



Universidade Federal de Pernambuco
Centro Acadêmico do Agreste
Núcleo de Design

Huilton Carlos Chaves Medeiros da Silva

A Iconografia do Reggae: Interpretação de elementos gráficos de um gênero musical

Monografia apresentada à Universidade Federal de Pernambuco – Centro Acadêmico do Agreste como requisito final para a obtenção de título acadêmico de Bacharel em Design, sob a orientação do Prof. Eduardo Romero Lopes Barbosa.
Caruaru 2012

Catálogo na fonte
Bibliotecária Simone Xavier CRB4 - 1242

S586i Silva, Huiton Carlos Chaves Medeiros da.
A Iconografia do Reggae: Interpretação de elementos gráficos de um gênero musical. / Huiton Carlos Chaves Medeiros da Silva. - Caruaru: O autor, 2012.
73f. : il.; 30 cm.

Orientador: Eduardo Romero Lopes Barbosa
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de Pernambuco, CAA. Design, 2012.
Inclui bibliografia.

1. Design gráfico. 2. Reggae. 3. Iconografia. I. Barbosa, Eduardo Romero Lopes (orientador). II. Título.

740 CDD (23. ed.) UFPE (CAA 2012-72)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN

PARECER DE COMISSÃO EXAMINADORA
DE DEFESA DE PROJETO DE
GRADUAÇÃO EM DESIGN DE

HILTON CARLOS CHAVES MEDEIROS DA SILVA

***A ICONOGRAFIA DO REGGAE: INTERPRETAÇÃO DE
ELEMENTOS GRÁFICOS DE UM GÊNERO MUSICAL***

A comissão examinadora, composta pelos membros abaixo, sob a presidência do primeiro, considera o aluno Hilton Carlos Chaves Medeiros da Silva

APROVADO

Caruaru, 05 de novembro de 2012.

Professor Eduardo Romero Lopes Barbosa

~~Professor Leonardo Araújo da Costa~~

Professora Sophia de Oliveira C. e Silva

Dedico a minha família, Luiz Carlos, Isabel, Luiz Gustavo e João Paulo, que me nortearam desde a minha base educacional, com muito esforço.

Agradecimentos

Agradeço a Deus, a minha família novamente, ao meu orientador, Eduardo Romero pelo imenso incentivo e a todos os meus entes queridos, que contribuíram para que meus objetivos fossem alcançáveis. Obrigado.

Resumo

O Reggae é um gênero musical que se originou na década de 1960 na Jamaica. Sua difusão cativa adeptos até os dias de hoje, não só por suas peculiaridades rítmicas e melódicas, mas, sobretudo visualmente. O Reggae surgiu paralelamente a intensas discussões e transformações sociopolíticas da sociedade jamaicana. É a partir desse fluxo histórico que este trabalho se propõe, discutir os elementos iconográficos do Reggae, cuja cultura revela uma rica visualidade, possuindo uma identidade simbólica explorada e assimilada comparado a outros gêneros musicais. Aqui, metodologicamente, o Design Gráfico se apresenta como uma ferramenta interpretativa da rica iconografia do Reggae.

Palavras-chave:

Design Gráfico, Reggae, Iconografia

Abstract

Reggae is a music genre that originated in Jamaica in the 1960s. Its diffusion captivates adepts until the present day, not only for its rhythmic and melodic quirks, but withal visually. The Reggae emerged parallel with intense discussions and sociopolitical transformations of Jamaican society. It is from this historical flow that this work is proposed to discuss the iconographic elements of Reggae, which reveals a rich visual culture, having a symbolic identity explored and assimilated, compared to other musical genres. Here, methodologically, Graphic Design presents itself as an interpretive tool of the rich iconography of Reggae.

Keyword:

Graphic Design, Reggae, Iconography.

Sumário

Introdução

1. O Design como elemento discursivo da cultura | 03

2. As origens que constituíram o gênero musical Reggae | 16

2.1 Influências históricas e musicais | 16

2.2 As raízes místico-religiosas, a militância negra, suas personalidades e ícones | 24

2.3 O Reggae e sua projeção histórica | 36

3. Abordagem Interpretativa da Visualidade do Reggae | 39

3.1 Aspectos Iconográficos do Reggae como símbolo | 40

3.2 Iconografia Heroica | 51

3.3 Iconografia de Estereotipação | 54

Considerações finais | 58

Referências | 60

Anexos

Introdução

A imagem traduz uma percepção da natureza sociocultural que revelam facetas dos marcos históricos de épocas e de lugares (CARVALHO, 2011). A partir das expressões gráficas que são resultados de intensa atividade da inteligência humana, vincula-se o caráter social, concebendo, assim, o universo simbólico cultural dentro de qualquer âmbito expressivo, e conseqüentemente, também no Design (VALADARES, 2007).

O Reggae é um gênero popular musical de origem jamaicana de prestígio internacional, ritmicamente exótico se comparado às vertentes musicais da época, e possui muitas influências, tanto musicais quanto históricas. Constituído de letras em sua maioria de cunho crítico social e/ou religioso, o gênero é reconhecido em várias Nações, inclusive no Brasil. O Reggae comemora seu dia em 14 de maio de 2012, instituído como o Dia Nacional do Reggae, sancionado pela Presidente Dilma Rouseff, na qual se comemora no dia 11 de maio a data da morte do maior difusor e expoente do gênero, Robert Nesta Marley, mais conhecido como Bob Marley.

O Reggae possui um repertório de imagens característica de sua identidade cultural, embora muito utilizado, ainda é pouco investigado. Como modelos de análise gráfica, esta pesquisa fornece apoio para designers que possam atuar neste tipo de pesquisa, pesquisadores que fazem investigação da iconografia de um gênero musical através da linguagem do design.

Nesse sentido, o objetivo geral dessa pesquisa é através da linguagem do Design, investigar a iconografia das capas de álbuns de bandas de Reggae, considerando que os mesmos são produtos gráficos de identidade rica, histórica e culturalmente. Assim, os objetivos específicos são: (a) identificar as características simbólicas estabelecidas pelos ícones do Reggae através de contextos sociohistóricos; (b) relacionar uma identidade do gênero musical como gênero visual historicamente formada e; (c) discutir os aspectos visuais do produto gráfico, no caso as capas de álbum, a partir da iconografia. Logo, ter a linguagem do Design como método discursivo de elementos iconográficos, é necessário a compreensão dos fundamentos do Design de Steven Heller (2007), cuja justificativa parte do princípio de que o Design é um elemento significativo da cultura e da história material e visual.

Esta pesquisa é parte de uma perspectiva sociohistórica, que revela a importância da produção gráfica no âmbito musical, neste encontradas no Reggae.

No capítulo 1 será apresentado todo o respaldo teórico e como foi desenvolvida a pesquisa, de acordo com os parâmetros estipulados por Steven Heller e sua compreensão ao que se aplica a interpretação iconográfica de uma peça gráfica. Além disso, importantes ressalvas de autores que contribuem para a importância da abordagem interpretativa da imagem e a significância da linguagem.

Já o capítulo 2 é dedicado à descrição do objeto de estudo, o Reggae, explicado em detalhes sua origem, todo o seu envolvimento dentro do enfoque histórico, suas influências, tanto musicais, culturais e sociais.

E no capítulo 3 é o resultado decorrente da coerência entre capítulos anteriores anexando as peças gráficas investigadas qualitativamente, sendo elas as capas de álbuns de bandas de reggae.

Por fim, os projetos gráficos dos CDs de Reggae mostram através da perspectiva da indústria cultural, a partir do ponto de vista do Design e da Ilustração (capistas), que seu repertório iconográfico construíram uma rica representação pautada na identidade de uma cultura.

1. O Design como Elemento discursivo da cultura

Este trabalho desenvolve uma discussão qualitativa sobre a iconografia do Reggae, seguido de um método de abordagem histórico no contexto em que a Jamaica se encontrava, desde o período Colonial (século XV). Assim, este estudo busca relacionar os componentes visuais que integram a simbologia cultural deste gênero musical, encontrados nas capas dos álbuns de Reggae, que por sua vez, não só estão atrelados a indústria fonográfica, mas que também são esmerados projetos de Design Gráfico, baseados do porvir deste capítulo.

Logo, a importância dessa pesquisa está nas relações entre as linguagens do Design como uma ferramenta expoente da cultura, atribuindo-lhe a preservação e valorização da imagem e de sua bagagem histórica e cultural, pois:

(...) na maior parte das vezes, não chegamos a tomar consciência de que o nosso estar-no-mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem, isto é, que nos comunicamos também através da leitura e/ou produções de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, trações, cores... Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes... Através de objetos, sons musicais, gestos expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem (SANTAELLA, 1983, p. 10).

Tal como o Design surgiu quando o homem confeccionou suas primeiras ferramentas, através do próprio ato de gerar informação. Informações estas encontradas no cotidiano, o que justifica sermos indivíduos sociais, por filtrarmos uma realidade através das vivências (AZEVEDO, 2008). Wilton Azevedo também aponta que o Design é popular e está pelas ruas, seja por carência de espaço ou nos meios de comunicação, fomentando que não basta apenas projetar, mas criar meios para obter espaço nos veículos de comunicação:

“(…) é na produção de linguagem que está a política da veiculação de informação visual e verbal através do design. A atitude performática que pertencem a um grupo restrito da vanguarda está nos muros e nas ruas. Qualquer um faz o seu design performático, um estado intencional da escrita” (AZEVEDO, 2008, p 77).

A sociedade está integrada na relação cotidiana e para que essa relação possua um bem comum entre os grupos sociais, é preciso, também, refletir na produção cultural de objetos, desde quando o homem atuava por tendência natural, pois existe a finalidade da preservação da condição humana que se reflete na produção objetual, por tanto, o Design proporciona um ambiente em discussão e a cultura que exige espaço em um meio social, pode se manifestar. (AZEVEDO, 2008).

E é sob a influência do Design, que existe a incumbência de dialogar com a humanidade, designado desde o início de sua existência, já que:

O grande problema centrava-se em saber se estamos contando com a vida ou se apenas a reprodução da reprodução social através dos veículos de comunicação, mas uma coisa é certa: a lógica do futuro fez a linguagem pertencer a tudo, e basta estar vivo para que se tenha informação (AZEVEDO, 2008, p.84 e 85).

Nesse sentido, é a partir dos fundamentos do Design sob a ótica de Steven Heller, que discorre sobre o fato do Design ser um meio de produção material/estética passível de ser um índice significativo da cultura e da história, discussão que esta pesquisa propõe. Ou seja, abordar o fluxo histórico e social do Reggae a partir de sua produção visual baseada no Design Gráfico. Assim, diferentemente de estudo de casos convencionais, que analisam o processo de criação e produção, no caso dessa pesquisa, os projetos gráficos nos mostram inspirações históricas e temas culturais (Heller, 2007).

Partindo do princípio que as obras de Design aqui citadas não serão expostas como um simples adorno, como Heller sugere em seus fundamentos, os projetos analisados são pensados como “(...) expressões de necessidades comerciais ou artísticas específicas, soluções para problemas distintos e até mesmo demonstrações de personalidades únicas” (HELLER, 2007, p. 10).

Steven Heller (2007) propõe que a produção do Design Gráfico não é efêmera. Determinados logotipos, pôsteres, embalagens, anúncios, livros e revistas permanecem como conquistas artísticas, comerciais e tecnológicas que se manifestam em certos períodos e locais. Quando não examinados e conservados apropriadamente, muitos

produtos oriundos do Design Gráfico são retratados com irrelevância ou como um “mero papel de parede histórico”:

(...) curiosamente entre os criadores desses objetos - os designers gráficos - há uma tendência de subestimar o significado histórico de artefatos encontrados em seus próprios quintais. Aqueles que alegam possuir conhecimento em artes visuais são frequentemente ignorantes no que diz respeito à compreensão e apreciação dos objetos impressos com a linguagem de sua própria prática (HELLER, 2007, p. 9).

A partir do Design Gráfico, Heller (2007) examina uma diversidade de objetos particulares, direcionando seus significados através de argumentos históricos de maneira abrangente. Ele afirma que é possível que os designers valorizem o Design Gráfico ao longo do tempo, partindo da concepção que é um produto gráfico único, compreendido através de um juízo crítico (objetivo e subjetivo). Mesmo que o Design Gráfico se volte para as “massas críticas de forma e estilo”, submetido ao direcionamento dos anseios do mercado, é através do estudo sobre o objeto que os fundamentos do Design Gráfico permitem transitar de um ambiente formal para um âmbito cultural e político (HELLER, 2007, p. 10). Além disso, Lucy Niemeyer acrescenta que:

Ao designer cabe incorporar à sua prática profissional e investigação científica os aportes de outras áreas que tratam questões aplicáveis ao design (NIEMEYER, p. 13, 2003).

O objetivo metodológico desta pesquisa se posiciona de acordo com estudo de Steven Heller que visa oferecer “(...) uma base viável para a compreensão de um processo que irá ajudar no conhecimento da linguagem do design” (2007, p. 11), propondo que o Design também é um “sinalizador cultural”. Ainda baseado nos argumentos de Heller, a metodologia se projeta através de fatos e impressões dentre o Design Gráfico e grupos culturais mais vastos, de acordo com o entendimento da linguagem do Design.

Para tal, o método aqui enfatizado se pauta no estudo da **Iconografia como símbolo**, da **Iconografia Heroica** e da **Estereotipação Étnica**, tendo o “Design como linguagem simbólica” na perspectiva de Steven Heller (2007).

Quando Heller refere-se à **iconografia como símbolo**, exprime o *símbolo* de maneira genérica, ou seja, o símbolo é: “(1) o que representa ou substitui outra coisa; (2) o que evoca, representa ou substitui algo abstrato ou ausente; (3) insígnia” (FERREIRA, 2007, p. 675).

