociedade baiana e brasileira das décadas de 70 e 80. Essas questões pertinentes à trama social estabelecem na realização do produto cultural uma complexa teia de relações sociais que precisam ser avaliadas e analisadas. O produto cultural fonográfico fomentado pelo coletivo de acordo com as condições estruturais e materiais-históricas daquele tempo, representa em si os símbolos e significados da sociedade brasileira naquele tempo histórico. Sendo assim, é imprescindível a compreensão das condições humanas e matérias que possibilitaram a execução dessa obra cultural. No discurso contido em muitas de suas letras, Edson Gomes fomentou uma consciência política quanto à condição da raça negra no Brasil. Os negros brasileiros compartilharam da idéia de união e orgulho em relação a sua origem e a necessidade continua de luta pela igualdade social. O disco culmina no auge da reafrikanização baiana:

Edson Gomes justifica o tom político de suas músicas dizendo que seu trabalho é o de um guerrilheiro que ostenta a bandeira da liberdade. O reggae é usado como um veículo ideal para sua mensagem. “Ele me conquistou pelo estilo, mas a mensagem principal é o respeito aos direitos humanos, à discordância de opiniões e a convivência equilibrada, numa luta contra a opressão econômica e a discriminação racial”, diz o rasta baiano. É um trabalho musical onde retrata a situação em que vivem os negros na sociedade. “Mas sem rancores ou vinganças, pois lutar contra o racismo sob todas as formas, eu não quero a outra face da moeda” - assegura a mais consistente revelação da música baiana desta década. (Jornal TRIBUNA DA BAHIA, 3/10/1988)

Edson Gomes inaugurou na cena fonográfica brasileira uma voz ímpar, foi considerado pela crítica da época como um dos maiores cantores do país. Construiu pioneiramente letras de canções que refletem a realidade social do povo brasileiro na visão do oprimido, e não a recorrente visão do opressor. Toda essa trilha percorrida pelo artista através do gênero musical indicam os mais diversos símbolos da readaptação cultural que culminam com a produção do disco Reggae Resistência.

Na ficha técnica do disco os arranjos são creditados a Edson Gomes e a banda Cão de Raça. Nengo Vieira acumula as funções de assistente de Direção, Baixista e Guitarrista de cobertura. Jair Soares foi o baterista. Ruy de Brito fez outras guitarras de cobertura. Geraldo na Percussão, David nos teclados. América Branco, Virginia e Tim Tim Gomes nos vocais. Wesley Rangel na direção de produção e mixagem. Direção artística de Jorge Davidson.

Na capa do disco, Edson Gomes usa os dreadlocks (tranças) com a cabeça coberta com uma toca de crochê, típica indumentária característica dos rastafáris. Observamos à estética identitária e simbólica em diversos aspectos, e remetem-nos diretamente a Jamaica e aos Rastafáris. A simbologia do produto cultural se ilustra nas cores amarelo, verde e vermelho, cores das bandeiras dos países africanos. Edson Gomes veste um blazer e uma camisa social, como se costuma chamar as camisas de manga comprida e botão. Podemos analisar essa vestimenta com a intenção de demonstrar seriedade e ao mesmo tempo desmitificar a idéia de rastafári maltrapilho. Contudo a expressão do seu rosto é de contentamento.

Nos agradecimentos Edson Gomes cita “Ao meu Superior Deus – Jah – ao meu senhor Jesus Cristo, meus pais, irmãos, Povo de São Félix\Cachoeira. Cristovão Rodrigues, Edson Marinho., Wesley Rangel, Manolo, Ray Company, Sarajane. Que a paz do nosso Senhor Jesus Cristo seja convosco”. Percebemos a gratidão do artista a boa parte daqueles

que o ajudaram a se projetar, e sobretudo, a sempre presente característica da religiosidade cristã. Sobre o disco *Reggae Resistência*, Falcón (2012), afirma que:

O álbum “Reggae Resistência” pode ser considerado o primeiro do gênero no Brasil, pois antes do seu lançamento nenhum outro artista ou grupo conseguiu gravar um disco exclusivamente de Reggae no país. Esse trabalho de Edson Gomes chama atenção pela unidade alcançada, tanto no padrão rítmico quanto pela temática tratada, voltada, sobretudo, para o discurso étnico-identitário. Apesar de outros artistas, a exemplo de Jorge Alfredo e Chico Evangelista, terem gravado algumas faixas com influência do ritmo jamaicano, o álbum supracitado inaugurou nas prateleiras das lojas de disco do país o gênero nacional. Assinando um contrato com um selo importante o pioneirismo custou a Gomes uma redução de investimento por parte da gravadora, que preferia que ele mesclasse o repertório. (FALCÓN, 2012, p.105)

A religiosidade cristã está presente, na contra capa Edson Gomes segura a bíblia aberta no novo testamento no livro de João. Esse fator confirma tudo que já foi dito quanto ao fato do rastafarianismo não representar a gênese do reggae local como religião. (FALCÓN, 2012, pg. 108)

O *Reggae Resistência* modificou o jeito de se produzir música no Estado da Bahia. Ineditamente todas as faixas musicais foram tocadas e arranjadas no estilo reggae. O som do contrabaixo, instrumento que tem como característica dar pulsação ao reggae foi equalizado e mixado com muito mais grave do que se utilizava comumente nas produções musicais locais. Essa característica deu mais peso ao som do álbum. O baixo provocou uma verdadeira ruptura na concepção e estrutura de gravação e mixagem de outros artistas.

Edson Gomes apontou em entrevista que o principal fator de diferenciação do *Reggae Recôncavo* foi à linha melódica do baixo. Nengo Vieira havia tentado inicialmente compor as linhas do baixo no estilo jamaicano, mas segundo Gomes, por não ter conseguido adaptar seu canto a linha no estilo pausado do reggae jamaicano, obrigou o parceiro a preencher os espaços vazios com notas a mais nos compassos. Por isso a linha de baixo do reggae do *Recôncavo* tem muito mais notas nos compassos do que o original jamaicano. As linhas são mais dinâmicas e pouco pausadas. Os baixistas que tocaram na banda *Cão de Raça*, Nengo Vieira, Lazzo Negrume e Oswaldo Filho, sempre compuseram linhas de baixo dinâmicas para as canções de Edson Gomes, aumentando esse recurso de dinamização melódica do baixo a cada substituição de um pelo outro. (FALCÓN, 2012, p. 113)

Lançado com 50 mil cópias distribuídas, Reggae Resistência atingiu segundo dados da imprensa da época a faixa de mais de 80 mil cópias vendidas. Considerado sucesso de vendas pelos produtores da EMI, o disco possibilita uma análise das relações de poder entre dominados e dominadores. A própria dinâmica da realização de um produto cultural dessa magnitude explica o contexto da indústria fonográfica nacional nos anos 80. A cultura popular é a cultura tolerada, que se torna atrativa ao capital quando se converte em mercadoria. Edson Gomes foi cooptado pela rede capitalista de produção reconhecida como Indústria Cultural. Ao se tornar produto cultural dessa rede passa a figurar como referência no reggae do país. Sobre o lançamento do disco a Tribuna da Bahia publicou que:

Por enquanto, o privilégio é exclusivo da Bahia, mas o resto do Brasil não perde por esperar: com seu ritmo contagiante e suas letras vigorosas e marcantes, o novo fenômeno musical da terra, Edson Gomes, já sai com quase todos os 50.000 exemplares de lançamento do seu primeiro LP vendidos aqui mesmo, chegando a provocar em algumas casas de disco salutar disputa, principalmente entre os amantes do reggae. Se o país foi surpreendido com o repentino sucesso da Banda Reflexu's, que vendeu mais de 600.000 cópias do disco de estreia pela EMI-Odeon, que agora lança Edson Gomes, terá maiores motivos para apreciar a música desse novo baiano nascido na histórica e mística região do Recôncavo. A expectativa criada quando o lançamento do primeiro registro em vinil desse artista que sempre consegue encher as casa de espetáculos onde se apresenta com sua banda Cão de Raça não foi em vão. Antes mesmo de sair o LP. Ele já ocupava os primeiros lugares das paradas de sucesso apenas com a mostra de uma música gravada em fita, Samarina. (Jornal TRIBUNA DA BAHIA, 3/10/1988)

O autêntico Reggae brasileiro ou nacional é uma readaptação do gênero musical jamaicano com fortes características e influências locais. Nengo Vieira, músico pioneiro na pesquisado do gênero, arranjador, baixista, guitarrista e assistente de direção do disco Reggae Resistência, em entrevista concedida para essa pesquisa revelou que:

