

POTENCIALIDADES DE UM SABER AFRODIASPÓRICO: REFLEXÕES A PARTIR DO REGGAE

Potentialities of an Afrodiasporic knowledge: reflections form Reggae

Jaison Hinkel 

Doutor em Psicologia pela
Universidade Federal de Santa Catarina,
Florianópolis, SC, Brasil
jaisonhinkel@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6446-0626> 

Kátia Maheirie 

Doutora em Psicologia Social pela
Pontifícia Universidade Católica
de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil
maheirie@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5226-0734> 

A lista completa com informações dos autores está no final do artigo 

RESUMO

Este texto apresenta um ensaio teórico que tem por objetivo problematizar o reggae como um saber afrodiaspórico que pode contribuir para uma descolonização do pensamento. Para desenvolver nossas reflexões, analisamos elementos históricos do processo de constituição e desenvolvimento do *reggae*. Concluímos que o reggae propõe respostas à colonialidade que visam o reconhecimento e a credibilização de saberes comunitários enraizados na ancestralidade africana. Uma das principais potencialidades decoloniais do *reggae* está na sua configuração como um saber do cotidiano que conserva a rua como referência não apenas de expressão artística, mas de entretenimento, sociabilidade, pertencimento étnico e ação política. O reggae, neste sentido, apresenta uma ação duplamente decolonial, pois configura a produção de um saber vinculado ao cotidiano que é produzido por corpos que foram subalternizados pelo projeto colonial.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Reggae. Descolonização do pensamento. Diáspora africana.

ABSTRACT

This paper introduces a theoretical essay that discusses reggae as an Afrodiasporic knowledge that can contribute to a decolonization of thought. To develop our reflections, we analyze historical elements of reggae's constitution and development process. We have come to the conclusion that reggae proposes responses to coloniality that aim at the recognition and credibility of community knowledge rooted in African ancestry. One of the main decolonial potentialities of reggae is in its configuration as an everyday knowledge that preserves the street as a reference not only for artistic expression, but also for entertainment, sociability, ethnic belonging, and political action. Reggae, in this sense, presents a doubly decolonial action, as it configures the production of a knowledge linked to daily life that is produced by bodies that were subalternized by the colonial project.

KEYWORDS: Music. Reggae. Decolonization of thought. African diaspora.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta um ensaio teórico que tem por objetivo problematizar o *reggae* como um saber afrodiaspórico que pode contribuir para uma descolonização do pensamento. Vale destacar que, em função do conjunto heterogêneo de contribuições teóricas sobre os efeitos do processo de colonização (colonialidade), não há consenso quanto ao uso dos termos descolonial/decolonial (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE,

2019). Por isso, neste texto usamos as expressões descolonização do pensamento e pensamento decolonial, sem distinção, para nos referir a processos de problematização da colonialidade em suas diferentes formas, visando o desmantelamento de seus dispositivos e a remontagem de seres e saberes em prol de outro projeto de mundo. Vale ressaltar que a colonialidade se difere do colonialismo. Este diz respeito ao processo de colonização, cuja finalidade é garantir a exploração da colônia em benefício dos colonizadores. A colonialidade, por sua vez, é a continuidade de uma lógica colonial de relação, mesmo com o fim da colonização. Portanto, conforme Aníbal Quijano (2010), a colonialidade está relacionada a uma diversidade de modalidades de dominação que operam nas sociedades modernas a partir de um sistema de classificação mundial marcadamente étnico-racial que disputa e controla o trabalho, a sexualidade, a subjetividade e o saber.

Inicialmente, para pensar as potencialidades do *reggae* como um saber decolonial, precisamos reconhecer que a diáspora africana configura um complexo fenômeno. A travessia do Atlântico fez com que seres humanos - achantes, congos, iorubás, zulus, entre outros - desembarcassem nas Américas como seres coisificados, negros (QUIJANO, 2005). Definidos como inferiores, dotados de uma identidade racial, colonial e negativa, os africanos foram despojados de singularidade e considerados incapazes de pertencer à humanidade (FANON, 2020; MBEMBE, 2019). Por isso, é importante reconhecer que apesar da intensa presença da África nas Américas e, embora o período colonial tenha acabado, a colonialidade está presente de tal forma que há em nosso cotidiano um jogo de assimilação, embranquecimento e negação das heranças africanas. Se o que está relacionado ao modo de viver africano é considerado inferior, primitivo, não-humano, isso significa que a sua assimilação pode ocorrer desde que seus referenciais sejam embranquecidos ou negados (FANON, 2020; NOBLES, 2009).