Primeiramente, a interpretação iconográfica de Heller incide em situar o objeto a sua origem histórica, atrelando os seus aspectos gráficos dentro do simbolismo de domínio cultural e/ou social, sendo, portanto, presumível compreender a imagem e suas mudanças no decorrer de sua vida útil. A importância do surgimento do símbolo se torna expressiva de acordo com a finalidade de sua essência. Propondo uma pesquisa que exibe a seriedade do uso do ícone implantado no mercado fonográfico, de cunho ilustrativo ou com autoridade simbólica quanto ao seu significado. Ademais, Heller expõe que independente da finalidade simbólica “sua história não deve ser desconsiderada por designers que podem aprender lições valiosas de como e por que” (p. 341, 2007).

Outro aspecto ligado ao que acima foi referido, a **iconografia heroica** possui uma grande importância pelo seu significado de “poder sobre a percepção pública” (HELLER, p. 344, 2007), atribuindo pelas mais diferentes razões, valores tais como o patriotismo, o paternalismo, heroísmo etc. Heller (2007) ainda acrescenta que ser um “herói” é algo almejado por muitos, sendo uma das mais valorosas distinções humanas. De uma maneira paradoxal, um herói real nem sempre é um herói visualmente admirável. Portanto, para representar graficamente heróis que correspondam a um modelo culturalmente aceito, é necessário uma “preparação gráfica” que apresente indivíduos arrojados, adicionando algo à realidade, como por exemplo, nos casos famosos de Napoleão (Figura 1) e a sua fictícia alta estatura, e a postura supostamente saudável e forte do debilitado Adolf Hitler (Figura 2) (HELLER, 2007).

Figuras 1 e 2: de Napoleão Bonaparte e Adolf Hitler.



Fontes: <http://apostasyandimperium.files.wordpress.com/2012/07/napoleon4.jpg> e <http://www.wv2shots.com/gallery/d/2740-1/Adolf+Hitler+-+Ich+Lebe+Deutschland-wv2shots.jpg> Acesso em: 26 de julho de 2012.

Engrandecer representações de governantes, guerreiros, atletas e celebridades, são artifícios frequentemente empregados pelas “lentes exageradas” de grandes projetistas como, por exemplo, Michael Deaver, o “criador da imagem” do ex-presidente dos EUA, Ronald Reagan (Figura 3 e 4), que foi posto sob uma iluminação específica, suavizando as linhas da face do ex-líder americano e atribuindo-lhe “uma aura” imponentemente heroica (HELLER, 2007, p. 344).

Figuras 3 e 4: Ex-presidente do EUA, Ronald Reagan



Fonte: http://www.examiner.com/images/blog/EXID28973/images/Ronald_Reagan.jpg, <http://4.bp.blogspot.com/-uPLEJWWLQ-o/Tk00TlnDPiI/AAAAAAAAA3w/CGot4OC7yGc/s1600/ronald+reagan.jpg>,
Acesso em: 30 de julho de 2012

De uma forma geral, o público tem a predisposição em aceitar figuras heroicas, cientes de suas propostas artificiais. Entretanto, os grandes heróis da ficção e das revistas em quadrinhos, “(...) não são feitos de carne e osso, mas de papel, caneta e mito”, enfatiza Heller (2007).

Da mesma maneira em que “semideuses” ou “super-homens” são chamados pelos oprimidos para defendê-los contra seus inimigos, é estimado que os líderes da vida real, se manifestem por meio de revelações heroicas, pois segundo a citação de H. L. Mencken que Heller insere em seu texto, “(...) o principal negocio de uma nação, como pátria é a constituição de heróis, a maioria dos quais falsificados” (HELLER, p.345, 2007). Em outras palavras, Heller define que o ilustrador e o designer gráfico entram em cena para intensificar os “falsos heróis com fachadas gráficas” (2007, p. 345).

Heller chama a atenção de que em meados do século XX, para enaltecer a presença de um imponente representante da massa, artistas e designers gráficos são

incumbidos em promover a imagem de heróis, projetando e elaborando ilustrações que resultem no design de ícones. O autor também acrescenta que:

O heroísmo conta com a criação de mitos críveis que sustentem a lenda heroica. No ocidente, as figuras heroicas são também os equivalentes morais dos personagens comerciais e funcionam em um nível similar. Uma figura heroica deve despertar reconhecimento imediato, engendrar soluções e forjar laços indestrutíveis (HELLER, 2007, p. 345).

A figura heroica que surge através de uma feição humana, proporciona aspectos genuinamente sublimes, imponentes e simbolicamente românticos, cujas características também são muitas vezes evidenciadas em esferas propagandísticas de recrutamento militar (figuras 5 e 6). O significado heroico é empregado pelas Nações com o objetivo de envolver o cidadão a uma “(...) ideia ou governante”, fazendo que “(...) as democracias heroificam o homem comum” e “(...) as ditaduras cultuam os líderes” (HELLER, 2007, p. 345).

Figuras 5 e 6: Propaganda de recrutamento militar dos EUA e Alemanha



Fontes: http://www.crazywebsite.com/Free-Galleries-01/USA_Patriotic/Pictures_WW1_Posters_LG/Uncle_Sam_Wants_You_1917_US_Army_Recruiting_Poster_Flag-1LG.jpg e <http://www.holocaustresearchproject.org/holoprelude/images/nazsaprop.jpg>.

Acesso em: 17 de agosto de 2012.

Historicamente no Ocidente a proposta da imagem heroica é proveniente das esculturas dos deuses gregos e romanos. A proveniência da iconografia heroica também é marcante no período renascentista, contemplados em quadros onde monarcas imponentes em seus esplêndidos cavalos, estão equipados com capas e armaduras (HELLER, 2007).

A iconografia heroica esta dentro de um processo realístico com o objetivo de proporcionar uma simbologia romântica ou até beatificadora de uma personalidade, pela ação de melhorias gráficas à imagem, fazendo o individuo escolhido, simplesmente parecer ilustre. A iconografia heroica é, em essência, semelhante entre as nações do mundo, com exceção de alguns modismos, que se definem de maneira singular em alguns períodos característicos de determinadas épocas.

Heller afirma que as representações heroicas mais competentes são “aquelas que foram esterilizadas” (imunes) numa faculdade de imaginação heroica singular, correspondendo aos fatos e necessidades específicos dos contextos em uma imagem, sendo:

(...) eficiente demais para ser relegada por inteiro à paródia e à sátira – sobretudo porque o público parece ser eternamente suscetível a seu encantamento (p. 349, 2007).

Em meados de 1890, no final da Guerra Civil Americana, bens e serviços foram mais requisitados devido ao crescimento demográfico nas áreas urbanas, onde houve um rápido crescimento do empreendedorismo e da concorrência, surgindo numerosas técnicas de propaganda que foram empregadas para conscientizar a grande base de consumidores sobre as opções do mercado (HELLER, 2007).

Segundo Heller, os tipógrafos foram os pioneiros a desenvolver peças gráficas, elaborando anúncios, notas e cartazes. Posteriormente a tecnologia aprimorou a impressão em cores, com uma maior viabilidade econômica no qual profissionais especializados se encarregaram de criar o design dos materiais impressos.

Usada impunemente, a **estereotipação étnica** era um dos materiais mais utilizados para a comunicação, retratando sátiras políticas, sociais ou de entretenimento, utilizando ou não, por exemplo, a distorção facial exagerada, definindo que:

O estereótipo racial a serviço do comércio era uma convenção gráfica agradável que não intencionava ridicularizar, pelo menos, acreditavam os artistas que as criavam. Ela foi um direito de passagem, um imposto pago por todos que participavam da mistura de raças e cultura norte-americana (HELLER, 2007, p. 360).

Heller (2007) explica que a estereotipação étnica é uma forma peculiar de diferenciação. Os grandes grupos de estrangeiros, que eram *chacoteados* de modo indiscriminado por cartunistas, acabaram usufruindo dessa rotulação para se incluir na cultura dominante. Salvo exceções como os dos índios americanos, conhecido também

como o “nobre selvagem”, exibidos através de sua imagem em rótulos de remédios (figura 7) ou tabaco, fazendo alusão a uma atividade tipicamente de indígena e, do afro-americano, cujas imagens remetem as características escravocratas, referenciados em determinados produtos alimentícios (Figura 8), pois era comum, negros serem cozinheiros ou coletores dos campos de onde tais produtos se originavam.

A base real onde os estereótipos foram desenvolvidos tornou a caricatura étnica tão perigosamente insípida quanto útil para os comerciantes (HELLER, 2007, p. 361).

Figuras 7 e 8: Estereotipação de um índio em um tônico e uma negra em embalagens de pipoca



Fontes: <http://www.sciencephoto.com/media/286258/enlarge> e
<http://www.highswidshut.org/category/food-and-drink/page/7/>.
 Acesso em: 24 de julho de 2012.

Pouco explorados em marcas comerciais, as demais etnias, como os judeus, os italianos e irlandeses, por exemplo, eram expostos de maneira mais “sutis”, com gravuras em mercadorias, em situações cômicas que exibem judeus narigudos como donos de estabelecimentos de penhores, italianos tocando realejo e irlandeses semelhantes a macacos (HELLER, 2007).

Heller também profere que com as diferentes ondas migratórias, a hostilidade se torna inevitável e certos historiadores justificam que os estereótipos raciais e étnicos representam o humor prematuro e espontâneo, sendo um meio de aliviar a pressão, definido por influência que:

(...) a identificação do produto era um meio de assimilação muito disseminado. Contudo, no decorrer de um prolongado período de uso, os símbolos visuais passam a representar certas verdades. Os artistas que distorcem, simplificam e exageram características físicas ou comportamentais têm influenciado a percepção popular (HELLER, 2007, p. 361).

Foi a partir das artes populares, em parte, que os folclores de raça e etnia se desenvolveram, apesar dos designers e artistas estarem habituados na concepção em suas áreas de atuação, sobre a força da estereotipação (HELLER, 2007). E tanto os aspectos da iconografia de estereotipação quanto na iconografia heroica é possível identificar um significativo acervo de imagens encontrados nas capas de álbuns de Reggae, cujo serão vistos no terceiro capítulo desta pesquisa.

São baseadas em **imagens**, de uma forma geral, que Paula Valadares (2007) às descrevem como marcos históricos, contextualizados no âmbito sociocultural, representando por convenção ou analogia, a história de uma sociedade. Avalia-se que através da perspectiva de um determinado grupo social, sob suas interpretações, a imagem está atrelada ao caráter cultural arraigado à quaisquer sociedades ou manifestações sociais. Manifestações tais como a música popular brasileira, africana ou o Reggae, possuidores de uma riqueza visual implícita dentre os povos e que “(...) podem ser investigadas para a compreensão de suas características” (VALADARES, 2007, p.17).

É através da pesquisa visual como ferramenta que Valadares (2007) ressalta que os “artefatos informacionais”, como os materiais gráficos de capas de álbuns de bandas de Reggae, são obras de uma “cultura material” provenientes de uma “produção de sentido”, designados em aproximar o povo de suas representações visuais e linguagem, pois no caso do Reggae, seus ícones e significados passam a se estabelecer de maneira concreta junto a imaterialidade da música. As expressões gráficas encontradas nesses artefatos informacionais são o resultado do intelecto humano, que por sua vez estão atrelados ao caráter social, concebendo a natureza “simbólica da cultura dentro do design” (VALADARES, 2007, p. 17).

As imagens que compõem a identidade do Reggae estão ligadas aos valores, comportamentos, anseios e modelos originalmente comuns do povo de um lugar (Jamaica), com relatos de um tempo (desde de o século XV até o século XX) que perdura até hoje e que tomou proporções internacionais após sua difusão, pois a realidade social da Jamaica se afina a outras realidades, principalmente encontradas em países considerados de terceiro mundo. O reconhecimento de uma identidade através da sua história, demonstrando sua singularidade e características, revela um potencial produto a ser explorado, de maneira sólida e estratégica, que pode aquecer o mercado

fonográfico, fazendo assim, uma aproximação maior com determinados grupos de usuários devido a sua riqueza simbólica. (VALADARES, 2007).

Um significado amplo que contribui para o esclarecimento da pesquisa é relacionar a observação dos produtos da cultura, onde circundam informações quanto aos “conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (LARAIA, 2005, p. 25 *apud* VALADARES, 2007, p. 22).

Esta pesquisa não se compromete em aprofundar nas teorias da cultura, pois a complexidade de tal conteúdo levará a outras discussões, e assim sendo, as observações culturais serão abordadas com leveza, tratadas de maneira breve, servindo como subsídio para os fundamentos teóricos pautados no estudo da iconografia. A análise de Steven Heller sobre as peças gráficas registradas no livro *Linguagens do Design: Compreendendo o Design Gráfico*, é o pilar principal da discussão das obras que compõem esse texto, voltado para a investigação do repertório visual do gênero musical do Reggae, através de projetos gráficos provenientes da indústria musical, que de acordo com Valadares (2007), estão atrelados à produção artística que compõe a indústria cultural. A discussão que será feita neste estudo, partem dos projetos gráficos das capas de álbuns de bandas de Reggae, que, por sua riqueza icônica, atrai interesses no âmbito do Design.

A preservação de uma identidade que estabelece modelos que perdurem e resistam com o passar do tempo, está atrelado à função do Design (VALADARES, 2007), incumbido neste caso em registrar produtos de riqueza simbólica. Pois existe um elo entre os passos da linguagem humana e o Design, sobretudo na comunicação visual, uma vez que se dá importância à relação da cultura com os procedimentos de comunicação (VALADARES, 2007).