Esse trabalho (Reggae Resistência) é de extrema importância em nível de Recôncavo, por que eu sei que o encontro de Edson Gomes e Nengo Vieira, por sermos daqui do Recôncavo, da mesma cidade, das margens do rio Paraguaçu, acho que nós conseguimos traduzir aquilo que é o Reggae do Recôncavo, o reggae baiano, nascente e totalmente original, numa leitura totalmente única, que é a leitura dessa região, desses elementos que se encontraram com essa fertilidade linda desse rio Paraguaçu, dessa água doce, e nosso coração veio tão somente para traduzir isso. Vejo o Reggae Resistência como um romper de uma estrutura, um romper de uma fase, pra trazer como uma panela que tava presa numa pressão e aquilo explodiu e esse trabalho veio a espalhar essas migalhas, essa pulverização daquilo que o recôncavo tem de mais rico que é essa veia cultural, essa veia musical que é forte devido a essa afrodescendência aqui ser bastante forte. O disco marcou um momento, foi um divisor de águas. (Nengo Vieira, entrevistado em 28/04/2014)

Registram-se elementos de pioneirismo no âmbito da música baiana, que se relacionam diretamente ao mercado fonográfico e a diversos símbolos estéticos culturais afro-brasileiros. Em seu conteúdo ideológico as letras instigam o debate acerca dos arranjos de classe ao tempo em que disponibilizam argumentos em várias vertentes para se combater as desigualdades raciais no Brasil no centenário da Abolição, 1988. Sobre a capacidade que uma obra cultural tem em interferir na sociedade Mota (2012) reflete que:

A propensão que uma obra cultural fonográfica pode causar na medida em que o disco é resultante de percepções do artista sobre o mundo, sua reproduzibilidade incorpora as condições materiais e históricas de seu tempo e são continuamente (re) construídas, impressas pelo público ouvinte e pensante. (MOTA, 2012, p. 23).

As letras das canções com temas sociais e históricos abordam questões pouco exploradas por outros artistas brasileiros. Não é fácil encontrar na Música Popular Brasileira canções que discursam sobre o cotidiano do povo humilde do Brasil identificados na sua maioria como negros e pobres. Gomes em Reggae Resistência se posiciona diante das situações provocadas aos longos dos anos pelo histórico de escravidão e preconceito racial no Brasil, além de ilustrar, sobretudo, as origens e razões para a marginalização do negro na sociedade brasileira. Esse compromisso do artista e de sua obra com a causa social e racial também é desenvolvida pelas bandas de Rap e Hip Hop brasileiras, dentre as mais conhecidas são Racionais Mc's, Thaíde e Dj Hum, RZO, MV Bill, Sabotage e Rapin Hood.



Edson Gomes, matéria sobre o lançamento do disco Reggae Resistência. (TRIBUNA DA BAHIA, 3/10/88) Ilustração digitalizada por Ricardo Reina

É interessante frisar que esse trabalho fonográfico retrata os conflitos sociais e raciais nas letras das canções, temas que pautam o cotidiano da população negra brasileira na época, por isso, Reggae Resistência deve ser considerado como produto da reafricanização baiana. Apresenta-se uma análise do conteúdo das canções que compõem o álbum no interesse em conectar o discurso do artista com o contexto vivenciado na sociedade brasileira no final da década de 80. Sobre Reggae Resistência, Gomes declarou que:

“Meu disco é ideológico” – dispara Edson Gomes, com seu visual muito parecido com Bob Marley, desde os longos cabelos trançados até a touca de crochê nas cores da Jamaica, que também emolduram a capa do disco. “Demorou para sair, mas não é disco de gravadora. É o que gostaria de fazer tem a minha cara.” Este rastafári baiano esclarece que seu Reggae Resistência é uma música de alento “uma palavra de conforto” para que seus irmãos negros possam viver com dignidade. E complementa: “É viver na favela, tendo todo o sistema-vampiro contrário à nossa sobrevivência e ainda vivermos com dignidade, apesar da fome e da miséria. É trocar a arma na mão pela música de conscientização. Isto é Reggae Resistência.” (Jornal TRIBUNA DA BAHIA, 3/10/1988)

Fica evidente através da matéria jornalística o compromisso de raça e classe contido na obra de Gomes. Gomes inaugura uma nova perspectiva de denuncia histórica, social e de conscientização. O Lado A abre com uma canção emblemática, Sistema do Vampiro (Edson Gomes)⁵², canção panfletária e de discurso social contundente. Essa faixa foi a primeira a ser trabalhada pela gravadora na época. Nesse sentido foi produzido um videoclipe como parte da divulgação do disco. No videoclipe, disponível no sítio Youtube, Gomes veste um blazer branco, usa toca rasta e canta nas palafitas do subúrbio ferroviário de Salvador, na época conhecida favela dos Alagados. A letra da canção reforça a idéia de que o sistema é um morcego vampiro que suga o sangue e a força do povo através da opressão social. Observa-se em seu conteúdo:

Esse sistema é um vampiro, ôôô
Ah! O sistema é um vampiro, ôôô
Esse sistema é um vampiro, ôôô
Todo povo ficou aflito, ôôô
Esse sistema é um vampiro
Ah! o sistema é um Vampiro
Vive sugando todo povo
Vem cá meu Deus desça de novo

⁵² Clipe oficial da canção disponível no canal Youtube. (Edson Gomes, EMI, 1988)
Ver <https://www.youtube.com/watch?v=fxrlWq4Sp50>.

Ouça meu grito de socorro, pai
 Escuta a voz desse teu povo que clama
 O centenário de Oh, falsa libertação,
 Cativo mental
 Estamos metidos nos buracos
 Estamos jogados nas favelas da vida
 Pendurados lá no morro, velho pai.
 Só nos resta o teu socorro, assim
 Estamos jogados nas calçadas, oooh!
 Nos não temos nem morada
 Não temos nada
 Esse sistema é um vampiro, ôôô
 Ah! O sistema é um vampiro, ôôô
 Esse sistema é um vampiro, ôôô
 Todo povo ficou aflito, ôôô
 Esse sistema é um vampiro
 Ah! o sistema é um Vampiro
 Estamos metidos nos buracos
 Estamos jogados nas favelas da vida
 Pendurados lá no morro, velho pai.
 Só nos resta o teu socorro, assim
 Estamos jogados nas calçadas, oooh!
 Nos não temos nem morada
 Não temos nada
 Oi oio oio oi oio
 Oio oio oio
 (Sistema do Vampiro, Edson Gomes, EMI, 1988)

A descrição do artista a cerca do capitalismo e suas formas de dominação do trabalho através dos meios de produção ficam evidentes no primeiro verso ao declarar que o sistema “Vive sugando todo povo”. Em seguida, pede ajuda divina característica social bastante corriqueira dentre as pessoas da classe popular. Gomes pede a Deus que dê ouvidos ao clamor do povo sofrido, naquele momento em que se vivia o Centenário da abolição. Para o artista, o negro brasileiro continuava em um cativo mental, tornando falsa a libertação no país. Sua descrição denuncia que estávamos jogados nas favelas, nos buracos, nas calçadas e pendurados nos morros após cem anos de abolição. Não foi sem intenção política a escolha dos Alagados para gravação do videoclipe, favela suburbana vergonhosa sobre esgoto a céu aberto naqueles anos finais da década de 80.

A segunda canção do disco, Malandrinha (Edson Gomes), é considerada a canção de maior sucesso do artista. Foi responsável por boa parte do sucesso de vendas do Reggae Resistência. É uma canção de amor, voltada para figura feminina. Apesar de Malandra não conotar boa figura no português formal, na música o termo é usado no diminutivo, o que atenua uma possível condição negativa, enaltecendo a amada. A letra descreve que:

Há muito tempo que eu queria ter
 Um grande amor como você
 Que demorou, mas chegou.
 E minha vida se transformou
 Todo tormento já passou

Em minha vida tudo é amor
 Não esperava que um dia
 Viesse ser feliz assim
 E nem sonhava que um dia
 Você viesse me querer assim
 Pois não havia chance alguma
 De um dia você ser minha, ah!
 Malandrinha estou na tua
 Estais na minha
 Malandrinha, Malandra minha.
 Ôôôôôôôôô
 Que demorou, mas chegou.
 E minha vida se transformou
 Todo tormento já passou
 Em minha vida tudo é amor
 Não esperava que uma dia
 Viesse ser feliz assim
 E nem sonhava que um dia
 Você viesse me querer assim
 Pois não havia chance alguma
 De um dia você ser minha ah!
 Ôôô reggae now
 Ôôô reggae now, yeah.
 (Malandrinha, Edson Gomes, EMI, 1988)

A canção, segundo o artista, serviu de “isca” para chamar atenção do público, e como vimos anteriormente foi inserida no disco contra sua vontade. Gomes não gosta de perder oportunidade em dar o recado social preterindo os temas românticos⁵³.