Apesar de configurar um fenômeno extremamente violento, a travessia do Atlântico não pode ser lida somente como um acontecimento negativo. É neste sentido que podemos compreendê-la como uma encruzilhada (SIMAS; RUFINO, 2018) por onde atravessaram sabedorias que vieram imantadas nos corpos, dotadas de memórias e experiências múltiplas que, lançadas na via do não retorno, da desterritorialização e do despedaçamento identitário, reconstruíram e reinventaram a si e ao mundo no próprio curso dos acontecimentos. Sodré (2017) contribui com esse debate ao considerar que as pessoas escravizadas trouxeram junto de si um rico e complexo sistema de pensamento que envolve aspectos éticos, estéticos, políticos, ontológicos e cosmológicos que foram reinventados na medida em que promoveram a reinterpretação de um milenar patrimônio simbólico africano,

dando lugar a formas de viver originais. Portanto, é importante que possamos reconhecer, compreender e positivar as contribuições africanas para as formas de viver construídas em diferentes contextos afrodiaspóricos. Em função dos limites de escrita deste texto, iremos direcionar nossa atenção para o gênero musical *reggae* como um saber que evidencia relações decoloniais que conectam África e Jamaica.

A opção por realizar uma problematização do *reggae* como um saber decolonial parte de um princípio do pensamento africano que entende que o saber está vinculado ao vivido (LOPES; SIMAS, 2020). Nesta perspectiva, saberes assentados em práticas culturais são reconhecidos e credibilizados, pois saber e experiência são entendidos como fenômenos de constituição mútua. A experiência e o saber, deste modo, estão relacionados à alteridade e adquirem sentido a partir desta condição. Daí a potente vinculação que os saberes assentes na matriz africana possuem com o cotidiano, já que um saber valioso é aquele que está vinculado à vida e que, ao ser compartilhado, colabora para o bem viver¹ (NOGUEIRA, 2019).

Em termos metodológicos, nosso ensaio toma como base as contribuições de Luiz Rufino (2019), ao considerar o cruzo como um recurso teórico-metodológico assentado no signo de Exu - divindade iorubana transladada na diáspora - que evidencia a coexistência, a incompletude e a dinamicidade das experiências humanas. O cruzo "(...) fundamenta-se nos exercícios de atravessamento, na localização das zonas fronteiriças, nas travessias e na mobilidade contínua entre saberes, acentuando os conflitos e a diversidade como elementos necessários a todo e qualquer processo de produção de conhecimento" (RUFINO, 2019, p. 88-89). Por isso, buscamos analisar os cruzos presentes no processo de constituição e desenvolvimento do *reggae*. Para tanto, apresentamos reflexões acerca de elementos históricos, políticos e culturais da Jamaica, bem como refletimos sobre aspectos do cotidiano periférico jamaicano que nos permitem discutir a vinculação do *reggae* com diferentes dimensões do viver, tais como entretenimento, pertencimento étnico e agir político.

Por fim, esclarecemos que nos propomos a compreender o *reggae* em relação ao contexto no qual emerge e se desenvolve porque entendemos que a música popular, como considera Bastos e Lagrou (1995), é um fenômeno mundial que surgiu nos anos 1930 para

¹Segundo Acosta (2016), bem viver não é um simples conceito, é uma vivência. O bem viver integra diferentes visões humanistas e anti-utilitaristas que demarcam a necessidade de "(...) bons conviveres dos seres humanos na comunidade, bons conviveres das comunidades com outras comunidades, bons conviveres de indivíduos e comunidades na e com a Natureza" (ACOSTA, 2016, p. 93).

responder questões identitárias locais, regionais e nacionais. A música popular, desta maneira, precisa ser compreendida como um produto histórico-social, pois música e sociedade são indissociáveis. A música não apenas reflete a realidade social, mas a constitui, posto que é um sistema significativa de relevância estratégica para a construção do real (BASTOS; LAGROU, 1995).

2 ORIGENS E DESDOBRAMENTOS DO REGGAE

De acordo com Albuquerque (1997, p.13), “(...) os escravos foram as sementes do *reggae*”. Esta referência é importante para compreender as origens e o posterior desenvolvimento deste gênero musical. Uma primeira reflexão necessária para compreender o *reggae* diz respeito ao contexto histórico jamaicano. A Jamaica era originalmente habitada por índios Aravaques que foram exterminados quando os espanhóis ocuparam a ilha e promoveram a sua repopulação com pessoas escravizadas trazidas da África. Por volta de 1670, em consequência do Tratado de Madri, os espanhóis cederam a Jamaica aos ingleses, que deram continuidade ao processo de exploração e escravização (ALBUQUERQUE, 1997). Ainda segundo este autor, os escravizados africanos foram gradativamente configurando a base cultural jamaicana, por meio de danças, cultos, rituais, cantos e músicas.