Em suma, o Design é uma ferramenta discursiva sobre os aspectos culturais devido a “sua metodologia interdisciplinar e pela sua visão abrangente e expandida sobre cultura que envolve, entre outros, produtos industrializados” (VALADARES, 2005, p. 36), pois:

O objeto é um elemento fundamental no contexto e ambiente em que vivem as pessoas. Ele constitui uma das referências básicas no contato do indivíduo com o mundo. Os artefatos, aqui compreendidos como qualquer objeto ou informação que seja produto da mão de obra humana (intelectual ou mecânica), são na sociedade um produto e um reflexo da sua história cultural, política e econômica, ajudando, portanto, a moldar a sociedade e afetando a qualidade da vida social. (VALADARES, 2005, p. 37)

O Design se enquadra ao que se descreve como cultura material, atrelado ao planejamento e desenvolvimento dos objetos que constituem *uma paisagem artificial*, influenciando consideravelmente a comunicação. Além disso, o Design faz uma contribuição substancial para a “cultura material” de um determinado público e isso envolve sua identidade (CARDOSO, 1998 *apud* VALADARES, 2007, p.39).

Partindo do universo de sua pluralidade disciplinar, o Design impõe um importante aspecto na constituição dos “valores, as práticas e os hábitos das pessoas”, através dos elementos (produtos) que auxilia a reproduzir, (Valadares, 2005, p. 38). Além de que o Design é um intermediário de ideias e conceitos em meio a cultura material, distinguindo que:

Do ponto de vista antropológico, o design seria uma das diversas atividades projetuais tais quais as artes, o artesanato, a arquitetura, a engenharia e outras que visam a objetivação no sentido estrito, ou seja, no sentido de dar existência concreta e autônoma a conceitos e ideias abstratas e subjetivas. O design representa na sociedade industrial, um sítio privilegiado para transmissão de mensagens por meio da geração de objetos e artefatos (FONTOURA, 2004 *apud* VALADARES, p. 38).

O design existente desde os utensílios pré-históricos, possui agora uma importância pós-revolução industrial (MEGGS, 1986 *apud* VALADARES, 2007) na ideia projetual do objeto, revelando o futuro da concretização daquele projeto, antecipando sua forma e funções no decorrer da fabricação (VALADARES, 2007). Isso vem da concepção de que em uma escala industrial, no processo de produção em série, que se previne de problemas desastrosos devido a um produto mal elaborado (VALADARES, 2007).

Fatores que fortalecem escolha para observações de capas de álbuns de CDs para a identificação dos recursos iconográficos do gênero Reggae, foram devido ao CD ser um produto de meio de comunicação de massa e que se liga aos aspectos do design. Difundido por intermédio do rádio, televisão e internet, esses aspectos vem como meio de comunicação entendido como “(...) um veículo midiático que o promove numa escala massificada (...)” e também por ser desenvolvido através da tecnologia para a produção de capas, o off-set, “(...)que está ligado ao universo da mídia impressa”, (VALADARES, p. 41, 2007). Valadares (2007) ainda ressalta que é através do processo econômico no qual envolve a produção, distribuição e consumo, materializando (produto) os anseios de uma cultura de massa, solicitado por um determinado grupo de consumo.

Devido a esse poder massificador da *produção cultural*, sua disposição favorece incrementar vigor a um grupo cujos aspectos simbólicos atuam na consciência social até os dias de hoje. Essa intensificação de aspectos simbólicos se deve a contribuição da indústria fonográfica, pois ela:

(...) é um setor específico da indústria cultural que promove a produção artística musical. Se de início a música estava relacionada à execução ao vivo, após a revolução industrial ela se materializa em fonogramas comercializáveis, estando em constante transformação seus processos tecnológicos (VALADARES, p 61, 2007).

Ainda se referindo a indústria fonográfica, Lucy Niemeyer (2003) nos diz que um produto de design não deve apenas se ater a uma adequação estética e funcional, mas trazer uma *mensagem* adequada, ao que se “pretende para quem interessa”, e isso possui relevância na essência de um produto¹ de design.

Neimayer (2003) também expõe que o produto possui uma bagagem de “expressões das instâncias de elaboração e de produção: cultura e tecnologia” (p.14,) que ao entrar no mercado, enquanto elemento de comunicação, porta informações objetivas, além de ser suporte de mensagens do próprio usuário ou de seu grupo social. Em outras palavras, o produto:

(...) ‘diz’ àquele que o usa, ao que o contempla e também por meio dele os indivíduos se articulam. É o caso que se fala: ‘Diga-me o que usas que eu te direi quem és’. Assim, o produto, além das funções prática, estética e de uso, tem a função significativa. O produto difunde valores e características culturais no âmbito que atinge (NIEMEYER, p. 14).

Como já mencionado, as capas dos álbuns possuem uma bagagem histórica, sendo utilizadas como uma maneira de expressar sua raiz e visualidade, sendo um dos importantes recursos de linguagem de sua identidade. E é a linguagem que, para os designers, resolvem situações dos âmbitos da comunicação e de significação abordando o procedimento de “geração de sentido” do produto, em outras palavras, estudar a linguagem norteia para o bom design, que envolve conforto, segurança, identificação e a significação de um determinado produto. (NIEMEYER, 2003)

¹ Referindo-se o produto como um projeto de design uma maneira genérica, como objeto físico, gráfico, etc.

Niemeyer (2003) reforça que o surgimento de um produto (no caso dessa pesquisa, as capas de reggae) está inserido em dimensões históricas e geográficas, arraigado em expressões de âmbito político, econômico, social e cultural. Nessas dimensões, o produto fica a mercê de uma série de interferências, motivadas pelas eventualidades de um determinado sistema, pois:

“O modo como o produto for sentido decorre do julgamento de percepção que seja submetido. Daí, face a estrutura mental, o indivíduo reage ou responde a esse produto. (NIEMEYER, 2003 p. 21)

A importância dessa pesquisa, que busca discutir representações gráficas analisando uma determinada identidade, extraídas de uma manifestação de uma visualidade de linguagem muito explorada. Linguagem esta que se estabelece no equilíbrio entre informação e redundância, elementos no qual Niemeyer os define como interventores no processo de comunicação, fundamental para sua eficácia. Eficácia em que a informação de uma determinada mensagem esta integrada a sua originalidade, em paralelo a redundância, cujo “se aplica quando a repetição é necessária para garantir a recepção e fixação de uma mensagem” (NIEMEYER, p. 27, 2003).

Tanto o fator informação quanto redundância serão encontrados nos álbuns de reggae, devido a originalidade de alguns elementos gráficos e a relação comum dentre os grafismos de cada álbum deste gênero mencionado no estudo e revelados nos resultados conexos com o próximo capítulo.

1. As Origens que constituíram o Gênero Musical Reggae

2.1 Influências históricas e musicais.

Este gênero musical de origem jamaicana, cuja etimologia e semântica possuem variadas formas, que vão desde a uma possível derivação do *regga*, nome de uma tribo de dialeto *banto*² do lago da Tanganica no continente africano, até uma pronúncia modificada proveniente do “*streggae*”, que seria uma expressão para se referir à prostituta, na cidade de Kingston, capital da Jamaica. Segundo colecionadores de discos jamaicanos, o “reggae” foi citado pela primeira vez, através do compacto da gravadora Pyramid, chamado *Do the Reggay* da banda *Toots and Maytals* (Figura 9), em 1968 (ALBUQUERQUE, 1997).

Figura 9 – Compacto *Do the Reggay*, 1968.



Fonte: http://rateyourmusic.com/release/single/toots_and_the_maytals/do_the_reggay___motoring Acesso em 23 de junho de 2012

Segundo Bob Marley, o termo possui origem espanhola (primeiro reino colonialista de seu país), que significa “música do Rei”. Porém a semântica mais provável e admissível, seria a simples aceitação dos experientes músicos dos estúdios da ilha, a definição da própria cadência por si só, como afirma Hux Brown, guitarrista solo do hit *Mother and Child Reunion*, em 1972:

É só uma brincadeira, uma palavra engraçada que representa o ritmo rasgado e a sensação do corpo. Se tiver algum outro significado maior, não importa (WHITE, 2011, p. 34).

² “No Brasil, denominação que inclui os escravos chamados de angolas, benguelas, cambindas, congos e moçambiques” (FERREIRA, 2004, p. 94).

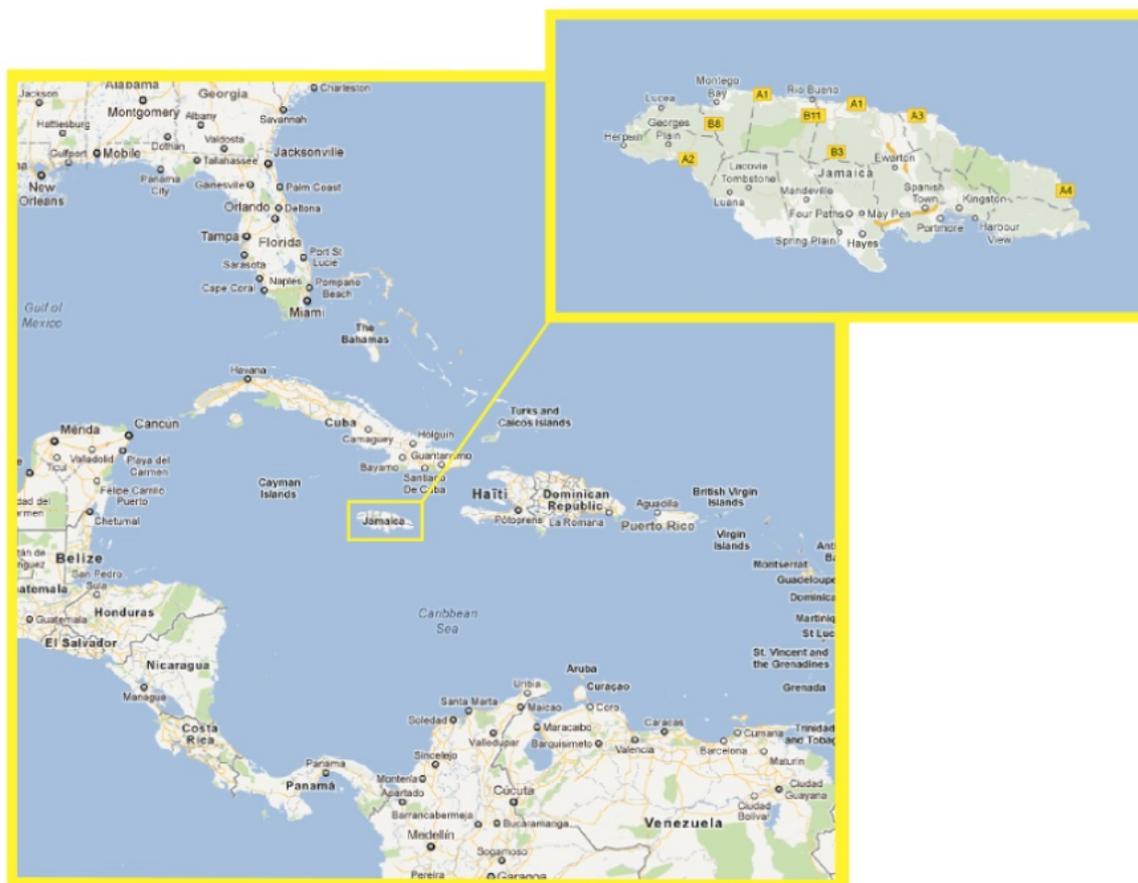
Segundo Albuquerque (1997), o Reggae é considerado o “(...) único gênero musical do Terceiro Mundo a quebrar a barreira do *establishment pop* (...)”, que foi consagrado ao ponto de estabelecer seus vanguardistas na lista de sucessos da Billboard. Assim, o Reggae coloca a Jamaica “no mapa” e revela um país de riqueza cultural e grandes músicos provenientes desse gênero, pois por trás do compasso envolvente, possui uma militância em prol de melhores condições humanas e a defesa das raízes africanas, nunca tão bem difundidos através de uma nação do terceiro mundo.

Albuquerque revela que o reggae descende de escravos do continente africano que foram retirados de seus lares de forma brutal e forçados a trabalhar em lugares jamais vistos por seu povo:

O reggae chegou de navio à Jamaica. Mas não foi uma viagem de primeira classe. Longe disso. Foi uma odisséia de medo, terror e sofrimento vivida por milhões de integrantes de diversas nações africanas, capturados e enviados ao outro lado do mundo. Os escravos foram as sementes do reggae, transportados em porões, amontoados uns em cima dos outros (ALBUQUERQUE, 1997, p.13).

Semelhante a outros países colonizados como Brasil, a Jamaica foi colônia de caráter extrativista, local de importação de escravos e setor de rotas comerciais. Em 1494, ao chegarem à inexplorada ilha caribenha, os viajantes espanhóis liderados pelo desbravador Cristóvão Colombo foram logo surpreendidos pelos pacíficos nativos, ao som de batuques acompanhados sob a melodia de flautas rústicas feitas de cana. Mas as pretensões dos estrangeiros resumiam ao regime extrativista do ouro no arquipélago do Caribe, principalmente na ilha intitulada Xaymaca (Figura 10), que significa “terra das primaveras”, como se chamava na língua dos arauaques (*Arawaks*), povo pacífico e os únicos que ali habitavam. Os arauaques logo foram escravizados e posteriormente extintos diante da violência dos colonos e principalmente pela vulnerabilidade contra as doenças europeias (ALBUQUERQUE, 1997).