A terceira faixa já pode ser considerada como a que traduz a cara do reggae Recôncavo. Rastafary (Edson Gomes) vem com a rítmica pontuada do reggae raiz, com o baixo repicado de Nengo Vieira, colado ao canto acentuado de Edson Gomes. A letra é uma homenagem aos Rastafáris e ao reggae como gênero musical que se universalizou e colocou o próprio artista como responsável por dar continuidade ao trabalho deixado por Bob Marley. É interessante perceber a união das temáticas, Reggae, Rastafary e Jamaica, mais um pioneirismo que podemos creditar a Edson Gomes. Observemos o conteúdo da poesia:

Ah ah ah, oh oh
 Reggae é música
 Reggae é som, Beleza pura
 Rastafary ôô
 Reggae é som
 e é Bob Marley (2x)
 Ai ai ai, oi oi oi (2x)
 E nasceu lá na Jamaica
 Se expandiu pelo mundo, pelo mundo
 Mas Deus criador
 Jah mandou chamar

⁵³ Em entrevista ao programa Mosaico Baiano em 29/10/2011, Edson Gomes revelou que sua canções românticas são iscas para angariar público. Mas que mesmo assim, prefere temas sociais. Ver <http://globotv.globo.com/rede-bahia/mosaico-baiano/v/timbo-bate-um-papo-com-o-cantor-edson-gomes/1678570/>

Marley, ê Marley.
 Mas a gente que ficou, ficou ficou, ficou
 Não vai deixar morrer
 A bela música, a bela música reggae(2x)
 Ou não, yeah, yeah...
 Ai ai ai ai, oi oi oi
 E nasceu lá na Jamaica
 Se expandiu pelo mundo, pelo mundo
 Mas Deus criador
 Jah mandou chamar
 Marley, ê Marley.
 Mas a gente que ficou, ficou, ficou, ficou
 Não vai deixar morrer
 A bela música,
 a bela música reggae(2x)
 Ou não, yeah, yeah...
 Ai, ai ai, oi, oi, oi
 Reggae é som, Reggae é som
 Fary, Rastafary, o jah, o jah... (2x)
 (Rastafary, Edson Gomes, EMI, 1988)

Edson Gomes nessa canção busca intencionalmente explicar o reggae, afirmá-lo como gênero identitário e local. A letra enaltece a figura do Rastafary e a beleza da música jamaicana. Aborda-se mais uma vez a religiosidade, Gomes traz a figura do divino criador, e relata na passagem do verso a morte de Bob Marley: “Jah (Deus) mandou chamou Marley”. Porém afirma que a gente que ficou não vai deixar morrer a bela música, o reggae. Edson Gomes parece se incumbir do papel de não deixar morrer o reggae como ritmo do povo. Por isso, construiu nessa poesia um texto descritivo do gênero musical.

A quarta canção do disco, *Viu* (Edson Gomes), apresenta uma introdução emblemática para os moldes da música popular produzida no Brasil naquela época. Um riff de guitarra *swingado*, seguido de um solo de baixo de Nengo Vieira e uma orquestração de cordas gravadas em midi (teclado eletrônico). Edson Gomes e as backings Vocal fazendo um jogo de resposta em *scat* de *Bep Bop*. Nesse momento entra uma linha de baixo que lembra a de Natural Mystic (Bob Marley), mas guardando as características do baixo do reggae nacional, mais dinâmico, com mais notas nos compassos e mais repicado. A letra da canção é uma denuncia e apelo social ao mesmo tempo. Observamos que Gomes descreve um retrato social de alguém que convive com tais problemas, e isso, é reproduzido também através do lamento do seu canto. A letra descreve que:

Ôôô ôôô bada bada bada bada bada (4x)
 Viu vamo acabar com tanta violência
 Viu vamo acabar com toda essa dor
 Viu vamo acabar com tanta sofrência
 Viu vamo acabar com toda essa tristeza
 Todo mundo precisa de um lugar pra morar
 Todo mundo precisa de viver em paz
 Todo mundo precisa respirar o ar

Todo mundo precisa se alimentar
Ôô na na na na
Ê todo mundo viu
Ô na na na na
No no Nonono
Ou ou ou ou arruiea
No no Nonono
Iea aie aie
Ieeee
Ou ou ou ou arruiea
No No No No
Iea
Come on brother
(Viu, Edson Gomes, EMI, 1988)

Essa canção descreve boa parte dos sentimentos coletivos daquele momento histórico, resumidos em uma poesia muito simples. O verbo ver no passado conota a idéia de que além do autor, quem ouve a canção também é testemunha do que se relata, ou seja, também viu as mazelas sociais comuns no Brasil. O clamor pelo fim da violência, pelo fim da dor e também da *sofrência* iniciam os versos da canção. Esse neologismo usado pela primeira vez na história da música popular do país se relaciona com idéia de sofrimento contínuo e corriqueiro do povo. Diferente do termo utilizado pelo fenômeno da música arrocha atual, que descreve a *sofrência* se referindo à relação de amor mal correspondida.

Nos show em comemoração aos 466 anos de Salvador, Edson Gomes foi contratado pela secretaria da Cultura da Prefeitura de Salvador. No show Gomes explicou a questão do termo “*sofrência*” ao público presente. No seu discurso chamou a atenção do público para sua batalha em trazer uma mensagem de reflexão através das suas letras. E reivindicou que o termo *sofrência* foi criado por ele, já que significa o sofrimento do povo, e foi usado pela primeira vez em sua canção Viu (EMI, 1988). Esse relato do artista provocou comentários em colunas e agências jornalísticas, o site Bahia Notícias na coluna de Samuel Celestino publicou:

Edson Gomes, maior nome do reggae baiano, parece não ter gostado da popularização do termo *sofrência*. Não pelo menos da forma como ele, recentemente, ganhou popularidade, normalmente associado ao 'sofrimento' causado pelas músicas românticas do arrocha de artistas como o também baiano Pablo. É que Edson afirma ter sido o primeiro a usar a palavra 'sofrência' na música "Viu", do seu álbum de estreia de 1988, "Reggae Resistência", o mesmo que tem clássicos como "Sistema do Vampiro", "Rastafary", "Maladrinha" e "Samarina". Durante o show desta sexta-feira (27), quando tocou para um público de 10 mil pessoas no bairro do Periperi em Salvador dentro do Festival da Cidade, Edson atacou o estilo e disse que as "músicas da *sofrência*" estimulavam os homens a resolver "tomar veneno de rato" e o alcoolismo. Após a apresentação, o reggaeman nascido em Cachoeira, no Recôncavo baiano, explicou melhor a sua ira contra a "*sofrência*" de Pablo e companhia em cima do palco. "Eu joguei no ar essa palavra *sofrência*, tá na minha música, agora os caras pegaram. Já consultei o dicionário e vi que ela não existe lá. A minha *sofrência* é a *sofrência* coletiva do povo, nós sofremos muito. Não é o que

eles estão cantando aí de amor apaixonado, que induz homem a tomar veneno de rato, a se embriagar, a não permitir que a mulher não queira mais se relacionar. Eu coloquei na minha música: 'vamos acabar com tanta violência, vamos acabar com tanta sofrência'. E agora eles estão batizando uma canalhice como sofrência. Eu sou o criador da palavra, se não há no dicionário, eu sou o criador", desabafou Gomes. Questionado se a 'sofrência' não era um estilo popular, muito escutado em periferias como o próprio Periperi onde estava cantando, Gomes afirmou que "o povo não é educado para rejeitar canalhice". "O povo gosta de tudo, aceita tudo, coisas que prejudicam eles mesmos". Por fim, Edson se recusou a tecer sua opinião sobre o que achava do cantor Pablo, símbolo-mor da 'sofrência' do arrocha. "Por favor, não me force a dizer o que acho. Não force a barra. Até porque não tem nada de bom para falar", respondeu, aos risos. (BAHIA NOTÍCIAS, coluna de Samuel Celestino, 28/03/2015)

Nessa canção, Edson consolida a idéia de sofrimento vivo do povo pós-abolição, sem moradia e sem alimentação. A música termina como novo desafio entre Gomes e suas backings vocais que novamente apresentam um *scat* de pergunta e resposta entre as vozes, terminando com um solo lamentoso de Nengo Vieira na guitarra.

A quinta canção é homônima à banda. *Cão de Raça* (Edson Gomes) é o tema desse reggae dinâmico de letra contundente que abordava a seca no Nordeste. Naquele momento histórico a seca nordestina era um dos problemas sociais mais comentados na sociedade brasileira em 1987/88. A letra em tom panfletário e de denuncia social pressionava a classe política para uma solução a cerca da seca. Segundo Gomes, o povo já estava cansado de promessas e palavras perdidas, o que ele queria mesmo é uma saída, solução. O cão de raça, segundo o compositor, é uma analogia ao povo nordestino resistente a tantas dificuldades, ali na seca como um cão de raça⁵⁴, sobrevivendo às intempéries diversas. A letra descreve que:

E mais uma vez o caso tornou-se um drama
A seca está aí e o povo bebendo lama
Por culpa de tamanha incompreensão
A seca arrasa devora o sertão
Eles bem sabem qual é a maneira
De exterminar de uma vez com essa seca
Enquanto eles pensam o povo cumpre sua sina
E vive esperando a providência divina
Agora todo mundo quer opinar
Palavras, Palavras são soltas no ar
Promessas, Promessas palavras perdidas
O que o povo quer mesmo é uma saída
È solução, Cão de raça

⁵⁴ Edson Gomes garante que Cachoeira se mantém como centro do reggae na Bahia. Argumenta com as presenças de outros expoentes desse ritmo, como Sine Calmon e Nengo Vieira. Durante toda sua carreira, o mais famoso rastafári baiano abraçou o engajamento social e denunciou mazelas nacionais, como opressão, desigualdade, violência e racismo. A música *Cão de Raça*, por exemplo, é "uma alusão aos nordestinos tratados como cães em sua própria terra, que resistem á seca, valentes". Edson Gomes lamenta que suas canções permaneçam atuais. "Tudo continua igual", constata. (Jornal A TARDE, Revista Muito, 19/12/2014)

Cão de Raça, Cão de Raça oi oi io o Uiê
Promessas, Promessas palavras perdidas
O que o povo quer mesmo é uma saída
È solução, Cão de raça
Cão de Raça, Cão de Raça oi oi io o
(Cão de Raça, Edson Gomes, EMI, 1988)

Essa descrição sem metáforas faz do discurso de Edson Gomes como letrista algo objetivo e claro. É que mais uma vez o caso da seca tornou-se um drama, mesmo sendo o problema antigo, o povo continuava bebendo lama por culpa de tamanha incompreensão. A simplicidade do seu relato problematiza a questão política, pois só não resolve o problema da seca por falta de boa vontade.