Cardoso (1997) considera que por volta de 1920 e 1930, surgiu o *mento*, uma forma musical rural jamaicana que antecedeu o *ska*. Esse, por sua vez, pode ser considerado a primeira forma musical *pop* jamaicana, configurando uma mistura de *rhythm e blues* norte-americano, *gospel* e *mento*. Albuquerque (1997), contribui com esse debate ao considerar que o *ska* deu origem ao *rocksteady* o qual, por sua vez, possibilitou o surgimento do *reggae*. Portanto, é possível identificar uma espécie de continuidade entre o *ska*, o *rocksteady* e o *reggae*.

Apesar de possuírem características semelhantes, podemos perceber diferenças entre eles. O *ska* é caracterizado por um ritmo acelerado e possui uma forte referência vinculada às *big bands* norte-americanas de *jazz*. O *rocksteady* promoveu uma desaceleração do ritmo, se comparado ao *ska*, além de ter como principal referência os grupos de *soul music* norte-americanos, o que se evidencia nas melodias vocais e nas

letras, que frequentemente apresentam temas românticos². O *reggae*, por sua vez, coloca em debate de forma mais incisiva assuntos vinculados à vida nos guetos jamaicanos, tais como a violência, o racismo, a pobreza, a afirmação da ancestralidade africana, os princípios da filosofia rastafari e a valorização do estilo de vida dos *rude boys* (jovens moradores das periferias e que estavam à margem do sistema político e econômico vigente na Jamaica), entre outros temas (CARDOSO, 1997; RABELO, 2017; WHITE, 2004).

É importante ressaltar que esse processo de surgimento do *ska*, do *rocksteady* e do *reggae* se dá no mesmo período em que a Jamaica deixa de ser colônia da Inglaterra, em 1962. Segundo Silva (2021), a proclamação da independência jamaicana viu nascer uma nação com uma economia em ruínas, controlada por brancos e mestiços (embora os negros somassem 75% da população), com um grande fluxo migratório do campo para as cidades, um alto índice de desemprego e criminalidade. Portanto, podemos perceber que ocorreu com a Jamaica algo semelhante a outros países africanos que, conforme Mbembe (2019), obtiveram a independência, porém herdaram condições de dependência e dominação que não lhes permitiu conquistar a sua liberdade.

O modo como ocorreu o surgimento do *reggae*, portanto, indica uma conexão entre experiências afrodiaspóricas, já que seu desenvolvimento se deu mediante o cruzamento entre experiências culturais rurais jamaicanas de origem africana e a música norte-americana produzida por afrodescendentes. Além disso, em função da tensão política, econômica e cultural presente naquele período histórico tanto na Jamaica, quanto nos EUA, os músicos jamaicanos agregaram em suas produções elementos sonoros e poéticos que possuem aproximações com as produções realizadas pelos negros norte-americanos no que se refere a luta pela defesa dos direitos civis dos negros (ALBUQUERQUE, 1997; WHITE, 2004).

Cardoso (1997) considera que além das questões econômicas e políticas que condicionavam a vida nos guetos jamaicanos, outro elemento essencial para a criação do *reggae* foi a filosofia rastafari. Segundo Cunha (1993), o rastafarismo constitui um amplo conjunto de práticas e ideias que começaram a se esboçar a partir de movimentos político-religiosos e, sobretudo, étnicos, na Jamaica desde o século XIX. Mediante uma interpretação étnica da bíblia, os rastas, como são denominados seus adeptos, promoveram um constante movimento contra a opressão escravista britânica, ao afirmar a

² Para compreender as especificidades do *ska*, do *rocksteady* e do *reggae*, sugerimos a audição do podcast *Estudando o Dub* (2020).

redenção do povo negro por meio do repatriamento à África. Os rastas são vegetarianos e se alimentam somente de produtos naturais, preservam longas tranças em seus cabelos, chamadas de *dreadlocks*, e pregam o consumo de ganja (maconha) como uma erva sagrada. Todos estes elementos possuem a finalidade de deixar o humano próximo da natureza e permitir um contato mais direto com *Jah* (abreviatura de Jeová), Deus (CUNHA, 1993). White (2004) esclarece a importância dos rastas para o desenvolvimento do *reggae* ao afirmar que grande parte dos músicos seguia os preceitos do rastafarismo, de tal forma a recusar a se integrar ao modelo de sociedade capitalista e eurocentrada, chamado por eles de Babilônia, e de buscar a libertação do povo negro. Oliveira (2003), também contribui nesta discussão, ao considerar que os rastas constituíram uma alternativa de construção da nacionalidade jamaicana e formaram um amplo movimento popular, no qual o *reggae* ficou caracterizado como símbolo musical de suas manifestações.