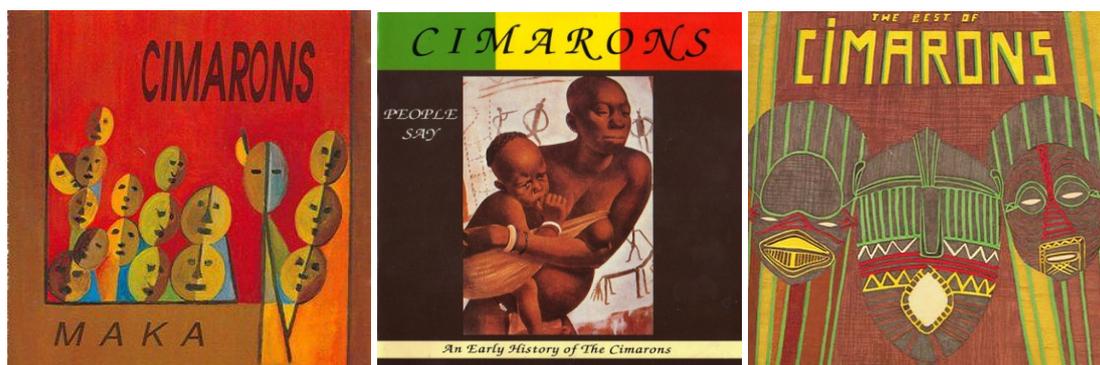
Figura 10 – Mapa que localiza a Jamaica (Xamayca).



Fonte: maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&ie=UTF8&ll=19.394068,-75.761719&spn=12.598938,1. Acesso em: 9 de abril de 2012.

Mesmo com o desinteresse dos espanhóis na colônia jamaicana, devido a quantidade insuficiente de ouro encontrado na ilha, encaminharam seu foco para Cuba e continuaram com a atividade predatória e escravista até a perda da posse da colônia cinco anos após o conflito contra a Inglaterra, que em 1660, libertam seus escravos, em sua maioria provenientes de Angola junto à alguns remanescentes dos nativos aruaques, constituindo o núcleo dos Morrons, nome proveniente do termo espanhol *cimarrón*, que significa “selvagem” (ALBUQUERQUE, 1997, p.15).

Figuras 11, 12 e 13 – Os álbuns *Maka* (1978), *People Say* (1991) e *The Best of* da banda jamaicana *Cimarons*, expõem através de suas capas suas raízes tribais.



Fonte: <http://music.yahoo.com/cimarons/albums/maka--37546084>,
<http://music.yahoo.com/cimarons/albums/people-say-an-early-history-of-the-cimarons--37546216> e
<http://itunes.apple.com/us/album/the-best-of-cimarons/id150409767>.
 Acesso em: 23 de Junho de 2012.

Albuquerque (1997) profere que o Tratado de Madri assinado pelos dois reinos em conflito na ilha, faz com que a Espanha abdique das recentes terras descobertas para a Inglaterra, o que resulta em uma nova cultura para a economia na Jamaica colônia, o cultivo da cana-de-açúcar no ano de 1670³.

Ashanti, Ioruba e Akan (todos da tribo dos Coramanti) eram as tribos que compunha a nova mão de obra para a produção do regime inglês, pois anteriormente os que definiam essa mão de obra no período de domínio espanhol, os Morróns, se localizavam agora nas colinas de Cockpits, onde enfrentavam constantes ataques dos exércitos ingleses. Os Morróns resistiram bravamente, ao montarem emboscadas, armadilhas e desenvolvendo algumas táticas de guerrilhas, instituídas por um guerreiro Coromanti chamado Cujo (ALBUQUERQUE, 1997).

Após 80 anos de cansativos conflitos, os ingleses endereçaram um acordo de paz em que os Morróns aceitassem a negociação que era exigida, no qual ironicamente, a partir daquele momento, os Morróns passarão a caçar escravos, prendendo ou liquidando os fugitivos. Em março de 1739, Cujo assina este acordo de paz (ALBUQUERQUE, 1997; p.15).

Os escravos trazidos tanto de navios espanhóis como ingleses, resistiram culturalmente, mesmo subjulgados sob a ríspida coação dos colonos e, gradativamente eles contribuíam com a base cultural da Jamaica, sob a presença da raiz africana:

A presença africana na ilha criou filiais de rituais daquele continente, suas raízes eram instigadas, muito por causa da repressão dos feitores que: 'bastava um casamento, um enterro ou um nascimento para que os 'sem-nome' retornasse seu sentimento tribal e um pouco do seu orgulho (ALBUQUERQUE, 1997, p.15).

³ Século em que a Jamaica compunha o grupo das Antilhas que dominou o mercado açucareiro e iniciava a concorrência direta com o Brasil, provocando o fim de nosso ciclo açucareiro, devido a superioridade do cultivo nas Antilhas, localizadas ao norte do Caribe (<http://www.infoescola.com/historia/ciclo-da-cana-de-acucar/>. Visitado em: 26 de maio de 2012)

As danças de Jokanoo, os cultos de Myal, Kumina e Pocomania, rituais, cantos e principalmente seus ritmos, se alojaram na ilha fazendo parte de uma fusão dos grupos africanos, principalmente após a abolição da escravidão, em 1838, caracterizando a essência cultural jamaicana que perdura até os dias de hoje. A espiritualidade, a busca da transcendência, a crença em divindades e bestas, faziam parte do cotidiano dentre os subjugados, “(...) nada muito diferente do que se vê e se ouve nos inúmeros centros espíritas espalhados por todo o Brasil. Uma fonte, várias ramificações” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 16).

E foi a partir dessas manifestações correlacionadas, com execuções rítmicas através de instrumentos rústicos chamadas *Burro Drums*⁴, tocados em quintais, porões e tendas (som principalmente rural), misturados às influências rítmicas de outros países com toda a sua heterogeneidade que ao longo dos anos, revelou-se o primeiro gênero musical jamaicano, o *Mento*. Em paralelo com o Calipso de Trinidad e a Rumba de Cuba, na década de 1920 e 1930, o Mento era o que mais tocava em toda a ilha, principalmente nas zonas rurais. Logo surgiram as primeiras influências norte americanas, impulsionadas pelo pós-segunda guerra, com a desocupação dos exércitos dos Estados Unidos no território jamaicano, deixando o seu legado cultural através das *Big Bands*, influenciando orquestras locais e principalmente a de Eric Dean que possuía dentre seus integrantes Don Drumont e Ernest Ranglin, personalidades importantes para o surgimento do gênero musical *Ska*.

Em 1950, década que vigorava a industrialização na frágil economia jamaicana, o êxodo rural torna-se inevitável e os jamaicanos foram endereçados principalmente para a capital Kingston. Junto com o êxodo para a capital, também a tecnologia se fez presente com a novidade dos radiotransmissores. De New Orleans (EUA) e cidades adjacentes, se apresentava o *Rhythm and Blues* (ou R&B), gênero musica melhor captado nas ondas de rádio jamaicanas. Contudo, o acesso aos discos na Jamaica eram problemáticos por conta de seu alto custo. Foi pensando no acesso ao consumo dos discos que empreendedores jamaicanos elaboraram os *Sound-Systems*⁵, caminhonetes ou caminhões abastecidos de auto-falantes e amplificadores potentes que tocavam sucessos das músicas afro-americanas em áreas públicas.

⁴ Três tambores que basicamente emitiam um som grave, um agudo de marcação e outro de pele mais distendida que faria o papel do surdo.

⁵ Os Sound Systems surgiram na década de 1940, porém emplacaram em 1962.

Os *Sound-Systems*, ou *SS*, se constituíam inicialmente de um *Deejay*, espécie de cerimonialista e apresentador, que referencia o *Sound-System* ao público - influenciados pelos *Disck Jockeys* norte-americanos de 1950; e um *Selector* ou técnico de som, que efetuava a inserção dos discos e posteriormente fazia algumas intervenções através de efeitos nas músicas. As *Sound-Sistems* (figuras 14, 15 e 16) operavam em ambientes públicos. Supostamente os serviços eram gratuitos, porém seus proprietários recebiam sigilosamente para tocarem seus discos de sucesso, além de embolsarem uma espécie de comissão dentre comerciantes informais que ali se instalavam, ou seja, um investimento relativamente de baixo custo e de retorno imediato (ALBUQUERQUE, 1997).

Figura 14 e 15 – Composição padrão dos Sound Systems.

Figura 16 – Referência dos *SS* no álbum *Changes* (2010) do regueiro jamaicano Don Carlos.



Fonte: <http://inityweekly.com/2012/01/16/reggae-101-sound-systems-the-big-bang-of-reggae-culture/> e
<http://www.doncarlosreggae.com/wp-content/uploads/2010/05/changes.gif>
 Acesso em: 10 de abril de 2012.

Apesar do bom empreendimento dentro da realidade jamaicana, a concorrência dentre os donos das *SS* eram tão acirradas ao ponto dos mesmos adotarem medidas eticamente questionáveis, como riscar os rótulos dos discos comprados (ocultando os autores e suas obras) e incitar confusões e brigas em meio à apresentação de seus concorrentes. Dois dos que se destacaram dentre os donos dos mais potentes *Sound-Systems* de toda a Jamaica foram Sir Coxson Dodd, dono do famoso *Downbeat*, e Duke Reid. Tranquilo e discreto, Dodd tinha como tema de abertura da noite a música *Later for Gator*, do saxofonista Willis “Gatortail” Jackson. Já Duke Reid era uma figura arrogante, agressiva e suspeito de possuir contato com mafiosos em Nova York e Miami. Posteriormente, Dodd e Reid, serão os donos dos dois dos maiores estúdios que atravessarão as fronteiras da Jamaica, a *Studio One* e a *Trojan Records*, respectivamente. Mas os pioneiros dos estúdios do país que trouxe o nascimento da música popular jamaicana foram a *Federal Studios*, fundado em 1954 por Ken Khouri e Edward Seaga (futuro Primeiro-Ministro da Jamaica) que abriu o *WIRL* (*West Indies*

Record Limited) em 1956, estúdios onde surgiu a música popular da Jamaica (ALBUQUERQUE, 1997).

Segundo Albuquerque (1997), com o esgotamento da popularidade do Rhythm and Blues diante das massas, existiu uma necessidade de criação de material local, caseiro, e essa situação preparou a chegada do *Ska*.

Com a vinda da rádio JBC (Jamaica Broadcast Corporation) a difusão musical ficou mais flexível para os jamaicanos que a RJR (Rádio Jamaica Rediffusion, de chefia inglesa) divulgava, tendo a JBC difundindo a música local, do gênero popular jamaicano. Não necessariamente significava dizer que a recente rádio JBC (nascida em 1959) não era elitista, porém mais voltada às tendências populares. Novidades importadas dos Estados Unidos eram tocadas nos *Sound-Systems*, contudo, a representação popular não era significativa. E foi a partir deste contexto que os donos dos *Sound-Systems* fizeram suas projeções como produtores, iniciando a procura da música genuinamente jamaicana. Mas o que realmente despertou a sede da população pelo valor da cultura local e impulsionou ainda mais essa necessidade, foi que a partir de 1962, a Jamaica se proclamava independente da dominação inglesa. Entende-se aqui que este seria o primeiro momento de orgulho nacional, intensificando a necessidade de uma música “(...) feita por jamaicanos para jamaicanos” (ALBUQUERQUE, 1997, p 19).

Em meados deste mesmo período, era difundida uma nova espécie de doutrina religiosa, com mais intensidade em comunidades rurais próximas à capital Kingston, era o **rastafarianismo**, prezando pelo retorno à África com base em reinterpretações livres da Bíblia (ALBUQUERQUE, 1997).

E para o término dessa conjunção que compõe o cenário do gênero musical, o *Ska* foi possuído por uma grande vertente de músicos, instrumentistas virtuosos com influência do *Jazz* e *R&B* americano, incluindo a experiência com o *Mento*, começavam a se sobressair na ilha, formados em academias e bandas do exército jamaicano ou de maneira livre, como músicos práticos, escutando as músicas nas rádios. Assim foi a composição do autêntico *Ska*, nome que se apropria de uma dança de rua já existente, ou segundo o guitarrista Ernest Raglin, destaque do gênero (juntamente com trombonista Don Drummond), é o som do instrumento distinguindo a cadência da música: “Skat! Skat! Skat!”.

Albuquerque complementa:

O Ska era o jazz nos trópicos. O Ska era o Mento submetido ao Rhythm and Blues. O Ska era tudo isso e mais um pouco. A batida era nervosa, o tempo acelerado. Os instrumentos trabalhando em equipe – não havia uma “ala” em destaque. Mesmo nesse clima de um-por-todos-todos-por-um, o Ska tinha suas preferências, e seus *frontmen*. Eram os solistas, invariavelmente dando um passinho à frente na seção de metais (ALBUQUERQUE, 1997, p. 20).

Como referência a um grande *frontmen*, Albuquerque (1997) cita Don Drummond, a maior personalidade do Ska considerado pelos críticos de jazz norte-americanos, um dos maiores trombonistas de todos os tempos. Aluno e posteriormente professor da *Alpha School Band*, uma rigorosa escola católica apenas para homens, posteriormente passou a lecionar nessa instituição, formando grandes músicos como Rupie Anderson, Eric Clarke, Carl Marsters e Rico Rodriguez, músicos renomados do Ska. Drummond foi tão importante para o Ska quanto Bob Marley foi para o reggae (ALBUQUERQUE, 1997).

Em seu início de carreira, o famoso dono do Sound System Downbeat, Coxsone Dodd, agora produtor, conduz Drummond para o Ska, comprando-lhe um trombone, pois Don Drummond ainda não tinha o seu próprio instrumento.