Chegamos à metade do disco, ou seja, o fim do Lado A como eram divididas as canções nos discos de vinil. As características das canções até aqui já demonstravam o tom de protesto e denuncia social a que Edson submetia os seus versos.

Continuando a análise, chegamos à sexta canção ou primeira do Lado B. Como citado em capítulo anterior, na Sombra da Noite (Edson Gomes), uma das mais conhecidas do seu repertório, não se sagrou vencedora do Festival de inverno de 1977, mas ficou no imaginário popular devido a sua fácil descrição do cotidiano na região. Logo se tornou canção comumente cantada em rodas de populares nas cidades de Cachoeira e São Félix, muito antes da gravação do disco. Seu conteúdo, metafórico expressa a ideia de que as coisas continuam acontecendo enquanto todos dormem. Na Sombra da Noite, relata que:

Na sombra da noite acontecem coisas,
na sombra da noite acontecem coisas,
Na sombra da noite acontecem coisas,
Coisas que acontecem,
e quem madruga é que pode ver,
Quem perambula é quem pode ver,
Quem não tem sono é que pode ver, now
Quem madruga é quem pode ver
Quem perambula é quem pode ver
Certas coisas que acontecem,
Bem, bem lá em cima...
Bem, bem lá em cima...
E os caretas passam olhando,
as vezes passam censurando,
outras passam se ligando,
tá ligando, tá ligando...
bem, bem lá em cima.
(Edson Gomes, 1988. EMI)

A linguagem simbólica dá uma conotação comunitária, estabelecendo através de gírias o registro do cotidiano do gueto no Brasil. Gomes simplesmente relata poeticamente

sua observação da noite, enquanto todos dormem, a vida continuava mesmo que na sombra, lá em cima, no morro. Os caretas ao passar o censuram, se ligam e por vezes apenas observam os movimentos que se sucedem na sombra da noite.

A sétima faixa, segunda do lado B, foi a responsável por abrir os caminhos de Edson nas rádios FMs. Como foi dito anteriormente, Samarina (Edson Gomes) já vinha sendo tocada em versão ao vivo pelo radialista Ray Company em seu programa *Reggae Special* que na época ia ao ar aos sábados na Itapoan FM. Esse fato influenciou para que Cristovão escolhesse Samarina como carro-chefe do disco. Sobre Samarina, Cristovão Rodrigues revelou que:

Ele me apresentou as músicas, as músicas que estão naquele primeiro disco, eu ouvi, aí falei, vou gravar todas. Todas são boas. Aí ele não queria gravar o grande sucesso, dele. Samarina né? Não, não guerreiro no primeiro disco, isso não é música de guerreiro. Eu: Então por que você toca?(risos) Bicho sem essa música não vende disco, essa é a música, o Edson, que vai fazer vender as outras, chamar atenção pra outras músicas, que as outras músicas eram protesto, era resistência. Era uma linguagem diferente de tudo que estava no rádio, mas aquela música não, era um hit, é um hit até hoje. Eu disse não! você vai gravar a música! (Cristovão Rodrigues, entrevistado em 10/02/2014)

A música estreou no primeiro horário da Rádio, às 6 horas da manhã. E com o sucesso alcançado foi subindo até figurar nos programas considerados de horário nobre, às 10 da manhã e 15 horas da tarde. Essa canção romântica tem um tom de desejo pela mulher amada distante. Analisa-se em seu conteúdo:

Oooo xá lalala La (3x)
Você já pensou, em minha situação
Imagine só, como deve estar meu coração
Por que não vem, diga logo meu bem
E se não vem
Olha não vou conseguir ser ninguém
Oooo xá lalala La la(3x)
E aí então só vai me restar a solidão
E aí então vai ficar tão triste me coração
E aí então eu te peço
Ah! Não me deixe nessa solidão
Não me deixe não
É somente ter meu coração
Samarina, Samarina linda meu amor
Samarina, onde quer que você vá eu vou
Oooo xá lalala La la(3x)
E aí então só vai me restar a solidão
E aí então vai ficar tão triste me coração
E aí então eu te peço
Ah! Não me deixe nessa solidão
Não me deixe não
É somente ter meu coração
(Samarina, Edson Gomes, EMI, 1988)

A oitava faixa apresenta um tema significativo para a população negra do Brasil. *Hereditário*, é o título da canção que descreve em sua letra a realidade histórica de pobreza da população negra pós-abolição. Ao abordar o fato de ver seu pai sair cedo para o trabalho e ao fim voltar com o rosto suado e nada no bolso. Como recurso de sua poesia, Gomes descreve a realidade de seu pai e denuncia que esta condição se estendeu até ele, já que hoje é ele quem sai para trabalhar e volta sem nada para sua família:

Era assim, era assim, sim, sim, sim
No nascer do dia meu pai ia
E na morte do dia ele vinha
Ele trazia sempre o suor no rosto
O corpo cansado e nada no bolso (2x)
Era assim, now!
Era assim, sim, sim, sim
Hoje eu que saio
Sou eu que trabalho
Conheço a dureza
De toda essa vida
Pai de família, now, pai de família yeah
Hoje é assim, hoje é assim, eu disse é assim, sim, sim
Trago sempre o suor correndo no rosto
O corpo cansado e nada no bolso.
(Hereditário, Edson Gomes, EMI, 1988)

Edson Gomes descreveu na letra aquilo que ainda não se via nas letras de outros artistas da música popular brasileira. Seu discurso afinou com sua própria condição social e a identidade de classe e raça no Brasil pós-abolição. *Hereditário* demonstra que para o negro a adaptação à modernidade se dá de maneira mais árdua.

Continuando com seu conceito de protesto de causa panfletária ligada a condição sócio-histórica do negro no Brasil, Edson Gomes, na nona faixa, complementa o que não havia descrito na faixa anterior. *História do Brasil* (Edson Gomes), já havia sido gravada, além de ter dado nome ao disco de Sarajane pela EMI, 1986, como foi citado em capítulo anterior. A letra é a mais contundente do disco, colocando o autor em destaque, na primeira pessoa, como se ele fosse um interlocutor. Gomes ensina a História do país para o povo em geral. Analisa-se em suas palavras:

Eu vou contar pra vocês
Certa história do Brasil
Foi quando Cabral descobriu
Este país tropical
Um certo povo surgiu
Vindo de um certo lugar
Forçado a trabalhar neste imenso país
E era o chicote no ar
E era o chicote a estalar
E era o chicote a cortar

Era o chicote a sangrar
Um, dois, três até hoje dói
Um, dois, três, bateu mais de uma vez
Por isso é que a gente não tem vez
Por isso é que a gente sempre está
Do lado de fora
Por isso é que a gente sempre está
Lá na cozinha
Por isso é que a gente sempre está fazendo
O papel menor
O papel menor
O papel menor
Ou o papel pior
(História do Brasil, Edson Gomes, EMI, 1988)

A música inicia e termina com um solo bem rock n' roll do guitarrista Ruy de Brito, somado ao swing inconfundível de Nengo Vieira no baixo sempre preenchendo os espaços vazios durante toda a canção. Edson Gomes em sua análise social ocupa o papel de observador e de denunciante das mazelas acometidas aos negros no Brasil. Suas palavras na poesia nos levam a uma reflexão a cerca do pré e pós-abolição. Gomes sem utilizar diretamente o termo negro ou escravizado, aborda nessa letra a dominação coerciva de trabalho compulsório através do movimento do chicote que imperou em quase quatro séculos na história do país. O instrumento que simbolizou a violência colonial fez-se ouvir no ar, a estalar, a cortar e a sangrar por mais de uma vez como descreve o texto. Por fim, encerra seu discurso explicando que essa é a causa dos negros brasileiros se encontrarem realizando trabalhos braçais ou papéis menores na estratificação social.