Outro elemento importante para a criação do *reggae* foi o rádio. Cardoso (1997) cita que a partir dos anos 1950 as estações de rádio locais jamaicanas transmitiam clássicos e música popular dos Estados Unidos, como *jazz*, *rhythm and blues*, e uma variedade de outros gêneros. Vale destacar que para a população jamaicana era muito difícil o acesso a discos, só conseguindo ouvir música por meio de precárias estações de rádio, dependentes inclusive das condições climáticas para conseguir captar as músicas vindas dos EUA.

Segundo Albuquerque (1997), em consequência desta dificuldade, por volta de 1940, surgiram os primeiros estúdios de gravação musical jamaicanos e os *sound systems*: sistemas de som portáteis, espécie de discoteca ambulante que permitia a realização de bailes de rua. A partir desse momento, gradativamente foi ocorrendo a produção e o consumo de músicas feitas por jovens jamaicanos. Na década seguinte o *sound system* se tornou a principal estratégia de produção e consumo musical nas periferias de Kingston (capital da Jamaica), configurando um importante fenômeno cultural, político e econômico que possibilitou o desenvolvimento do *ska*, do *rocksteady*, do *reggae*, do *dub* e do *raggamuffin* (ALBUQUERQUE, 1997; MUNIZ, 2010).

3 POTENCIALIDADES DO COTIDIANO

O surgimento do *sound system* nos auxilia a perceber a rua como uma dimensão imprescindível para a configuração do *reggae*, pois "o *reggae* nasceu na rua" (ALBUQUERQUE, 1997, p. 51). A rua não foi apenas um local para a realização dos bailes,

mais do que isso, foi condição para a produção artística, para o consumo musical e para o estabelecimento de variados elementos vinculados ao que se convencionou chamar de "cultura *reggae*", tais como roupas, penteados de cabelo, comportamentos, gírias etc. Azevedo e Silva (1999), ao pesquisar outra linguagem musical afrodiaspórica (o *Rap*), contribuem com nossas reflexões ao conceber a rua como opção estética e política dos afrodescendentes que possibilita formas de entretenimento, sociabilidade, pertencimento e agir político que tensionam a manutenção e a reinvenção do cotidiano. Vale destacar que esse fenômeno pode ser identificado em diferentes práticas musicais afrodiaspóricas, como samba, *funk*, *soul*, *jazz*, entre outras (AZEVEDO, 2021).

Ao tomar a rua como opção estética e política, as práticas musicais afrodiaspóricas nos convocam a pensar as potencialidades e complexidades do cotidiano. De acordo com Simas e Rufino (2019, p. 14), entendemos o cotidiano como um "complexo e imensurável balaio de possibilidades de mundo" no qual estão imbricadas presenças, experiências e saberes que podem fortalecer gramáticas não limitadas à razão e que confrontam modelos totalitários impostos ao viver. Por conta da inexorável vinculação das produções artísticas afrodiaspóricas com o cotidiano, e da complexidade de gramáticas aí presentes, é preciso compreender que essas produções não se limitam à dimensão racional, uma vez que a cosmovisão africana opera numa lógica sensível e polissêmica (SODRÉ, 2017). Por isso, as práticas musicais afrodiaspóricas desafiam os limites binários e configuram, ao mesmo tempo, festa e protesto, evidenciando um caráter brincante e político (OLIVEIRA, 2021; SIMAS; RUFINO, 2018).

Uma das figuras centrais do *sound system*, e que evidencia a sua dimensão brincante, política e decolonial, é o disc-jóquei (*DJ*). De acordo com Albuquerque (1997), inicialmente a sua função era animar os bailes, fazer a propaganda de seu *sound system*, divulgar os últimos lançamentos musicais, os lugares onde iria se apresentar, enfim, sua meta era atrair as pessoas para dançar. Entretanto, por volta de 1960, o *Dj*, além de atuar como um agitador dos bailes, passou a improvisar intervenções vocais sobre as versões *dub*. Segundo Muniz (2010), a versão *dub* consistia em uma versão da música com uma mixagem diferente da gravação original, geralmente subtraindo a voz do cantor, adicionando efeitos como *reverb* e *delay*³, e dando destaque para o baixo e a bateria.