O sucesso maior de Drummond dentre a massa popular, foi quando integrou o *Skatalites*. Nascida em 1963, foi a primeira Big Band jamaicana, considerada o maior grupo de Ska de todos os tempos, que acompanhou as grandes estrelas do Ska da época, especialmente a banda “*The Wailers*”, com o sucesso “*Simmer Down*” (1964). No mesmo ano, o Ska conseguia sua máxima façanha, por causa do trabalho obstinado de um jamaicano, caucasiano, de origem inglesa e aristocrática, chamado Chris Blackwell e sua pequena gravadora, nomeada de Island Records.

Porém existia um determinado problema para o produtor Coxsone Dodd, Don Drummond era adepto ao culto rasta⁶, como a maioria dos músicos de ska da época, ainda absolutamente recente e oculto na sociedade jamaicana. Por sua vez esses “protorastas” eram mal interpretados, considerados pela sociedade jamaicana como “(...) indigestos, preguiçosos, desleixados, irresponsáveis, baderneiros (...)” e principalmente usuários da **Ganja**⁷ (ALBUQUERQUE, 1997, p.21). Albuquerque também relata que tais referências negativas, à cima da real pregação⁸ rasta, comprometiam os

⁶ Músicas como “Addis Ababa”, “Far East”, e “the Reburial of Marcus Garvey”, inegavelmente explicita a grande devoção de Drummond, sendo um dos pioneiros da propaganda do rastafarianismo (ALBUQUERQUE, 1997).

⁷ Uma das várias denominações populares ao se referir a erva Cannabis Sativa (ALBUQUERQUE, p. 21)

⁸ “Tolerância, irmandade, orgulho racial, luta contra a opressão” (ALBUQUERQUE, 1997, p.21).

investimentos considerados arriscados pelos gananciosos produtores da Jamaica, ademais:

Não era uma associação totalmente inédita, os primeiros encontros dos seguidores de Hailé Selassié, o autoproclamado imperador da Etiópia e considerado por eles um deus vivo, tinham ao fundo o som dos *burru drums*. Era uma tradição forte demais para ser esquecida, ainda mais em um culto que pregava a volta à África. Os tambores cantavam e acompanhavam a evolução da música de rua jamaicana (ALBUQUERQUE, 1997, p. 21).

Muitos desses produtores tiveram problemas em posicionar o novo gênero para o mercado, devido a conduta estabelecida pelos músicos do Ska, baseados nos discursos do ativista Jamaicano **Marcus Mosiah Garvey** (ALBUQUERQUE, 1997).

Discursos estes que elementos de militância negra e misticismos, dentre os quais serão apresentados a seguir.

2.2 As raízes místico-religiosas, a militância negra, suas personalidades e ícones.

No início da década de 1970, devido ao crescimento industrial e do setor de turismo em Kingston (mesmo vagaroso e desestruturado) prometia-se oportunidades que não chegavam. A insatisfação junto ao inchaço demográfico era evidente, inclusive junto à população jovem, conhecidos como *Rude Boys*:

O rude boy padrão era uma cria do gueto, tendo nascido e crescido cercado de miséria por todos os lados. Eram os filhos das primeiras famílias que se mudaram para a cidade. Tinham de 15 a 18 anos, em média. Bem distantes, portanto, da idade da razão (ALBUQUERQUE, 1997, p. 27).

Segundo Albuquerque (1997), os *Rude Boys* projetavam suas vidas entre duas opções: a gravação de um compacto de sucesso nas rádios ou entrar para a criminalidade. Essa postura da juventude da época foi influenciada por grandes acontecimentos: a reconquista por parte das colônias africanas de sua independência e a luta dos movimentos pelos direitos civis e contra o preconceito racial que repercutia nas ruas jamaicanas, onde crescia o número de admiradores do rastafarianismo.

Além desses fatores, existia a inspiração desses jovens em Rhygin', o considerado pioneiro dos Rudy Boys (ALBUQUERQUE). Quando jovem, procurava condições melhores dirigindo-se do campo ao centro da cidade. Indignado pela frustrada busca como músico, optou pela criminalidade, enfrentando violentamente as autoridades policiais. Exibicionista, Rhygin provocava a admiração da camada pobre da sociedade jamaicana, marcada pela opressão de seus governantes. Tal façanha se transforma em

um filme, chamado *The Harder They Come*, um difusor da pluralidade cultural da Jamaica, com Jimmy Cliff.

Figuras 16 e 17 – Cartaz e capa do filme *The Harder They Come* e Balada Sangrenta.



Fontes: http://repeatingislands.files.wordpress.com/2012/04/jimmy_cliff-the_harder_they_come1.jpg e

http://repeatingislands.files.wordpress.com/2012/04/jimmy_cliff-the_harder_they_come1.jpg

Acesso em: 23 de junho de 2012.

Com tal compilação de influências, esses jovens filhos de retirantes rurais se apresentavam subversivos diante da polícia e de qualquer sistema social, a qual consideravam injusta e corrupta, favorecendo apenas às classes abastadas: “Eram punks de primeira geração”, afirma Albuquerque (1997, p. 27), baseado no documentário do grupo de punk rock inglês, *The Clash*, que se denominaram *Rude Boys* (1978).

A tensão era grande entre os *Rude Boys* e a polícia, a ponto da música fazer referência a isso, como na citada *Simmer Down (The Waling Wailers)*, um ska que tenta *sosegar* a juventude furiosa. Porém, essa música competia com outros sucessos que discursavam de maneira contrária aos *Wailers*, pregando a violência, como no compacto *Guns Fever*, pronunciado por Baba Brooks, produzido por Duke Reid e Coxson Dodd, os maiores proprietários dos Sound Systems.

Dentro da turbulenta situação que pairava sobre a ilha, junto com a dissolução do *Skatalites*, o Ska perdeu espaço e um novo estilo começou a surgir, com uma maior definição rítmica, de cadência mais lenta, guitarras evidentes na marcação, baixo e bateria com mais “autoridade”, sonoramente mais evidentes na música, semelhante aos ritmos dos tambores já citados, os *Burru Drums*. Trata-se do gênero *Rocky-Steady*. O nome *Rocky-Steady* nasceu devido ao sucesso de Alton Ellis, com a música *Rock-Setady*, cuja aceitação foi popular na Jamaica. O gênero nascia em paralelo com a modernidade eletrônica das mesas de gravação, importadas dos Estados Unidos. As gravações eram agora capazes de isolar um canal de instrumento ou voz. A influências

do *Soul-Music* norte-americano, assim como o Samba e Bossa Nova genuinamente brasileiros, unido à mistura do sentimento de militância, a angústia e o sofrimento encontradas na realidade jamaicana, definiam a essência do *Rock-Steady* (figura 18), ao contrário de todo o romantismo presente no *ska* (figura 19), inspirado das *big bands* ao som do *R&B* (ALBUQUERQUE, 1997).

Figuras 18 e 19 – O trio *The Gaylads* e o *Skatalites*

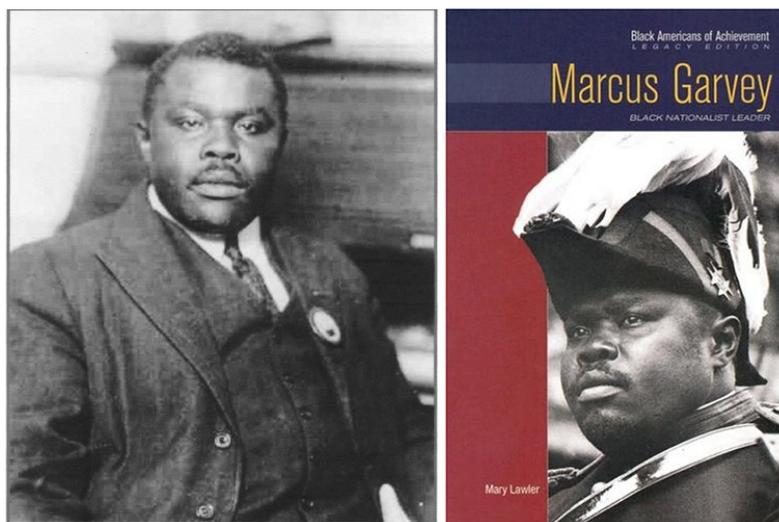


Fonte: <http://www.skatalites.com/discography/> e <http://artistxite.com/album/371906/Fire-And-Rain.html>, Acesso em 26 de junho de 2012

Em 1965, quando os Wailers lançavam o *single* “*Rude Boy*”, Martin Luther King pregava a luta pacífica dos negros para uma revolução social, o que coincidentemente se atrelava ao discurso do rastafarianismo, no qual seus membros eram adeptos ao discurso de **Marcus Mosiah Garvey** (ALBUQUERQUE, 1997).

Em 17 de agosto de 1887, nascia Marcus Garvey (figuras 20 e 21), na cidade de St. Ann’s Bay, filho do dono de uma bem sucedida gráfica da época. Descendente de Morrons (escravos libertos pelos espanhóis) chamou a atenção a partir das suas primeiras investidas como líder operário e orador em uma grande greve de trabalhadores do setor gráfico em 1907, em Kingston. Após o ocorrido Garvey viajou à outros países, se mantendo com trabalhos esporádicos; primeiramente na Costa Rica onde protestou junto ao cônsul britânico contra as lastimáveis condições de trabalho dos negros, posteriormente, no Panamá criou o jornal *La Prensa* por um curto período. Passou pelo Equador, Nicarágua, Honduras, Colômbia e Venezuela, denunciou os abusos trabalhistas nas áreas de mineração e plantações de tabaco, debateu questões operárias, focando sua luta política em prol de melhorias para o sofrido contingente de trabalhadores pobres de um Ocidente gerido por brancos (WHITE, 2011).

Figura 20 e 21– Foto de *Marcus Garvey* no artigo publicado no jornal *New Jamaican*, em 14 de Janeiro, 1933 e; o livro *Marcus Garvey, Black Nationalist Leader*, de *Mary Lawler*.



Fonte: <http://qedamawiking.blog.com/2011/06/18/carater-real/> e <http://www.livrariacultura.com.br/scripts/resenha/resenha.asp?nitem=22343600&sid=8621297371471822793061725>

Segundo Timothy White (2011), Garvey em seu discurso era influenciado por obras literárias, dentre elas o livro *In the Land of the Pharaohs* do autor Duse Mohammed Ali, fazendo fundamentais apontamentos que abordam o significado histórico e religioso da diáspora negra.

Outro livro foi *Up From Slavery*, principal obra do professor Booker T Washington, autor deste livro autobiográfico datado de 1901 que relata crônicas desde sua vida como uma criança escrava durante a guerra civil nos EUA (www.alcyone.com/max/lit/slavery/ acessado em 20 de maio de 2012). Mas a principal obra que influenciou Garvey foi a de Casely Heyford, chamado *Ethiopia Unbound, Studies in Race Emancipation*, ficção que narra a história de um estudante negro da Costa do Ouro que viaja para a Inglaterra e retorna a seu país de origem para “uma carreira de protestos políticos, obra que retratava a salvação da raça africana”, explica White (2011, p. 24). Vale salientar que o discurso proposto pelo livro, foi retirado da obra de um professor missionário de Serra Leoa, Edward Wilmot Blyden, aclamado “profeta moderno” da libertação dos negros.

O livro coloca o protagonista em uma palestra expondo que Edward Wilmot Blyden é “(...) o maior expoente vivo do verdadeiro espírito do homem e da nacionalidade africana”, e afirma que sua obra “(...) é universal, abarca a raça e o problema por inteiro” (WHITE, 2011, p.24).

Enriquecido de tais influências, Garvey retorna a Jamaica, após dois anos fora, onde em 1914, fundou a Liga das Comunidades Africanas e a Associação Universal pela Conservação e Aperfeiçoamento do Negro (Universal Negro Improvement and Conservation Association and African Communities League), inspirado no Instituto *Tuskegee* de Booker T Washington, uma organização que estabelecia o sistema de um colegiado educacional cujo lema era “Um Deus! Um objetivo! Um Destino!”, provavelmente influenciado em um trecho da obra *Ethiopia Unbound*.

Referente à postura da sociedade jamaicana quanto ao comportamento formal pré-estabelecido, no qual pode ser representado pelas figuras 22 e 23, White acrescenta:

“A Admirável tradição britânica de identificação com ‘seus superiores’ transformara a população predominante crioula da ilha em ingênuos trabalhadores numa busca patética pela ascensão social, sequiosos de ‘se homens e mulheres se fizerem passar por brancos’. (...) escreveu Garvey mais tarde: “Homens e mulheres tão negros quanto eu, e até mais, acreditavam-se brancos segundo a ordem social das Índias ocidentais. Eu não tinha como utilizar abertamente o termo ‘negro’; entretanto, todos viviam chamando uns aos outros de ‘nigger’⁹” (WHITE, 2011, p.24).

Figura 22 - “Out-door recepcionando os visitantes na Jamaica: ‘Desculpe a nossa aparência... Estamos nos embelezando e ficando mais atraentes - só para você!’”

Figura 23 – Relacionando à figura 8, a banda The Wailing Wailers que passou pelo Ska, Rock Steady e o futuro do Reggae: Bunny Wailer, Bob Marley e Peter Tosh (Albuquerque, 1997).



Fontes: Albuquerque, 1997, p. 14 e <http://en.wikipedia.org/wiki/File:TheWailers-TheWailingWailers.jpg>
Acesso em 23 de junho de 2012.