Para finalizar o disco o produtor Cristovão Rodrigues sugeriu uma versão de Bob Marley, sua intenção era conquistar parte de seus fãs brasileiros e homenagear o rei do gênero musical jamaicano. Edson Gomes foi resistente, cedendo para não brigar. Rodrigues relatou que:

Mas agora Edson, você vai gravar uma versão. Versão eu não canto (risos), versão não! Eu falei: O Edson, preste atenção, a sua música tem uma influência muito forte de quem? Bob Marley. Ele: Claro que é. Pô bicho então você não fazer uma versão, não cantar uma versão a Bob Marley, tem um cheiro esquisito. É uma homenagem que você está fazendo ao cara, você mesmo faz a versão, eu não quero me meter em nada, eu não entendo de música, eu considero que tenho um bom ouvido. Mas de música eu não entendo, eu não sei o que é um lá, o que é um si, um si bemol. Agora tenho um bom ouvido, um ouvido médio, do que a população gosta de ouvir em rádio. Ai ele resolveu fazer a versão de *I Shot the Sheriff*, que a versão que está no disco. (Cristovão Rodrigues, entrevistado em 10/02/2014)

Leve Sensação é uma versão de *I Shot the Sheriff* (Bob Marley, Island Records, 1973), mas não traduz o conteúdo da canção original, Edson Gomes buscou outra temática para a letra:

Vai vai mudar , tudo isso vai mudar (2x)
 A gente vai se transformar
 Sempre quando venho a rua me assalta uma ideia
 que vou encontrar uma dessas feras bem disposta a me golpear
 uma leve sensação que sempre me ocorre
 eu sinto sempre um par de olhos o tempo todo a me vigiar
 Eu sinto sempre um par de olhos o tempo todo a me vigiar, mas sei
 Vai, vai mudar , tudo isso vai mudar (2x)
 A gente vai se transformar
 Eles tão a maquirar, estão armando armadilhas.
 Estão querendo me conquistar, estão querendo me conquistar
 Vai, vai mudar , tudo isso vai mudar (2x)
 A gente vai se transformar
 Sempre penso que sou.sim, que sou um intruso e que não faço
 parte desse mundo eu não faço parte desse mundo
 É uma leve sensação ooooo que sempre me ocorre
 Eu sinto sempre um par de olhos o tempo todo a me vigiar
 Eu sinto sempre um par de olhos o tempo todo a me vigiar..
 Mas sei..
 Vai, vai mudar , tudo isso vai mudar (2x)
 A gente vai se transformar

Ao analisarmos a letra da canção percebe-se a relação com os anos de abertura da ditadura militar contexto histórico do disco. As características culturais dessa obra fonográfica servem de referência para compreendermos o pioneirismo do produto. O reggae, até esse lançamento, não tinha sido representado com conteúdo e símbolos nacionais tão agudos. Reggae Resistência consolidou a língua portuguesa com as divisões quatro por quatro do gênero jamaicano, apimentado com o balanço rítmico do baiano. O disco inaugurou o gênero reggae nacional e construiu a partir da sua existência um novo segmento na música popular do país. O contexto do centenário da abolição deu ao lançamento desse produto um teor político especial. As comunidades negras baianas fizeram de Reggae Resistência um sucesso popular, suas canções eram ouvidas nas favelas e comunidades mais humildes da cidade. Gomes foi consagrado a cantor do povo, de suas causas, sempre descrevendo sua realidade diante das mazelas sociais.

As expectativas da gravadora e dos produtores em relação a sua carreira eram as melhores possíveis. Cristovão Rodrigues declarou em entrevista que tinha certeza que Edson Gomes apontaria no mercado internacional se conseguisse gravar em inglês, ou até mesmo em português. Pelo contrato com a EMI seriam produzidos três discos, e ainda faltavam mais dois. Reggae Resistência chegou a mais de 100 mil cópias vendidas segundo números divulgados pela EMI-Odeon, e Edson Gomes passou a circular entre programas de rádio e televisão locais e nacionais. Sobre o disco Reggae Resistência, o jornal Atarde publicou que:

Disco de ouro. Ainda não por computação de vendagem, mas por constatação de qualidade. Reggae Resistência, o primeiro elepê de Edson Gomes, é 18 quilates. Para quem conhecia a revelação de um cantor em cuja voz mesclam-se ritmo, suingue e modernidade. O lançamento do álbum, no Camafeu de Oxossi, foi festa de

congraçamento e sonoridade, com presenças e presenças(cadê a minha, Juruna?)
Deve dar também nas alquimias, as de mercado. De 100 mil pra lá. (A TARDE,
Coluna Suingue, 18/11/1988)

Dentre os destaques, Gomes participou das gravações do programa Globo de Ouro, referência na época em relação aos artistas de sucesso do momento. Gomes teve inserida a canção Rastafary no disco coletânea do programa global, A Superparada do Globo de Ouro (Som livre, 1989), estrelando junto a outros nomes como Lulu Santos, Fábio Jr. e Fafá de Belém.

O caminho árduo percorrido até o sucesso de Reggae Resistência, agora era devidamente reconhecido pela potencialidade de sua voz unida à verdade contida no conteúdo de suas canções. Através dessas promoções, Edson Gomes partiu para turnê pelo Nordeste e Sudeste do país. Acompanhado pelos músicos da banda Cão de Raça, sob a direção musical de Nengo Vieira, que ao vivo passou a tocar guitarra.

Em pouco tempo Gomes faria a primeira das duas aparições quando participou do Xou da Xuxa, programa infantil da apresentadora gaúcha Xuxa Meneghel nas manhãs da Rede Globo. Edson Gomes presenteou a apresentadora com um LP e cantou seu maior sucesso, Malandrinha. A gravadora tentava expandir ao máximo as vendas do álbum que já era um sucesso expressivo no final de 1989. Nesse ano, Edson Gomes recebeu o título de cidadão Sanfelista com cerimônia em que recebeu diploma no Paço Municipal deste município.

Com o gabarito de ter tido êxito no primeiro projeto, Gomes e Vieira se uniram para realizar o que considero ser a obra prima do reggae nacional, Recôncavo (EMI, 1990). O segundo disco, desta feita, foi gravado com bateria e percussão acústica e sem a pressão sob a qual Gomes foi submetido no primeiro. O álbum traz canções emblemáticas da carreira do artista, que provou através dessa obra ter consistência, conteúdo e estilo próprio. Foram inseridos nas canções os arranjos de metais com trompete, trombone e saxofone, herança da presença marcante das Liras e Minervas de Cachoeira e São Félix no reggae do Recôncavo. A maior parte dos arranjos de metais foi vocalizado por Edson Gomes e executados pelo maestro baiano Fred Dantas. O balanço do reggae Recôncavo estava completo e se apresentava dessa feita sem subterfúgios eletrônicos. O disco estourou nas rádios FMs o hit romântico Fala Só de Amor (Edson Gomes/Nengo Vieira). O projeto apesar de primoroso não teve o alcance de vendas de Reggae Resistência, que foi até hoje, o disco mais vendido de Edson Gomes & banda Cão de Raça.

Após ter conseguido seu espaço na música popular brasileira, Edson Gomes passou a fazer shows em praças públicas e clubes da capital e do interior. Chegou

obviamente a tentar uma carreira no centro-sul do país. Com isso, Gomes angariou um público variado em pequenas turnês promovidas pela gravadora.

Edson Gomes vem sendo injustamente criticado pela imprensa do sul do país, que cobra do artista, em seu segundo álbum “Recôncavo” (EMI-Odeon), um posicionamento semelhante ao das estrelas internacionais que trabalham uma sofisticada mistura de reggae e pop. A música de Edson Gomes pode parecer pobre apenas para os que conhecem o reggae superficialmente. (A TARDE, Música Pop, 15/1/1991)

Porém, para a mídia, principalmente do Rio de Janeiro, o Reggae Resistência e o Recôncavo, os dois primeiros discos do artista, foram ambos considerados lentos e cadenciados, assim como o reggae de Bob Marley. As letras politizadas também não agradaram aos críticos sulistas acostumados a mesmice sem conteúdo promovida pela indústria cultural do país. Os discos Reggae Resistência, bem como o Recôncavo e o Campo de Batalha foram considerados pela crítica especializada como atrasados, e sem recursos avançados de produção. Suas vendas se concentraram nas regiões Norte e Nordeste do país. Sobre o lançamento do Campo de Batalha, o jornalista e crítico de música Hagamenon Brito registrou:

O Cantor e compositor Edson Gomes, 36 anos, faz hoje o show de lançamento do seu terceiro disco, Campo de Batalha (EMI-Odeon), na Zouk Santana (reativando o projeto Quinta Reggae Dance), às 22h30min. Por Causa da contenção de despesas que atinge a indústria fonográfica do país, Campo de Batalha só está sendo lançado nas regiões Norte e Nordeste do país, onde concentra-se a maioria dos fãs do artista. Devido a inúmeras circunstâncias contrárias que ainda atingem os trabalhos de reggae por essas plagas, Edson Gomes é, realmente um bom vendedor de discos. Seu primeiro disco, Reggae Resistência (1988) vendeu 80 mil cópias. O segundo, Recôncavo, - Identificado atingiu a marca de 40 mil cópias. Quem se ligou nesses trabalhos que, como o novo, foram gravados na WR, encontrará motivos de sobra para decepcionar-se desta vez. Adepto quase radical do roots-reggae (o mais tradicional estilo do ritmo jamaicano, amado principalmente pelos rastafáris nos seventies), Edson Gomes nunca escondeu que utiliza o reggae como forma de denúncia contra o racismo e as injustiças sociais. (BRITO, Hagamenon Caderno2, Jornal A TARDE 2/4/1992)

Edson Gomes após desentendimentos sucessivos com executivos da EMI, não teve seu contrato renovado. Ficou sem gravar no período de 1991 até 1994. Apesar de ter considerável vendagem em seus discos, Gomes é considerado intransigente pelos executivos da gravadora. Gomes revelou-nos, informalmente, que somente após o apelo do empresário responsável pelas lojas Aky discos, loja de vendas a varejo, para diretores da EMI, é que ele voltou a gravar. O representante da Aky discos argumentou que mesmo sem gravar material novo, Gomes não parava de vender nas prateleiras de suas lojas pelo

nordeste, o que gabaritou o artista para novos projetos fonográficos financiados pela gravadora. (FALCÓN, 2012, pg. 105).