³ *Reverb* é uma expressão utilizada para se referir a efeitos sonoros que buscam reproduzir sons tocados em determinados ambientes. O som processado através deste efeito irá soar como se fosse reproduzido dentro de uma câmara sonora, reverberando. *Delay*, por sua vez, se refere a um efeito sonoro que pode ser obtido a partir da repetição mecânica de um som por um determinado número de vezes e em um ritmo estipulado (MUNIZ, 2010).

Cardoso (1997) considera que o *Dj* se tornou um elemento com grande popularidade na Jamaica, atuando como um porta-voz dos oprimidos. Os temas dos seus discursos eram variados, contemplando amor, sexo, maconha, rastafarismo, autopromoção dos *Dj's*, questões sociais e políticas relacionadas à vida nas periferias jamaicanas. Segundo Albuquerque (1997), um elemento que contribuiu para a popularidade do *Dj* foi o alto índice de analfabetismo da população jamaicana, de modo que o *Dj* era um meio vital para a disseminação de notícias e acontecimentos, uma espécie de repórter musical do dia-a-dia. Neste sentido, o *Dj* foi uma figura importante para a disseminação do *reggae*, uma vez que a sua atuação brincante e política, como citada anteriormente, proporcionou aos jovens jamaicanos uma experiência que contempla aspectos de lazer, sociabilidade, produção artística e ação política. Além disso, vale destacar que os *Dj's* jamaicanos foram um importante ponto de referência para o surgimento dos *rappers*, que ocorreu nas décadas seguintes nas periferias de Nova Iorque. Conforme Rocha, Domenich e Casseano (2001), *Dj Kool Herc*, um imigrante jamaicano, foi o responsável por inserir na periferia nova iorquina, no início dos anos 1970, as técnicas de discotecagem e o canto falado dos *Dj's* jamaicanos.

Outra maneira de compreender o *reggae* é atender para a biografia e a discografia de seus artistas. Bob Marley é um dos artistas de *reggae* com maior reconhecimento nacional e internacional, e pode ser tomado como um elemento facilitador para uma compreensão deste gênero musical. Segundo White (2004), Bob Marley era filho de uma mulher negra e um homem branco (não conheceu o pai), nasceu num barraco de apenas um cômodo, numa região rural, e foi morar numa favela de Kingston quando ainda era criança. Desse modo, Marley sintetizava o perfil dos jovens jamaicanos envolvidos com o *reggae*: negro, pobre e periférico, vivendo num contexto marcado pela colonialidade, portanto, racista, violento e desigual. Conforme Rabelo (2017), Bob Marley foi o mais famoso porta-voz do *reggae* e do rastafarismo, porém isso não o torna livre de paradoxos e contradições, de modo que há formas distintas de se apropriar da sua imagem, tais como astro da música *pop*, profeta do rastafarismo, pacifista etc. Segundo o autor, isso se dá por conta das mudanças e contradições que compõem a trajetória pessoal e profissional de Marley, bem como pela necessidade da indústria cultural de incentivar apropriações fetichizadas dos artistas.

No que se refere a trajetória artística de Bob Marley, Rabelo (2017) auxilia a compreender a diversidade e complexidade deste artista. Um dos elementos importantes para compreender Marley diz respeito a temáticas das letras de suas músicas. Suas letras

possuem como temas principais: o estilo de vida dos *rude boys*, o amor e o rastafarismo (RABELO, 2017; WHITE, 2004). Ou seja, suas canções estão vinculadas a experiências pessoais e coletivas, relacionadas a luta de classes, questões raciais e anti-imperialistas, na medida em que denunciam a pobreza, a violência, o racismo, a miséria e a subalternização da população negra e periférica, bem como anunciam possibilidades de construção de um projeto de mundo vinculado à ancestralidade africana.