A maioria da população jamaicana continuou desfavorável ao discurso de Garvey em prol do orgulho negro. Dos poucos afeiçoados, curiosamente se destacavam o prefeito de Kingston e o bispo da igreja católica que eram brancos. Desiludido pela negativa repercussão na Jamaica, Garvey viaja para os Estado Unidos, onde passando por trinta e cinco Estados, chega finalmente no Harlem, Nova Iorque, para fundar a

⁹ “Termo coloquial de cunho pejorativo, designando em inglês um indivíduo de raça negra” (WHITE, 2011, p. 24).

Associação Universal para o Aperfeiçoamento do Negro (UNIA – *Universal Negro Improvement Association*), grupo fraternal para negros políticos e empresários locais de discernimento civil. Insatisfeito com o progresso da associação, Garvey decide direcionar a UNIA para um projeto de repatriação dos negros, que acreditava ser a solução dos problemas americanos e mundiais em relação às tensões étnicas. As medidas tomadas foram patrocinadas por várias instituições que contribuía com tal objetivo: o jornal *The Negro World*, uma revista chamada *The Black Man* e a companhia de navegação *Black Star Line*. Com dois milhões de associados na UNIA, Garvey chegou a conduzir grandes passeatas e comícios no Madison Square Garden, cativando entusiastas através do argumento “Etiópia, Terra dos Nossos Antepassados!” (WHITE, 2011).

Determinado a adquirir respeito entre a população negra, Marcus Garvey organizou uma comissão endereçada para Genebra, na conferência da Liga das Nações após a Primeira Grande Guerra, reivindicando alguns territórios em poder dos alemães para os negros americanos, como retribuição dos serviços prestados que os levou a vitória, sem sucesso.

Garvey, dentre seus discursos fervorosos, destacava: “Nós, negros acreditamos no Deus da Etiópia, o Deus eterno – Deus dos Deuses, o Deus Espírito Santo, o Deus de todos os tempos”. Ainda: “(...) este é o Deus no qual acreditamos, mas iremos louvá-lo segundo o ponto de vista da Etiópia”. (WHITE, 2011, p.25)

Considerada uma terra sagrada pela maioria dos povos africanos como a origem da civilização, a Etiópia, terra prometida dos adeptos ao rastafarianismo, é celebrada tanto nos livros de São Tiago como na Copta¹⁰ (Egito), em passagens como a do Salmo 68¹¹: “(...) os príncipes sairão do Egito; a Etiópia logo estendera suas mãos para Deus”. Mas o discurso, de maior repercussão, supostamente vindo de Garvey, foi os que chegaram aos ouvidos da desesperada classe pobre da Jamaica: “Voltem-se para a África, lá será coroado o rei Negro; Ele será o Redentor” (WHITE, 2004, p.25). Em relação a esse contexto, em 1930, o bisneto de Saheka Selassié de Shoa, torna-se o imperador da Etiópia Ras Tafari Makonnen, proclamado Negusa Negast (Rei dos Reis). Bastou esse acontecimento para os favelados e camponeses pobres da Jamaica entenderem de que se tratava de uma profecia de salvação e que Garvey estava certo.

¹⁰ A expressão “copta” está relacionada com o povo e a cultura do antigo Egito. Chamaram assim os cristãos reunidos na Igreja fundada por São Marcos em Alexandria. Uma igreja dinâmica e viva desde o seu início. A partir do século II, o Evangelho foi traduzido em Copta para se estabelecer melhor na cultura local (www.h2onews.org acesso em 24 de abril de 2012).

¹¹ Também encontrada no Salmo da Bíblia cristã.

De fato, a Etiópia simbolizara toda a África para os jamaicanos descendentes de escravos desde os idos de 1784, quando o pastor George Liele fundou a Igreja Batista da Etiópia na ilha. Estes “garveyitas” ficaram impressionados diante dos jornais e noticiários que relatavam a pompa da coroação de Selassié em Adis Abeba e notaram o simbolismo na escolha de título formal, tendo Hailé Selassié o significado honorífico de “Poder da Santíssima Trindade” (WHITE, 2004, p.25 e 26).

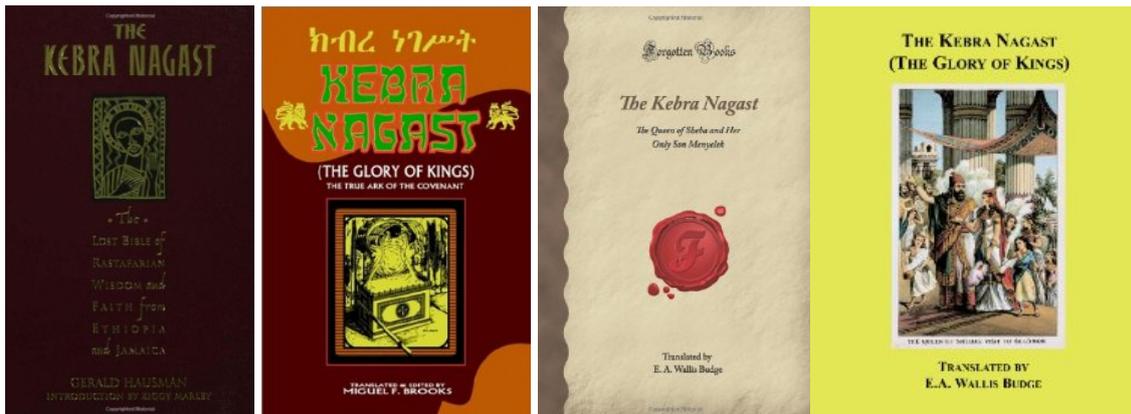
O próprio Selassié alegando a descendência direta do rei Salomão, era entendido, para aqueles cujo acreditaram no discurso de Garvey, o tão esperado redentor de todos os povos negros espalhados pelo planeta. Porém, segundo os últimos relatos feitos por historiadores como Robert A. Hill da UCLA (Universidade da Califórnia, Los Angeles), não há evidências de qualquer comprometimento de Garvey em relação às circunstâncias místicas, ligados a um profeta ou pregador, além de que o próprio Garvey questionou a competência imperial do “Rei dos Reis” em um evento histórico referente à invasão das tropas italianas de Mussolini na Etiópia, em meados da década de 1930. Assim segundo a edição de 25 de agosto de 1934 do jornal *Jamaican Times*, em um discurso de abertura de sessão na UNIA: “O Sr. Garvey também se referiu ao culto ao Ras Tafari de forma desdenhosa” (WHITE, 2011, p.26).

Ainda, indicativos apontam que o discurso do regresso à África foi pregado pelo reverendo James Morris Webb, religioso que trabalhava junto com Garvey, em uma convenção da UNIA em setembro de 1924, autor do livro *A Black Man Will Be the Coming Universal King, Proven by Biblical History* (Um Homem Negro que Será o Rei Universal, Comprovado Pela História Bíblica), publicada em 1919 na região centro oeste dos Estados Unidos. Mesmo que Garvey casualmente chegara a se tornar o pai do rastafarianismo para a maioria dos fiéis, de acordo com White, ele “(...) se tornava de fato o herdeiro de uma tradição de misticismo messiânico negro que estivera em voga na Jamaica e em outros lugares durante algum tempo” (2011, p.26).

O rastafarianismo tem como diretriz doutrinária, além da Bíblia, as obras Kebra Nagast (NETO, MELO, 2010) e a “Piby Sagrada” (WHITE, 2011). Segundo Souza Neto e José de Melo, o Kebra Nagast (figuras 24, 25, 26 e 27) descreve:

“(...) o ciclo da rainha de Sabá e sua visita à Salomão, baseado no relato bíblico encontrado em 1 Reis 10, versículos 1 a 13 e 2 Crônicas 9, versículos 1 a 12. De acordo com tais passagens, a rainha de Sabá (cuja aparição no relato bíblico não é precedida de qualquer explicação) tomou conhecimento da impressionante sabedoria do rei Salomão, de Israel, e empreendeu uma longa viagem a fim de conhecê-lo e colocar à prova tal sabedoria, portando uma quantidade enorme de presentes (NETO/MELO, 2010, p.3)”.

Figuras 24, 25, 26 e 27 – Capas do Livro Kebra Nagast



Fontes: <http://www.isbnlib.com/listp/piby/>, Acesso em: 25 de junho de 2012.

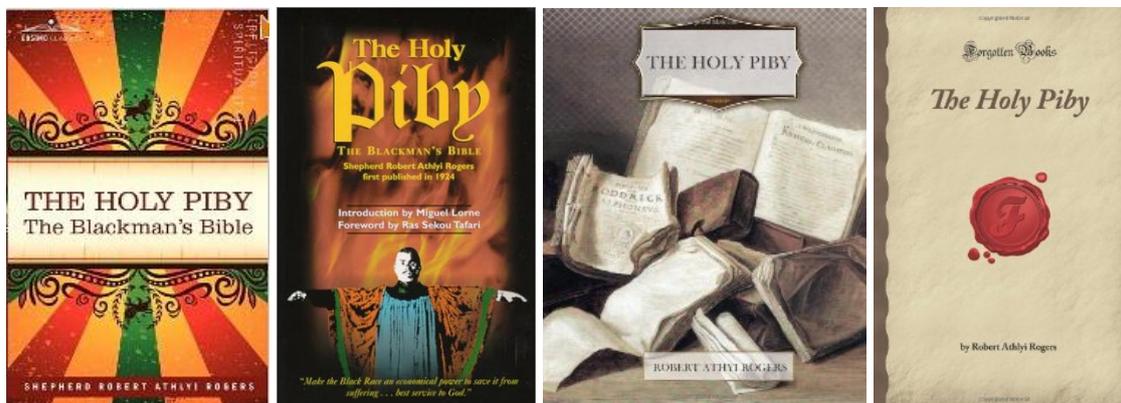
Enfim, Salomão responde as perguntas da rainha que fica impressionada com tal sabedoria. O Kebra Nagast faz a continuidade da narrativa sobre a relação da rainha etíope e o rei de Israel, onde Makeda (a rainha de Sabá) submete-se a conversão à fé israelita e se casa com o Rei Salomão. Entre o casal nasce Menelik, que recusa sua sucessão ao trono do pai, oferecida pelo próprio. Por sua vez, Salomão ordena que Menelik assumira como rei da Etiópia, dissolvendo a tradicional hegemonia feminina no trono etíope, e “(...) envia primogênitos dos nobres de Israel como corte para o reino gêmeo” (NETO/MELO, 2010, p.4). A insatisfação dos primogênitos devido a responsabilidade ao qual lhes foi ordenada, resultou no roubo, no templo de Jerusalém, da representação suprema da presença de Deus na terra, a *Arca da Aliança*. Este é o tema chave do Kebra Nagast, materializando a passagem do favor de Deus dos judeus para os etíopes:

(...) sendo a garantia da legitimidade da dinastia de reis descendentes de Salomão, com uma descrição totalmente baseada no relato da Bíblia. A Etiópia seria governada, portanto, de acordo com o relato do Kebra Nagast, por uma dinastia de reis, iniciada com Menelik, descendentes do rei Salomão, e seria a nação fiel depositária do objeto mais sagrado que já existiu (NETO & MELO, 2010, p.4).

Outra referência para o rastafarianismo é a “Piby Sagrada” (Figuras 27, 28, 29 e 30), “A Bíblia do Homem Negro”, compilada por Robert Athlyi Rogers em um país caribenho chamado Anguilla e publicada entre 1913 e 1917. Exemplares da Piby eram impressas por outros fiéis em Newark, Nova Jersey-EUA, e também distribuídos para Kimberly na África do Sul, onde evangelizadores da hegemonia negra fundaram uma igreja para os trabalhadores das minas de diamante, chamada Igreja Construtivista Afro-Athicana (AACC, *Afro-Athlican Constructive Church*). Em 1925, dentro desse processo de evangelização, o pastor de Barbados, Charles F. Goodridge, associado à Grace Jenkins

Garrison, levaram os princípios da Piby Sagrada para a Jamaica, criando uma ramificação da AACC, a Igreja Hamática (WHITE, 2011).

Figuras 27, 28, 29 e 30 – Capas da Piby Sagrada



Fontes: <http://www.isbnlib.com/listp/piby/>, Acesso em 25 de junho de 2012.

Ameaçado de perseguição religiosa devido ao seu apoio a bíblia oculta, Goodridge e Garrison se refugiam para o interior de St. Thomas, no leste da Jamaica, onde se inicia a difusão do rastafarianismo. Leonard P. Howell, um dos primeiros líderes rasta, se dirigiu a St. Thomas e iniciava sua adesão a Piby Sagrada. Para Howell, a Piby Sagrada supostamente possui a maior aproximação da primeira Bíblia, escrita em Amárico, língua oficial da Etiópia, supostamente a língua original da humanidade. Segundo Goodridge e Garrison, a Bíblia Amárica foi distorcida quando editada e traduzida pelos intelectuais brancos, sob a tutela dos primeiros Papas, transformando Deus e seus profetas negros em brancos. Um capítulo da Piby, “O Mapa da Vida do Homem Negro” proclama o duro destino, porém com o final triunfante, “(...) desde a criação ao Apocalipse e além” (WHITE, 2011, pg. 27). *Rasta Man Chant* foi uma das primeiras canções rasta, retirada da Piby Sagrada e gravada por Bob Marley na década de 1970.

Em uma congregação secreta de adeptos da Piby Sagrada, um livro chamado *O Pergaminho Real da Supremacia Negra* foi apresentado por Fitz Balintine Pettersburgh, em 1926, no qual a obra relacionava a profecia da vinda do messias Selassié proclamada pelo reverendo James Webb, descrevendo um novo império etíope por um Deus negro. O livro foi respeitado por integrantes de organizações fraternais que defendiam o pan-africanismo que surgiam na Jamaica, são eles: a Associação Etíope (Ethiopian Guild) e a Missão da Irmandade, vindo do inglês *Brotherhood Mission*. Enquanto isso ocorria na Jamaica, nos Estados Unidos, Marcus Garvey alegava ter sido vítima de um golpe proveniente de opositores de seus ideais progressistas da etnia negra. Garvey terminou

em uma prisão de Atlanta, sendo previamente esquecido, junto com três membros da UNIA, condenados por estelionato e sonegação, em 1923. Posteriormente, Garvey foi deportado para a Jamaica em meados de 1927, quase sendo impedido pelo governo em exercício, com o receio de que Garvey pudesse instigar membros religiosos na propaganda contra os brancos da ilha.