A diretoria da EMI procurou Gomes para devolvê-lo ao *cast* da empresa, dessa vez para um contrato de dois álbuns. E assim, Gomes gravou mais dois CDs, Resgate Fatal, (EMI, 1995) e Apocalipse, (EMI, 1999), ambos produzidos novamente por Wesley Rangel. (FALCÓN, 2012, pg. 113). Os discos não tiveram marketing e gastos publicitários para alavancar as vendas como ocorreu com Reggae Resistência, mas não deixaram de emplacar hits como Regate Fatal, Bela Cidade, Perdido de Amor, Camelô.

Em 2001, Edson foi mais uma vez procurado por produtores executivos da gravadora EMI. Contou-nos informalmente que lhe enviaram um produtor com imposições mercadológicas acentuadas e que após desavenças o projeto parou. Edson Gomes assumiu os custos de gravação, e o selo Atração distribuiu o disco Acorde, Levante e Lute pelo país. Esse foi seu último disco de carreira até aqui. Em destaque a canção Sangue Azul, que resume uma série de questões raciais, relacionadas ao reggae e seu papel como música de protesto.

Eles queriam um mundo só de azul
Só de azul, só de azul, só de azul
Eles queriam, e como eles queriam
Eles queriam que fossemos apenas
Objeto sexual, objeto profissional,
Eles queriam
E como eles queriam
Mas o poder que vem do alto
Não planejou assim
E nós crescemos, nos espalhamos
E aqui vamos nós caminhando
Em cada esquina
Em cada praça
Nos becos da cidade
Mesmo que o Rádio não toque,
Mesmo que a TV não mostre
Aqui vamos nós cantando Reggae
Aleluia Jah
(Sangue Azul, Edson Gomes, Atração, 2001)

Diferente de muitos outros artistas da cena que facilmente afinam com o jogo da Indústria Cultural, Edson Gomes ao demonstrar independência conceitual, diminuiu consideravelmente os investimentos em torno de si e de suas obras. Manteve-se assim na linha do reggae resistência ou reggae roots. Denuncia nessa canção a falta de divulgação da mídia, mas que mesmo assim continuará tocando reggae, aleluia Jah. Sua caminhada ou trajetória artística da calçada do hotel Colombo à indústria fonográfica representa o romper

de barreiras impostas aos oprimidos na modernidade. E essa letra na nossa observação representa muito bem sua carreira distante dos holofotes da mídia nacional.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se a partir do método histórico-dialético de totalidade compreender o contexto socioeconômico e político em que se expressam as práticas de resistência de Edson Gomes como sujeito social. Este artista brasileiro construiu sua obra segundo uma concepção de raça articulada indissociavelmente a camada popular, visando à conformação de uma percepção mais próxima do desvelamento do real e das suas formas tradicionais de opressão no país. A partir desses vetores procurou-se elucidar na pesquisa tal pano de fundo, particularmente através de aspectos relevantes que articulam a raça negra à questão de classe no Brasil. Em seguida particularizamos as expressões identificadas, por exemplo, na Indústria fonográfica nacional, como campo social de atuação do artista.

O exercício de elaboração de determinado recorte, entre a objetividade e a subjetividade do artista, através da sua trajetória de vida e da localização dos aspectos de classe social e raça na sua obra, nos direcionou a buscar constituir a contextualização histórico-geográfica e político-econômica do Recôncavo em relances de caráter nacional e regional. O conjunto descritivo complexo foi reconhecido como imprescindível para compreensão do próprio objeto. Sendo assim, esta pesquisa permitiu seguir fios elementares que demonstram marcadamente o momento socio-histórico de certa ascensão de frações negras da classe trabalhadora na Bahia e do reggae como filosofia cultural dessas classes. Este esforço de condensação indica a força potencial empreendida pelas frações supracitadas e se deu por via das mais diversas manifestações culturais e do movimento negro baiano.

Adentrou-se nas nossas experiências de pesquisa a observação social da naturalidade-família-raça como forma sócio-histórica de dominação, e isso nos permitiu uma análise mais consistente da musicalidade construída por Edson Gomes. Em razão da aceitação da complexidade da análise como premissa da compreensão do real, onde são fundantes a produção do trabalho humano, as formas de dominação entre as classes, bem como as de resistência, salienta-se que tais categorias não se caracterizaram como totais neste momento, tampouco segundo os caminhos priorizados pela pesquisa. Apontamos que mais estudos e aproximações são necessários para o enriquecimento do que se presentifica neste trabalho, visando à qualificação de formas diversas de contribuição à resistência negra no mundo e no Brasil, de tal modo como se configurou e se configura ainda hoje com o gênero reggae.

É, portanto, inegavelmente conclusivo que a ratificação e agrupamento de formas de dominação como a juntura de classe social e raça sobreposta nas mesmas frações de

classes impelem a dificuldade do rompimento das amarras da opressão social. Ainda assim, reconhecemos as limitações presentes e lacunas sempre existentes em cada olhar lançado ao mundo real e na premente necessidade do afinilamento de problematização nesta natureza de trabalho.

Nossos esforços foram direcionados então à análise que é feita neste trabalho sobre a obra fonográfica do artista, considerando-o sujeito inserido em relações materiais e sociais de existência. Edson Gomes elucida, pelo meio da forma estética, as reais condições de exploração e o lugar que ele, os negros operários oprimidos ocupam na sociedade atual, sem desconsiderar o dever do enfrentamento. Neste sentido, trazendo a tona partes da trajetória de vida do artista, elencamos alguns aspectos que nos foram mais significativos na construção da história.

Em 3 de julho de 2015, Edson Gomes completou 60 anos. Trinta dedicados a uma carreira profissional na música. Isso se considerarmos seu ponto de partida com a consagração de melhor intérprete no Festival Canta Bahia, em Feira de Santana, em 1985. E mais de quarenta se formos considerar seu começo no Festival da canção do Colégio Estadual em Cachoeira em 1972.

Gomes compôs sua obra com liberdade e se preocupou apenas com a aprovação popular. Jamais aceitou intervenções da crítica em seu repertório todo autoral de discos ou shows. Se formos elencar as canções que são consideradas de sucesso em sua carreira poderíamos facilmente chegar ao número de duas dezenas⁵⁵. Apesar de ter construído uma carreira consistente considerando a vendagem de discos e a lotação de seus shows em clubes e praças públicas, Gomes não conta uma produção de artista de ponta. Seu escritório, localizado numa travessa da Avenida Sete, no centro de Salvador é bastante humilde. Seu empresário, Sílvio França, apelidado de Tourão, realiza uma série de tarefas acumulando funções diversas, que vai de dirigir o automóvel, fechar contratos ou até a segurança pessoal quando necessário. Os mais antigos músicos em atividade na banda Cão de Raça são Oswaldo Filho (contrabaixo), Cunha (saxofone), Scooby (teclados) e Tony (guitarra), todos na banda desde 1994.

Em diversas apresentações em que estive, conferi que Edson Gomes possui público cativo, seja em praça pública ou em eventos fechados, o público presente é bastante significativo. Os fãs cantam junto com o artista seu repertório, como presenciei no

⁵⁵ Canções que já tocaram nas rádios FMs: Samarina, Malandrinha, História do Brasil, Rastafary, Hereditário, Fala só de Amor, Dona Lili, Adultério, Guerreiro do Terceiro Mundo, Filho da Terra, Criminalidade, Campo de Batalha, Dance Reggae, Traumas, Perigo, Ovelha, Olinda, Isaac, Luz do Senhor, Perdido de Amor, Camêlo, Sangue Azul, Acorde, Levante e Lute. (Fonte: ECAD/2014)

Bahia Café Hall (2013), República Reggae (2013) e na Festa dos 466 anos de Salvador (2015).

Apesar de sua popularidade, atualmente, Gomes não é convidado com frequência para programas de TV nacionais, tampouco goza de prestígio cativo nos regionais. No período da pesquisa contamos três aparições como entrevistado nos programas Mosaico da TV Bahia (2011), PIDA (2013) e a Bahia Que a Gente Quer Ver, ambos da TV Itapoan Record (2015)⁵⁶.