Sem desconsiderar a pluralidade e complexidade da produção musical de Marley, em virtude do escopo deste texto, trazemos aqui um pequeno recorte que evidencia a perspectiva decolonial deste artista. O álbum musical *Survival*, lançado em 1979, apresenta alguns elementos interessantes para esse debate. A capa do disco retrata “(...) bandeiras de quarenta e oito países africanos e de Papua Nova Guiné que se levantaram contra o colonialismo europeu após a Segunda Guerra Mundial” (RABELO, 2017, p. 151). O autor contextualiza que ao centro da capa há uma faixa que simboliza o porão de um navio negreiro, sobre a qual está escrito o título do disco, que significa sobrevivência. Além da capa, é possível identificar a presença de uma perspectiva decolonial em diferentes letras das músicas, tais como “*Africa Unite*” e “*Zimbabwe*”, por exemplo. A primeira faz referência aos ideais pan-africanistas propostos por Marcus Garvey⁴, enquanto a segunda celebra a luta anti-imperialista que levou à independência do Zimbábue⁵.

Para que possamos refletir sobre as ações decoloniais vinculadas ao *reggae*, precisamos ampliar o debate para além da via verbal e/ou racional, compreendendo-o como uma expressão estética. Ou seja, precisamos reconhecer que as roupas, os penteados de cabelo, os comportamentos, as gírias, por exemplo, constituem formas de comunicação importantes no *reggae* (ALBUQUERQUE, 1997; CARDOSO, 1997; WHITE, 2004). Isto nos permite reconhecer que o *reggae* está vinculado a diferentes dimensões do viver, como entretenimento, pertencimento étnico e agir político. Mais do que uma pluralidade de ações, o *reggae* revela o corpo afrodescendente como matriz e motriz, isto é, o corpo apresenta uma inscrição, um registro daquilo que viveu, mas é também a condição para a enunciação de novos discursos que denunciam as mazelas e anunciam possibilidades de transgressão de condições de padecimento.

⁴ Marcus Garvey foi um importante sindicalista jamaicano do início do século XX que atuou intensamente para propagar o pan-africanismo na Jamaica, na América Central e nos Estados Unidos (FINCH III; NASCIMENTO, 2009).

⁵ “Antiga colônia britânica conhecida como Rodésia do Sul ou simplesmente Rodésia; viveu também o regime de segregação racial parecido com o da África do Sul; tornou-se independente em 1980 sob o novo nome de Zimbábue” (MUNANGA, 2009, p.105).

Oliveira (2021, p. 174) colabora com essa reflexão ao considerar que o corpo é elemento primordial para os saberes afrodiaspóricos, posto que "o corpo é a condição da experiência". É nele que se dá a experiência humana em sua integralidade. Isto implica reconhecer que o corpo é produtor de saberes que contemplam a potência do sensível e apresentam uma pluralidade de gramáticas que não estão limitadas a dimensão racional (OLIVEIRA, 2021; SIMAS; RUFINO, 2018, 2019). O corpo evidencia um modo de saber vinculado ao vivido, por isso na perspectiva afrodiaspórica saberes assentados em práticas culturais são credibilizados, por exemplo. Isto configura o que pode ser chamado de saber praticado (SIMAS; RUFINO, 2018). E justamente por ter o corpo como produtor de um saber que é praticado, os saberes afrodiaspóricos estão relacionados à alteridade e adquirem sentido a partir desta condição. Um saber, nesta perspectiva, tem valor na medida em que colabora para referenciar e potencializar a comunidade, daí sua potente vinculação com o cotidiano, já que um saber valioso é aquele que está vinculado à vida e que, ao ser compartilhado, colabora para o bem viver (LOPES; SIMAS, 2020; OLIVEIRA, 2021).

Esta perspectiva se distancia sobremaneira da lógica colonial ocidental. O processo de colonização dos povos da África e das Américas evidencia bem essa distinção. No projeto colonial o corpo é negado, subalternizado, controlado, temido e violentado em suas mais diferentes dimensões - físico, psíquico etc (FANON 2020). Já na perspectiva afrodiaspórica, o corpo é suporte de memórias e saberes. O corpo não é apenas reconhecido, é credibilizado e potencializado, pois é concebido como um campo de possibilidades capaz de inscrever saberes legados pela comunidade e enraizados na ancestralidade (OLIVEIRA 2021; SIMAS; RUFINO, 2018; SODRÉ, 2017).