Segundo Timothy White (2011), mesmo que os porta-vozes da UNIA declarassem que a organização não tinha absolutamente nenhuma ligação com a Piby, o *Daily Glanner*, jornal firmemente comprometido com as classes média e alta, publica notas e artigos que descreve Garvey para a população jamaicana como “(...) um mascate trapaceiro que virou herege, um líder negro irresponsável, desonesto e blasfemo, merecedor do mais vil desprezo”, resume WHITE (2004, p.29). Com sua querida Jamaica altamente hostil e seguidores dispersos, Garvey se restabelece na Inglaterra em 1935, onde morre cinco anos depois.

Porém, em solo jamaicano, crescia mais o número de adeptos ao rastafarianismo e perdurava o pensamento de um de seus líderes Leonard P. Howell: “Aquele homem na Inglaterra [primeiramente, Jorge V; depois Eduardo VIII] não é o nosso rei! Fiquem com a terra, não paguem imposto algum, pois o nosso rei, o rei de todos os reis, foi coroado na Etiópia e todos os tributos são devidos a ele!” (WHITE, 2004, p. 29). Inspirados em seu discurso os camponeses adeptos da doutrina, invadiam terras sob esse pretexto religioso.

Autoproclamados profetas, os líderes rastas elaboraram um sistemas de leis de alimentação e higiene que servissem de hábitos. Recomendavam evitar a ingestão de álcool, tabaco, carnes (principalmente a de porco), assim como moluscos, peixes sem escamas, espécies marinhas predatórias ou necrófagas e uma série de temperos comuns, inclusive o sal. Toda a alimentação deve ser “Ital”, termo que se refere ao puro, natural, limpo. Colocações identificadas em trechos do livro de Deuteronômio capítulo 14, versículo 3 ao 21, do Pentateuco fazem referência isso (WHITE, 2011). O livro de Levítico 21:5, estabelece que não se deva raspar a cabeça, nem aparar a barba, sequer efetuar incisões em seu corpo. Assim, devendo deixar sua tranças embaraçadas se tramassem em cordões, criavam-se os *Dreadlocks*, do inglês dread(ful), que “significa abominável, chocante, aversivo e lock, madeixa ou anel de cabelo” (WHITE, p. 30). Porém desde então o “*dread*” foi acatado como uma expressão elogiosa.

O consumo da maconha (*cannabis sativa*) também conhecida como “ganja” pelos rastafáris é fator polêmico em outros contextos sociais, provocando a coação de autoridades, contudo, seu uso tem caráter religioso como diz White:

(...) era tida como “erva de sabedoria”, e os líderes rastas incentivavam o seu consumo como parte do rito religioso, alegando que ela fora encontrada crescendo no túmulo do rei Salomão e citavam passagens bíblicas, como, por exemplo, o Salmo 104:14, para atestar as suas prioridades sagradas: ‘Ele fez a grama crescer para o gado e a erva para o uso do homem, para que ele possa retirar a comida da terra’ (2011, p. 30).

Os Rastas consideravam decadentes tanto a Pucumina, religião jamaicana provenientes da África, quanto a igreja católica. Afirmam que a raça negra é superior e que após o Apocalipse os negros serão soberanos, como no princípio. Argumentos de outras religiões que se projetam contra os brancos e mulatos são negadas pelos rastas, convidando os indivíduos a se arrependem e aceitar a Jah, forma contraída de *Jahovia* – Jeová, alegando que os devotos convertidos retornariam à Etiópia, de maneira não mencionada. Até esta ocasião, era difundido que é preciso abdicar do convívio cotidiano e do comércio existentes na “Babilônia¹²”, “(...) a esfera de cativo temporal do espírito” (WHITE, 2010, pg. 30).

O discurso rasta foi correspondido pela aceitação da classe pobre, visto que impõe grandeza no duro contexto da realidade dessas pessoas, atribuindo uma dignidade antes inexistente. Em 1934, já havia muitos adeptos do rastafarianismo, especialmente nos guetos de Kingston. Famintas por justiça social, algumas coligações rastas, além de salvação espiritual, alimentaram um sentimento maior de militância. Assim, alguns líderes iniciaram práticas ilegais e ameaças agressivas contra as autoridades jamaicanas (WHITE, 2011).

No entanto, mesmo sobre a coação das autoridades, a propagação do discurso rastafári continuava, chegando à classe média, na maioria adolescente do sexo masculino “(...) em decorrência do reconhecimento institucional (...)” (WHITE, 2011, pg. 32), sendo propagado cada vez mais dentre pintores, escultores, poetas, dançarinos e músicos, crentes em Hailé Selassie como a Santíssima Trindade.

Nascido em Harar em 23 de julho de 1892, Selassie (figuras 31 e 32), também conhecido como Negusa Negast (“Rei dos Reis”), décimo terceiro filho de Tafari Makonnen, governador do Harar, e sobrinho de Menelik II, o Grande, alimentava um

¹² Comparando-se ao exílio dos israelitas para a Babilônia – Capital da Mesopotâmia do antigo império caldeu, que no seu apogeu sob o poder de Nabucodonosor, ocupa Jerusalém e subjuga o povo hebreu como escravos (www.historiamais.com acesso em 23 de agosto de 2012) que os rastas definem como o regime capitalista, o homem branco, a igreja católica, a polícia, o governo corrupto, decadente e opressor (NETO/MELO, 2010; ALBUQUERQUE, 1997).

grande desejo de ser sucedido por ele. Associa-se ainda o curioso fato de Selassié ser do signo de Leão, regido pelo Sol, astro da nobreza e majestade, segundo astrólogos (ALBUQUERQUE, 1997).

Figuras 31 e 32 – Hailé Selassié



Fonte: <http://iethio.blogspot.com.br/2008/09/picture-of-selassie-meeting-with-nixon.html>

Ras (Príncipe) Tafari Makonnen, foi designado governador da província de Salado e posteriormente sucede Menelik II em novembro de 1930, após uma batalha triunfante contra a esposa de seu tio. Autoproclamando imperador da Etiópia, que também descendente da linhagem direta de Salomão com a rainha de Sabá, adotando o nome Hailé Selassié (“O poder da Santíssima Trindade”), intitulado como “Rei dos Reis, Senhor dos Senhores, Leão Conquistador da Tribo de Judá”. Curiosamente, esse foi o momento em que a “profecia se confirmava” para os rastas na Jamaica.

2.3 O Reggae e sua projeção histórica

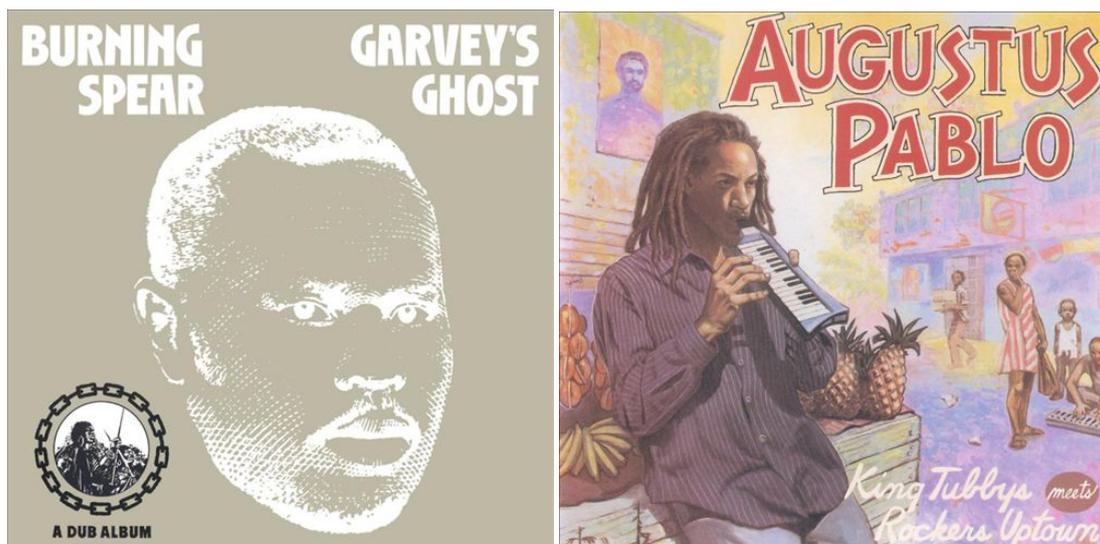
O Reggae por sua vez é o principal difusor do discurso do rastafarianismo, nascido nas ruas, adotado naturalmente pela massa popular, promulgado pelos grandes alto-falantes dos *Sound Systems*, onde Albuquerque relata que em meados dos anos 1960:

(...) Começou a se espalhar na Jamaica o vírus da inquietação, tão forte naquela década. Da Europa e principalmente dos EUA vinha ventos de renovação – de ideias, de atitudes e até mesmo de roupas. A causa do pacifismo – bandeira número um daquele período – foi logo reconhecida pelas duas principais tribos da ilha, o cidadão normal e o rasta. Um estava cansado do currículo de violência no país. Outro vendo naquilo uma prova de que sua estranha crença estava certa (...) (1997, p. 51).

O grito pela igualdade racial ecoava dentro e fora da Jamaica na década 1960. A temática do orgulho negro era um sucesso que ia desde *There's a Riot Going on* (“Há um conflito em andamento”), de Sly Stone¹³ à *Say it Loud – I'm Black and I'm Proud*, que em português seria “Diga bem alto. Eu sou preto e tenho orgulho”, de James Brown, outro ícone do gênero *Funk* e *Soul Music* (ALBUQUERQUE, 1997). Em paralelo com a propagação do Reggae, a Jamaica evoluía tecnologicamente no âmbito fonográfico, onde crescia conjuntamente uma nova demanda de produtores, no qual se destacam Lee “Scratch” Perry, Bunny Lee e King Tubby, antigos empregados dos que monopolizavam o mercado da música na ilha, Coxsone Dodd e Duke Reid. Os produtores, principalmente Lee Perry e King Tubby, elaboravam “versões” das bandas de reggae que produziam dentro de seus estúdios. Essas versões, chamadas de *Dub*, eram basicamente a parte instrumental com sonoros efeitos especiais, marcada por nuances de ecos em varias situações e em alguns trechos vocais da música original, acompanhadas por um baixo marcante e volumoso. Mesmo parecendo uma proposta de prolongar a vida útil no mercado fonográfico, o *Dub* cativou uma grande leva de admiradores de álbuns como *New Chapter of Dub*, da banda Aswad, *Garvey's Ghost* (figura 33), de Burning Spear e King Tubby, *Meets Rockers Uptown* (figura 34), de Augustus Pablo e King Tubby, que aqueceram o comércio fonográfico. Incentivada pela alta demanda, surgem profissionais desta área como o Scientist, Mad Professor, Jah Shaka, entre outros (ALBUQUERQUE, 1997).

Figura 33 e 34: Álbuns *Garvey's Ghost* (1976), de Burning Spear e King Tubby *Meets Rockers Uptown* (1976), de Augustus Pablo e King Tubby.

¹³ Consagrado músico americano do emergente gênero musical *funk* de 1960. (<http://www.slystonemusic.com/content/biography>, visitado em 13 de junho de 2012), Acesso em 26 de junho de 2012.



Fonte: <http://www.allmusic.com/album/garveys-ghost-mw0002206857> e <http://www.allmusic.com/album/king-tubby-meets-rockers-uptown-mw0000199065>.

Acesso em: 14 de Julho de 2012.

O momento da eclosão do Reggae não é preciso, pois naturalmente fez parte de uma sequência de acontecimentos musicais, tais como o *Rhythm and blues*, o *Mento*, o *Calipso*, o *Jazz*, o *Ska* e o *Rock-Steady* e o *Funk*.

Porém, o Reggae “deixou rastros e pistas” como afirma Albuquerque (1997, p.52). Essas “pistas” podem ser tanto ouvidas quanto vistas no já citado filme *The Harder They Come* (Balada Sangrenta, no Brasil), que ganhou notoriedade internacional, sendo exibido na América e Europa, entrando para o cenário *Cult*, permanecendo nove anos em um cinema de Boston. A trilha sonora desse filme ajudou a popularizar o Reggae.

A música *Rivers of Babylon* (1972) dos Melodians, também sucesso internacional, foi a primeira melodia tocada com inspiração rasta, baseada no salmo 137 da Bíblia que manifesta o ponto de vista apocalíptico dos rastafaris. Tornou-se um *hit* mundial na voz do grupo de Disco Music Boney M. Esses filmes e discos foram produzidos pela Island Films e Island Records, respectivamente. O dono da Island era Chris Blackwell, jamaicano de descendência inglesa. O ska “*My Boy Lollipop*” foi o primeiro *hit* que estabilizou a companhia (ALBUQUERQUE, 1997).

Com sua breve experiência trabalhando no cinema e necessidade de vender discos, Blackwell se tornou o pioneiro na divulgação da novidade musical vinda da Jamaica, do Reggae e do Ska.