Talvez por essa razão, de exposição na mídia, seu cachê artístico é quatro vezes menor do que a banda de reggae com maior expressão nacional nela na atualidade, Esse grupo tem sido aceito pela indústria em geral, e percebe-se o caráter menos politizado das suas canções de reggae, o que facilita o jogo de interesses comerciais com a indústria fonográfica. Apesar disso, recentemente Gomes foi gravado por artistas consagrados nacionalmente como Claudia Leitte, Saulo Fernandes e Elba Ramalho. O que comprova que seu trabalho tem a reverberação também em gerações variadas.

Compreende-se que através da sua obra musical Gomes ampliou sobremaneira as discussões a cerca de raça e classe no Brasil. Inaugurou com o disco Reggae Resistência o estilo Reggae Nacional e popularizou o reggae do Recôncavo nas cinco regiões do país através de seus discos e DVD. Foram setenta canções gravadas em seis discos ao todo, fora as coletâneas e o CD duplo oriundo do DVD, gravado ao vivo no Wet 'n Wild em Salvador.

A assertividade de Gomes como artista faz com que ainda seja contratado para os maiores festivais de Reggae no Brasil. Um exemplo dessa conexão é a República do Reggae que acontece há onze anos no Wet'n Wild, em Salvador, e é considerado o maior festival do gênero da América Latina. Edson Gomes tocou em todas as edições.

Com o poder consagrado através da sua poesia e melodia, Edson Gomes conseguiu descrever letras que ilustram o Brasil em seu contexto histórico de colonialismo e exploração do trabalho. As abordagens temáticas atingem cenas do cotidiano que vão além das questões de raça e classe. Suas abordagens analisam também a sociedade brasileira, e de maneira geral responsabilizam o país pelo seu histórico de desigualdades e racismo. Uma das suas canções mais emblemáticas, Traumas (Edson Gomes), canção registrada no disco Campo de Batalha (EMI, 1991), descreve questões sociais indeléveis na sociedade brasileira. A letra aborda que:

⁵⁶ Ver entrevista <http://noticias.r7.com/bahia/a-bahia-que-a-gente-gosta/videos/sao-felix-e-destaque-do-programa-a-bahia-que-a-gente-gosta-deste-domingo-5-03072015>

O amor foi a pedra que faltou no alicerce da nação
Esse amor é a pedra que sobrou nessa nossa construção
E o amor que os cantores cantam
Não junta a família
Não soma, não junta a família uo uo uo
Filhos e filhas contraindo traumas
Sexo e drogas, fama e dinheiro
Assunto principal
Sexo e drogas, fama e dinheiro
Notícias do jornal.
Juventude toda perdida, oo
Uma juventude mal dirigida
E mesmo protegido pela polícia
Nós não estamos livres da violência.
A juventude toda perdida, oo
Uma juventude mal concebida.
Mesmo protegidos pela polícia
Nós não estamos livres da violência
Que não soma e nem junta uma família
Não soma, não juntar a família. Uo uo uo
Filhos e filhas contraindo traumas.
(Traumas, Edson Gomes, EMI, 1991)

Percebe-se na letra que os temas pautados pelo artista vão além de problemas relacionados aos negros e as comunidades periféricas. Em Traumas, Edson Gomes registra no verso inicial uma suposta explicação sobre a origem dos nossos problemas sociais. “O amor foi à pedra que faltou no alicerce da nação”. O verso resume a angústia do povo brasileiro e sua relação com seu próprio país. A referência nacional colonizadora e opressora reproduzida na sociedade brasileira escamoteou oportunidades, revelando a face perversa da nossa formação social. Gomes continua sua análise ao afirmar que o amor, sentimento romântico que os cantores cantam em muitas canções não junta à família. E completa sua descrição refletindo que filhos e filhas estão sujeitos aos traumas ocasionados pela geração dos pais. Essa capacidade de permanecer atual confirma que Gomes continua elencando assuntos que pautam temas comuns na sociedade moderna, sentido esse que possibilita a conexão dos mais jovens com músicas gravadas há quase 30 anos.

Após a descrição da trajetória de Gomes observa-se que o mesmo subverteu todas as expectativas negativas e conseguiu se estabelecer como artista nacional através do sucesso conseguido nas rádios e nas vendas de disco. Percebe-se, no entanto, que tanto a mídia quanto a indústria cultural lançam um tratamento diferenciado ao artista. Gomes, com as marcas atingidas durante todos esses anos, na nossa modesta análise, deveria ser homenageado, principalmente por entidades negras. Esse gesto impulsionaria outras homenagens realizadas por autoridades públicas nacionais e talvez até pela própria indústria que tanto lucrou com seu trabalho.

Algumas questões precisam ser analisadas para que tenhamos uma completa idéia do que o reggae e seu maior expoente nacional significam para o país. Por que mesmo

sendo considerado o maior expoente do reggae nacional, Edson Gomes não frequenta a mídia do sul e sudeste? Por que ainda não foi homenageado ou consagrado como maior Reggaeman do Brasil? Que relações o reggae e seu conteúdo de protesto social e racial distanciam-no da mídia e do *main stream*?

Enfim, as respostas a essas perguntas tem relação com o preconceito direcionado ao negro brasileiro, ao gênero musical que está associado à classe popular, ao consumo da maconha e a afirmação negra. A música reggae tem como compromisso original relatar as mazelas pós-coloniais, e as condições sub-humanas a que estão submetidas boa parte das populações negras nas favelas do mundo. Edson Gomes localmente com seu conteúdo de protesto social foi rechaçado pela indústria cultural do país, que tem por característica principal incitar o consumo de produtos musicais descartáveis e de conteúdo sexual apelativo ou com letras evasivas como se observam nos últimos quinze anos.

Consideramos Edson Gomes um artista forjado na rua, de origem e expressão popular que ao se tornar produto cultural se mantém no mercado fonográfico sem fazer concessões significativas à indústria. Edson Gomes continua se apresentando e representando o reggae simbolicamente, seja pelo pioneirismo da obra fonográfica, ou pela resistência que empreende em suas canções. Pode-se afirmar a partir desses estudos que Edson Gomes se configura como o maior ícone do gênero musical reggae no Brasil.

6. ANEXOS (fotos extras)



Edson Gomes em ação 1986.



Edson Gomes show na quadra de Jitauna, 1986.



Edson Gomes e o público, 1986.



Edson Gomes, Praça 25 de junho, Cachoeira, 1989.



Edson Gomes, Estádio Arlindo Rodrigues, São Félix, 1993.



Edson Gomes, Coité-BA, em 2015

Todas as fotos acima são do acervo pessoal de Edson Gomes.

7. REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

BECKER, Howard S. Método de Pesquisa em Ciências Sociais. São Paulo. Editora Hucebe, 1994.

BERNSTEIN, Basil. Theoretical studies towards a sociology of languages, in: Basil Berneinstein. Class, codes and control. Londres, Routiedge & Kegan Paul, v.1, 1971

BOGO, Ademar. Identidade e luta de classes—2. ed – São Paulo: Expressão Popular, 2010

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. França : Editora Bertrand Brasil, 1989

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: Ferreira, Marieta (Org.). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998

CASTRO, A. A. Axé music: mitos, verdades e world music. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010

CAYMMI, Stella. Dorival Caymmi: o mar e o tempo\ Stella Caymmi – São Paulo: Ed. 34, 2001.

COSTA, Paulo Segundo. Octávio Mangabeira : democrata irreductível \ Paulo Segundo da Costa. – 1. Ed.- Salvador: Press Color, 2008.

FALCÓN, Bárbara. O Reggae de Cachoeira: Produção Musical em um Porto Atlântico. Salvador: Editora Pinauna, 2012.

FERNANDES, Florestan. O negro no mundo dos brancos— São Paulo: Global, 2007.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro. Modernidade e Dupla Consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro Cultural de Estudos afro-asiáticos, 2001.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Classes, raças e democracia– São Paulo: Fundação de Apoio à universidade de São Paulo: Ed. 34, 2002.

HALL, Stuart. Da Diáspora: Identidades e mediações culturais.- Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília : representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LOBÃO. Lobão: Cinquenta anos a mil / Lobão, Tognolli. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

OTIZ, Renato. Sociologia / Pierre Bourdieu - São Paulo: Ática, 1983.

MORAES, Fernando, 1946- Chatô: O rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand / Fernando Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOTA, Fabrício. Guerreir@s do terceiro mundo: identidades negras na música Reggae/ Fabrício Mota.- Salvador: Pinaúna, 2012

PINHO, Osmundo Santos de Araujo, O Mundo Negro: Hermenêutica Crítica da Reafricanização de Salvador. Editora – Progressiva, Curitiba, 2010

PORTO FILHO, Ubaldo Marques, 1945 - Rio Vermelho, Ubaldo Marques Porto Filho.- Salvador: AMARV, 1991 276p Il.