Sem romantismo ou essencialismo, as reflexões aqui colocadas apontam potencialidades que o *reggae* apresenta no sentido de possibilitar formas de recriar a si e ao mundo, na medida em que contempla ações que referenciam e potencializam saberes da comunidade periférica jamaicana vinculados à ancestralidade africana, mesmo diante de contextos de padecimento. Mbembe (2019) colabora com esse debate ao considerar que a descolonização do pensamento gera um processo de declosão do mundo, isto é, de abertura, de instauração de uma presença que habita e constrói o mundo. Para o autor, a descolonização requer que sejam instituídas novas relações entre o sujeito e o mundo. "Tomado sob esse ângulo, o conceito de descolonização é uma súpula. Ele indica a problemática difícil da reconstituição do sujeito, da declosão do mundo e da escalada universal de humanidade" (MBEMBE, 2019, p. 58). Nestes termos, o *reggae* pode ser entendido como uma possibilidade de ação que busca forjar a "capacidade de ser si

mesmo” (MBEMBE, 2019, p. 71) para se libertar dos esquemas mentais, discursos e representações que o Ocidente empregou. Ou seja, o *reggae* pode se constituir numa importante ação decolonial, na medida em que colabora para gerar fissuras no projeto colonial e para potencializar saberes vinculados à ancestralidade africana que perspectivam formas de ser que se contrapõem à proposta individualista, utilitária e racista do projeto colonial.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos perceber, é impossível compreender o *reggae* sem atentar para os cruzamentos que constituem os saberes afrodiaspóricos. Neste sentido, a travessia do Atlântico precisa ser vista como um duplo processo, de morte e reinvenção. Sem negar a gravidade do processo de desumanização e de morte posto em curso pela escravização, é preciso reconhecer que as pessoas que foram escravizadas trouxeram junto de si um rico e complexo sistema de saber. Isto pode ser percebido, por exemplo, no trânsito entre diferentes práticas musicais que contribuíram para o surgimento do *reggae*, tais como o *mento*, *rhythm e blues*, *gospel*, *ska* e *rocksteady*, já que mesmo diante de contextos de padecimento, essas práticas musicais produziram formas de entretenimento, sociabilidade e agir político.

Outra questão importante para compreender o *reggae* diz respeito à tensão política, econômica e cultural presente na década de 1960 tanto na Jamaica, quanto nos EUA, visto que este gênero foi fruto da ação de grupos juvenis de periferia que cruzaram experiências culturais rurais jamaicanas de origem africana com a música norte-americana produzida por afrodescendentes. Deste modo, os músicos jamaicanos agregaram em suas produções discursos que possuem aproximações com as produções realizadas pelos negros norte-americanos no que diz respeito a luta pela defesa dos direitos civis dos negros (ALBUQUERQUE, 1997; WHITE, 2004).

Uma das principais potencialidades decoloniais do *reggae* está na sua configuração como um saber do cotidiano que conserva a rua como referência de entretenimento, sociabilidade, pertencimento étnico e ação política. O *reggae*, neste sentido, produz um saber brincante e político que propõe respostas à colonialidade. Respostas que são produzidas pela população negra e pobre dos guetos jamaicanos e que visam o reconhecimento e a credibilização de saberes comunitários enraizados na ancestralidade

africana. Portanto, é possível reconhecer que o *reggae* apresenta uma ação duplamente decolonial, pois configura a produção de um saber vinculado ao cotidiano que é produzido por corpos que foram subalternizados pelo projeto colonial.

Por fim, vale destacar a importante contribuição que o *reggae* oferece para pensar os processos de descolonização como ações que não se limitam à via verbal e/ou racional, expressando-se esteticamente. Se queremos reconhecer e potencializar formas de descolonização, precisamos atentar para as presenças que habitam e constroem o mundo a partir de diferentes espaços e mediante linguagens plurais, daí a importância das roupas, dos penteados de cabelo, dos comportamentos, das gírias, das letras de músicas e das capas de disco, por exemplo. Mediante diferentes espaços e linguagens, portanto, o *reggae* produz um saber vinculado às experiências pessoais e coletivas, relacionado à luta de classes, questões raciais e anti-imperialistas, na medida em que denuncia a pobreza, a violência, o racismo, a miséria e a subalternização da população negra e periférica, bem como anuncia possibilidades de construir um projeto de mundo vinculado à ancestralidade africana.

REFERÊNCIAS

ACOSTA, A. **O Bem Viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo: Autonomia Literária, 2016.

ALBUQUERQUE, Carlos. **O eterno verão do reggae**. São Paulo: Editora 34, 1997.

AZEVEDO, Amilton Magno Grillu.; SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Os sons que vêm das ruas. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). **Rap e educação**: rap é educação. São Paulo: Summus, 1999, 65-82.

AZEVEDO, A. M. (org). **Ritmos negros**: música, arte e cultura na diáspora negra. São Paulo: Alameda. 2021.