PORTO FILHO, Ubaldo Marques. História dos Charutos Dannemann / Ubaldo Marques Porto Filho. Salvador: Ed. do Autor, 2014

REINA, S. V.. A foto me diz que existe família. In: RABINOVICH, E. P.; BASTOS, A. C. de S. Poética da Família e da Comunidade (pp.151-163). São Paulo; Annablume, 2012

REINA, Vanderlay Santana, “Ensina a teu filho o caminho que deve andar”. Opções e vivências religiosas de mulheres chefes de família, em Salvador. UCSAL. Pós-Graduação, 2008.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil. – Darcy Ribeiro. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RISÉRIO, Antonio. A utopia brasileira e os movimentos negros / Antonio Risério. – São Paulo: Editora 34, 2012(2ª edição).

SANTANA, Sandro. Música e ancestralidade na Quixabeira / Sandro Santana. - Salvador ; EDUFBA, 2012

SANTOS, Hélio. *A busca de um caminho para o Brasil. A trilha do círculo vicioso* – São Paulo : Editora SENAC, São Paulo, 2001

SILVA, A. P. da. Pelé e os anos 1970: A construção de um antimodelo para a nova modernidade. In: PIRES, A. L. C. S. ; DE OLIVEIRA, R. (org.), Olhares Sobre o Mundo Negro. Trabalho, Cultura e Política, Curitiba. Editora – Progressiva, 2010

SILVA, Elizabete Rodrigues da. Fazer Charutos : uma atividade feminina. / Elizabete Rodrigues da Silva. – Salvador, 2001.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida* / Muniz Sodré. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2005

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco. Um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil* / Muniz Sodré – Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.

STOREY, John. *Cultural Theory and Popular Culture, An Introduction.* / John Storey. University of Sunderland, Sunderland, Ed. Pearson Longman, 2009.

WEINER, Rex & STILLMAN, Deanne. *Woodstock Census The Nationwide Survey Of The Sixties Generation*, Springfield, MO, USA, Publisher: Viking Press, 1979

WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. 2a. Edição. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1978.

WELMOWICKI, José. *Cidadania ou Classe? O movimento operário da década de 80*. São Paulo ; Editora “Instituto José Luís e Rosa Sundermann”, 2004.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea* / Gilberto Velho. - Ed.-Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

VELOSO, Caetano. *1942- Verdade Tropical* / Caetano Veloso – São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ZAN, José Roberto. *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade* *Eccos Revista Científica, UNINOVE, São Paulo: (n. 1, v. 3): 105-122, 2001*

ZORZO, Francisco Antonio. *A Modernização dos Transportes, Fluxos Mercantis e Crescimento de Feira de Santana (Séculos XIX e XX)*. ANPUH – XXIII. Simpósio Nacional de História – Londrina, 2005.

DIGITAIS

http://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Woodstock., acessado em 22/05/2015

<http://www.redebrasilatual.com.br/blogs/curta-essa-dica/2012/05/album-transa-de-caetano-veloso-completa-40-anos-e-e-relancado>

Ver documentário Arquivo N, “30 anos da morte de Bob Marley”, 2011, Globo News
<https://www.youtube.com/watch?v=-U0lcjZXQXE> (Youtube)

Ver biografia de Wesley Rangel na página oficial do Estúdio WR.
<http://www.wrbahia.com.br/paginas/conteudo/wrangel.htm>

O álbum chegou à marca de disco de diamante certificado pela (ABPCD/ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUTORES DE DISCO). Ver também
http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Canto_da_Cidade.

Baba é como se chamam os jogos de futebol amador na Bahia.
<http://dicionariosvarios.blogspot.com.br/2015/02/dicionario-baianes.html>

<http://cadernodecinema.com.br/blog/>

musica.com.br/artistas/neguinho-do-samba/biografia.

<https://pt.wikipedia.org/wiki/EMI>

Clipe oficial da canção disponível no canal Youtube. (Edson Gomes, EMI, 1988)
Ver <https://www.youtube.com/watch?v=fxrlWq4Sp50>.

<http://globotv.globo.com/rede-bahia/mosaico-baiano/v/timbo-bate-um-papo-com-o-cantor-edson-gomes/1678570/>

<http://noticias.r7.com/bahia/a-bahia-que-a-gente-gosta/videos/sao-felix-e-destaque-do-programa-a-bahia-que-a-gente-gosta-deste-domingo-5-03072015>

<http://www.ecad.org.br/pt/Paginas/default.aspx>

DISCOGRÁFICAS

BOB MARLEY & THE WAILERS. *Catch a Fire*. Island Records, 1972.

BOB MARLEY & THE WAILERS. *Natty Dread*. Island Records, 1974.

BOB MARLEY & THE WAILERS. *Exodus*. Island Records, 1977.

BOB MARLEY & THE WAILERS. *Kaya*. Island Records, 1978.

BOB MARLEY & THE WAILERS. *Survival*. Island Records, 1979.

BOB MARLEY & THE WAILER. *Uprising*, Island Records , 1980

CANTA BAHIA. compacto,1985.

CALMON, Sine. *Fogo na Babilônia*. Atração Fonográfica, 1997.

CHICO EVANGELISTA & JORGE ALFREDO. *Bahia Jamaica*. Copacabana, 1980.

DIONORINA. *Música das Ruas*. Stalo Discos,1994

GILBERTO GIL. *Realce*. WEA, 1979

GILBERTO GIL, *Raça Humana*, WEA, 1984

GOMES, Edson. *Reggae Resistência*. EMI Odeon, 1988.

GOMES, Edson. *Recôncavo*. EMI Odeon, 1990.
GOMES, Edson. *Campo de Batalha*. EMI Odeon, 1991.
GOMES, Edson. *Meus Momentos 1*. EMI Odeon, 1994.
GOMES, Edson. *Meus Momentos 2*. EMI Odeon, 1994.
GOMES, Edson. *Resgate Fatal*. EMI Odeon, 1995.
GOMES, Edson. *Apocalipse*. EMI, 1998.
GOMES, Edson. *Acorde, Levante, Lute*. Atração Fonográfica, 2001.
GOMES, Edson. *Ao Vivo em Salvador (Duplo)*. Atração Fonográfica, 2006.
GOMES, Isaque. *Negro Real*. Independente, 2009.
GOMES, Tim tim. *Pedra sobre Pedras*. Independente, 1999.
REMANESCENTES. *Semente do Amor*. WR, 1993.
VELOSO, Caetano. *Transa*. Phillips, 1972
VIEIRA, Nengo. *Somos Libertos*. Atração Fonográfica, 1998.
VIEIRA, Nengo. *Mata Atlântica*. Independente, 2001.
VIEIRA, Nengo. *Chama*. Independente, 2006.
LAZZO. *Viver, Amar e Sentir*. Pointer Discos, 1983.
OS TINCOÃS. *O Africanto dos Tingoãs*. RCA Victor, 1975.

ENTREVISTAS

1. Nengo Vieira. Entrevista concedida em Cachoeira, 28 de abril de 2014.
2. Wesley Rangel. Entrevista concedida em Salvador-BA, 21 de março de 2014.
3. Cristovão Rodrigues. Entrevista concedida em Salvador-BA, 10 de fevereiro de 2014.
4. Cacau Nascimento. Entrevista concedida em Cachoeira-BA, 17 de dezembro de 2014.
5. Tim Tim Gomes. Entrevista concedida em Cachoeira-BA, 07 de junho de 2014.
6. Lu Araújo. Entrevista concedida em Salvador-BA, 20 de maio de 2015.
7. Ruy de Brito. Entrevista concedida em Salvador-BA, 15 de abril de 2014.
8. Dona Marival Gomes. Entrevista concedida São Félix, em 5 de maio de 2014.
9. Ray Company. Entrevista concedida em Salvador-BA, em 7 de março de 2014
10. Dona Maria de Lourdes. Entrevista concedida em São Félix-BA, 23 de março de 2014
11. Isaque Gomes. Entrevista concedida em São Félix-BA, 5 de maio de 2014.
12. Edson Gomes, Entrevistas concedidas em São Félix, 23 de fevereiro de 2012, 28 de agosto 2013 e Salvador, 20 de março de 2012 e 11 de janeiro de 2015.
13. Carlos Silveira. Entrevista concedida em Salvador, 2 de julho de 2015.

JORNALÍSTICAS

Revista Muito, grupo A TARDE, 12 /04/2015.

Jornal Correio da Bahia, 26/10/1990.

Revista Super Bizz Especial, Junho/1991.

Revista Rolling Stone (Brasil), nº102, fevereiro/2015.

Jornal A Tarde, 25/11/1990.

Correio Brasiliense, 25/11/2012.

Coluna Suingue, Jornal A Tarde, 19/04/1988.

Jornal A Tarde, 28/08/1987.

Jornal A Tarde, 2/4/1988.

Jornal A Tarde, 11/05/1988.

Tribuna da Bahia, 3/10/1988.

Jornal A Tarde, Coluna Suingue, 18/11/1988.

Jornal A Tarde, Coluna Música Pop, 15/1/1991.

Caderno2, Jornal A TARDE, Hagamenon Brito, 2/4/1992

ECAD (Escritório Central de Arrecadação e Distribuição)