BASTOS, M, R. J. LAGROU, E. M. **Arte, Cosmologia e Filosofia nas Terras Baixas da América do Sul**. Florianópolis: UFSC, 1995.

CARDOSO, Marco Antônio. **A magia do reggae**. São Paulo: Martin Clarett, 1997.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Fazendo a “coisa certa”: reggae, rastas e pentecostais em Salvador. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n. 23, p. 120-137, out., 1993.

ESTUDANDO O DUB: Ep. 01 Introdução à música jamaicana. [Locução de]: Marcus MPC, Digitaldubs, 2020. **Podcast**. Disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/3DX24rcQ1xkXs2QguGhcSJ>. Acesso em 4 de mar. 2022.

- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.
- FINCH III, C. S.; NASCIMENTO, E. L. Abordagem afrocentrada, história e evolução. *In* NASCIMENTO, E. L. (Org). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo, Selo Negro, 2009, 37-70.
- LOPES, N.; SIMAS, L. A. **Filosofias Africanas**: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- MBEMBE, A. **Sair da grande noite**: ensaios sobre a África descolonizada. Trad. Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- MUNANGA, K. **Origens africanas do Brasil contemporâneo**: histórias, línguas, culturas e civilizações. São Paulo: Global, 2009.
- MUNIZ, B. B. **DUB**: um estilo? um gênero? um vírus? 2010. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- NOBLES, W. Sakhu Sheti: retomando e reapropriando um foco psicológico afrocentrado. *In*: NASCIMENTO, E. L. (org) **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 277-298.
- NOGUEIRA, S. G. **Libertação, descolonização e africanização da Psicologia**: breve introdução à Psicologia Africana. São Carlos: EdUFSCAR, 2019.
- OLIVEIRA, Catarina Farias de. Reggae e hip hop: segmentação X diversidade cultural juvenil. *In*: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **Anais XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Belo Horizonte, p.1-16, set., 2003.
- OLIVEIRA, E. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Rio de Janeiro: Ape'ku, 2021.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, E. (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais - Perspectivas Latino-Americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 107- 130.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. *In*: SANTOS, B. S; MENESES, M. P. (orgs). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez Editora, 2010, p. 84-130.
- QUINTERO, P.; FIGUEIRA, P.; ELIZALDE, P. C. Uma breve história dos estudos decoloniais. **MASP**. São Paulo, p. 1-12, 2019.
- RABELO, D. Bob Marley: memórias, narrativas e paradoxos de um mito polissêmico. **Revista Brasileira do Caribe**, n. 35, v. 18, p. 135-164, dez., 2017.

ROCHA, J.; DOMENICH, M.; CASSEANO, P. **Hip-Hop: a periferia grita**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SILVA, M. R. Reggae da Baixada: o negro no poder. *In*: AZEVEDO, A. M. (org). **Ritmos negros: música, arte e cultura na diáspora negra**. São Paulo: Alameda, 2021, p.263-292.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SODRÉ, M. **Pensar nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

WHITE, T. **Queimando tudo: a biografia definitiva de Bob Marley**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

NOTAS

Jaison Hinkel

Doutor em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina, Professor titular da Fundação Universidade Regional de Blumenau, Departamento de Psicologia, Blumenau, Brasil

jaisonhinkel@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6446-0626>

Kátia Maheirie

Doutora em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Professora titular da Universidade Federal de Santa Catarina, Departamento e Programa de Pós-graduação em Psicologia, Florianópolis, Brasil

maheirie@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5226-0734>

Endereço de correspondência do principal autor

Rua Fritz Koegler, 668, CEP 89056-100, Bairro Fortaleza, Blumenau, SC, Brasil.

AGRADECIMENTOS

não se aplica

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Concepção e elaboração do manuscrito: J. Hinkel, K. Maheirie

Coleta de dados: J. Hinkel

Análise de dados: J. Hinkel

Discussão dos resultados: J. Hinkel

Revisão e aprovação: J. Hinkel, K. Maheirie

CONJUNTO DE DADOS DE PESQUISA

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

FINANCIAMENTO

Não se aplica.



CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica.

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Não se aplica.

LICENÇA DE USO

Os autores cedem à **Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis** os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution](#) (CC BY) 4.0 International. Esta licença permite que **terceiros** remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os **autores** têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

PUBLISHER

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

EDITORES

Javier Ignacio Vernal e Silmara Cimbalista

HISTÓRICO

Recebido em: 22-07-2022 – Aprovado em: 14-09-2022 – Publicado em: 30-11-2022