Internacionalmente divulgada por Blackwell, a soberania do baixo fielmente acompanhado pelo embalo rítmico da bateria, guitarra como marcação com variados timbres, junto à rica melodia do teclado, fez-se o Reggae, “ofensivo por obra e graças dos rastas”, com uma fé que se alastrou para os guetos de uma Kingston demograficamente densa e que depois conquistou o mundo (ALBUQUERQUE, 1997).

2. Abordagem interpretativa da Visualidade do Reggae

Neste capítulo será abordado o contexto visual encontrado no gênero musical Reggae, baseado na abordagem interpretativa de Steven Heller, apoiado nos fundamentos da linguagem visual do Design Gráfico. Será feito um levantamento interpretativo da capa de álbuns deste gênero, situando o leitor em uma gama intrincada de informações históricas, sociais e culturais, preservando um léxico rico, usado dentre seus interpretes musicais, cujas suas capas serão discutidas.

A relevância da pesquisa está baseada essencialmente sob uma discussão iconográfica, relacionando a linguagem dos grafismos das capas dos álbuns como uma referência ligada a um eixo histórico, inclusive de origens semelhantes quanto as suas características. A interpretação dos elementos na visualidade dos álbuns fornecerá orientação para uma apreciação de particularidades históricas, propondo desenvolver a compreensão dessa expressão visual.

A pesquisa dos álbuns foi efetuada através da compreensão de Steven Heller (2004), a partir de seu contexto **iconográfico**. A proposta da abordagem discursiva iconográfica partiu conclusão que essa investigação se posiciona em interpretar expressões das necessidades de mercado ou artísticas, nesse caso as manifestações feitas através das capas de álbuns de Reggae. Interpretar uma diversidade de objetos, direcionando seus significados através de argumentos históricos de maneira abrangente e o estudo que os fundamentos do Design Gráfico disponibilizam, fazem o designer trafegar de um campo formal para um âmbito cultural e político, se lançando no decurso de acontecimentos. Neste caso os estudos **iconográficos de símbolo, heroico e de estereotipação** atendem as essas perspectivas, adaptadas a realidade dos resultados gráficos das capas dos álbuns de Reggae. No decorrer das discussões a partir dos objetos em questão, as observações de Heller nos aspectos iconográficos justificam de forma prática o que está sendo mencionado.

Respeitando o seu nível de informação e redundância, a interpretação integrará observações quanto à singularidade dos ícones encontrados nos álbuns e a natural fixação da mensagem visual e ideológica. Dessa forma, chegaremos aos resultados

através da prática a seguir, contextualizados nos elementos interventores dentro do procedimento de comunicação.

Prioritariamente foi efetuada uma busca nos aspectos iconográficos de álbuns de Reggae, referindo-se à representatividade provenientes de sua história. Dessa forma, foram investigados álbuns de 35 bandas desse gênero musical, dentre estas, 28 possuíam uma consistência iconográfica em comum referidas na compreensão de Steven Heller, que compartilhavam informações coerentes à contextualização histórica apresentada no capítulo anterior. Essas bandas atuaram entre a década de 1970 até 2012, de 8 nacionalidades distintas: 14 da Jamaica, 4 da Inglaterra, 3 dos EUA, 3 do Brasil, 1 de Israel, 1 da Suíça, 1 da Bélgica e 1 das Ilhas Virgens Americanas. Dentre os 35 álbuns interpretados, 14 são de bandas jamaicanas, 7 inglesas, 5 americanas, 5 brasileiras, 1 belga, 1 israelense, 1 suíça e 1 virginense. Vale salientar que a proposta desta pesquisa não se atém à discussão visual dos álbuns das bandas em si, e sim, do contexto sociohistórico que essas bandas se inserem atrelados ao capítulo 2 dessa pesquisa. Em anexo consta um acervo de mais álbuns que remete também a esta contextualização, além de álbuns que não seguiram esses aspectos iconográficos relacionados, mais algumas letras que ajudam como um subsídio adicional para essa pesquisa.

3.1 Aspectos Iconográficos do Reggae como símbolo

A interpretação de um ícone consiste a princípio, em recorrer a sua origem histórica e, dependendo de sua pregnância simbólica, de seu âmbito cultural e/ou social. Assim, é possível perceber a transformação que o ícone sofreu ao longo do tempo. A identificação da origem do símbolo é considerada relevante, pois se trata de uma expressiva contribuição para a imagem pesquisada, quanto ao propósito de sua criação e existência. Essa pesquisa também se propõe a exibir a importância do uso do ícone inserido no mercado fonográfico, quer seja usado como ornamento ou como importância simbólica de significado, baseado no que Heller (2004) afirma ser a história do ícone que deve ser apreciada pelos designers podendo fornecer subsídios preciosos quanto ao sentido de seus significados.

Diante disso, há evidentemente, ocorrências de ícones com grande representatividade simbólica no Reggae. Comuns em materiais da mídia de massa, principalmente nas

capas de álbuns das bandas, este último é um elemento que compõe o CD/DVD/LP e devido a este produto ser um componente proveniente da indústria cultural, um difusor de comunicação em massa, envolvido com a produção em escala industrial (Valadares, 2005).

Um ícone muito explorado é a estrela de seis pontas ou hexagrama, também conhecida como **Estrela do Rei Davi** ou Selo de Salomão. Encontrado em diversas circunstâncias históricas, o hexagrama é identificado em vários continentes, usualmente respeitado como um símbolo de proteção e representação divina, do espírito triunfando sobre a matéria, com um triângulo superior representando o Bem e o inferior, o Mal (THOMAS & PAVITT, 1922).

Evidenciado na sociedade contemporânea, o hexagrama é mais lembrado como a Estrela de Davi ou Selo de Salomão, evidenciados na bandeira de **Israel** (figura 35), República Parlamentar desde 1948 e adepta do **Judaísmo**. A história do povo de Israel é descrita no Velho Testamento da Bíblia, relatando desde o fim de sua escravidão até grandes conflitos contra os impérios babilônico e romano (<http://noticias.gospelmais.com.br/israel>, acesso: 17 de julho de 2012). Segundo a tradição judaica, os triângulos sobrepostos representam Deus em cada vértice, cuja estrela adorna os escudos do exercito do rei Davi, existente também em objetos antigos (O Popular Magazine, 2009). Sob uma perspectiva Cristã, os respectivos triângulos representam a Santíssima Trindade junto às virtudes Amor, Verdade e Sabedoria, acima do Mal (triângulo inferior), que são os inimigos da alma: o Mundo, a Carne e o Diabo (THOMAS & PAVITT, 1922).

Figura 35: Bandeira da República Parlamentar de Israel.



Fonte: <http://noticias.gospelmais.com.br/israel>, Acesso em 17 de julho de 2010.

O Reggae, ligado ao rastafarianismo, se enquadra em um contexto judaico messiânico, devido às supostas evidências de uma linhagem provenientes de Salomão (linhagem da promessa de Salvação, a do Messias), sendo Haile Selassie o salvador dos rastas, (ver capítulo 2), baseado no artigo do livro Kebra Negast (ALBUQUERQUE, 1997; White, 2004). Além de alegarem estar em constante luta contra o injusto sistema estabelecido no mundo Ocidental, relacionando ao antigo império que reprimiu o povo judeu, os Rastas chamam esse sistema de “A Babilônia”.

Atrelando as características judaicas ao rastafarianismo, nota-se que se identifica esse ícone em uma significativa quantidade de capas de álbuns de Reggae. As bandas expõem o hexagrama com certa singularidade, acompanhada por um determinado grafismo, como forma de reforçar uma identidade própria para os álbuns ou grupos. Evidências estas encontradas nas capas dos álbuns da banda brasileira Ponto de Equilíbrio (Figuras 36, 37, 38 e 39), cuja marca é composta do nome do grupo junto ao ícone do hexagrama caracterizado (quanto as suas cores e grafismo no centro da estrela semelhante a um lampejo). A banda aborda temas socioculturais, políticos e religiosos, de acordo com o modo de vida Rastafári. Acompanhados de mensagens propondo igualdade, amor e justiça, a banda se intitula como um contribuinte da “resistência sócio-cultural”. (<http://www.bandapontodeequilibrio.com.br/novo/>, acesso: 17 de julho de 2012).

A proposta do conteúdo musical dessa banda é válida para descrever que o hexagrama, no caso do Reggae, está intrinsecamente ligado à temática social. Percebe-se a ligação direta entre o hexagrama representado na marca da banda e a temática social presente nas capas dos álbuns, que é evidenciada por uma criança negra na favela, como um fator chave de esperança para um futuro de igualdade social. É habitual a temática social inserida no contexto do Reggae como forma de identidade visual. Ainda com relação à incidência do hexagrama, o mesmo aparece no álbum *Rastafari Liveth!* (figura 40) do cantor jamaicano Peter Broggs, cujo símbolo está acompanhado com a própria imagem do cantor no centro da capa. O músico israelense Badawi com o álbum *Jerusalem Under Fire* (figura 41) apresenta em seu álbum, a estrela por meio de um mosaico. Já o grupo norte americano Christafari com o álbum *World Sound and Power* (figura 42), representa a Estrela de Davi numa fusão de um homem de *dreadlocks* e um leão (este último será discutido adiante).

Figura 36, 37, 38 e 39 – Álbuns: *Reggae a Vida com Amor* (2004); *Abre a Janela* (2007); *Dia Após Dia Lutando* (2010); Marca da banda ampliada.



Fonte: www.bandapontodeequilibrio.com.br, Acesso: 14 de julho de 2012.

Figura 40, 41 e 42 – Álbuns: *Rastafari Liveth* (1981); *Jerusalem Under Fire* (1997); *Word Sound & Power* (1999)



Fontes: <http://www.peterbroggs.com/discography.htm>, <http://www.allmusic.com/album/jerusalem-under-fire-mw0000031493>, <http://www.allmusic.com/album/word-sound-power-mw0000609330>
Acesso: 14 de julho de 2012.

Outro ícone de grande riqueza simbólica é o **Leão**, geralmente portando uma bandeira de três cores: verde, vermelho e amarelo (o significado das cores será mencionado com mais detalhes posteriormente).

A evidência iconográfica do Leão, incorporado nos aspectos visuais encontrados no Reggae, está relacionada ao símbolo que possui uma identificação atrelada à perspectiva Rastafári, que em suma refere-se a já citada expressão “Leão conquistador da tribo de Judá”, que seria o messias negro Haile Selassie:

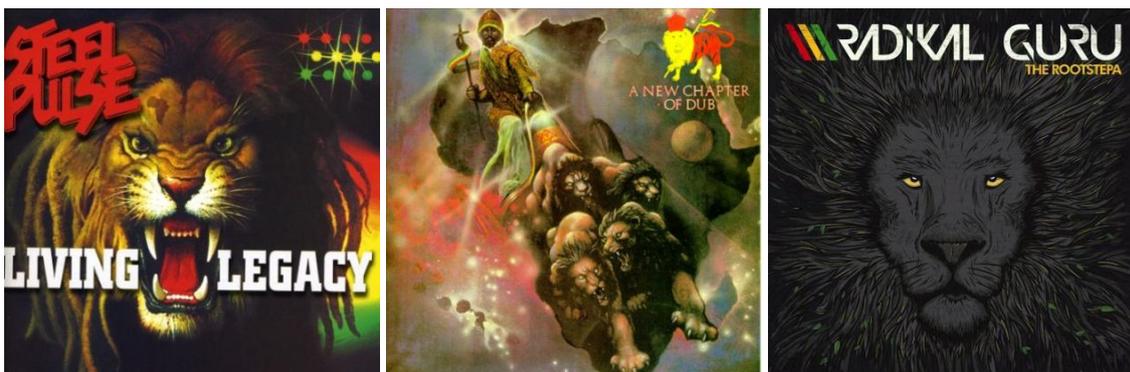
E disse-me um dos anciãos: Não chores; eis aqui o Leão da tribo de Judá, a raiz de Davi¹⁴, que venceu, para abrir o livro e desatar os seus sete selos (APOCALIPSE 5:5).

¹⁴ “Provérbios de Salomão, filho de Davi, rei de Israel” (Provérbios 1:1).

“E Jessé gerou ao rei Davi; e o rei Davi gerou a Salomão da que foi mulher de Urias” (Mateus 1:6).

Quanto à variedade representativa dos Leões, temos, por exemplo, no álbum *Living Legacy* (figura 43) da banda inglesa Steel Pulse, o Leão representado com *dreadlocks* rugindo, com um grafismo em sua testa que remete ao continente africano. Já o álbum *New Chapter of Dub* (figura 44) da banda inglesa Aswad, equilibra a representação divina de Selassie portando a bandeira de três cores, montado em uma espécie de “biga” carregada por leões vorazes. Esse álbum ainda mostra um cenário astronômico celestial sobre a silhueta do continente africano, através da composição de um leão coroado que compõe o nome da banda e os grafismos que o completam (este se enquadra em outro aspecto de Leão, que será mencionado adiante). O álbum *The Rootstepa* (figura 45) de Radikal Guru, também da Inglaterra, apóia seu contexto gráfico no aproveitamento completo da cabeça de um Leão, com uma juba densa, que junto a resquícios de folhas de uma possível selva, se alastra ao longo do perímetro estipulado pelo espaço útil da capa do álbum.

Figuras 43, 44 e 45: *Living Legacy* (1999); *A New Chapter of Dub* (1982) e; *The Rootstepa* (2011).



Fontes: <http://steelpulse.com/discography.php>; <http://www.allmusic.com/album/a-new-chapter-of-dub-mw0000196907> e <http://www.radikalguru.com/#releases.html>.

Acesso: 17 de julho de 2012.

Outros álbuns retratam leões **trajando adereços reais** (fomentando alusão à nobreza) e/ou **portando bandeiras**, oriundos dos significados que remetem à menção ao monarca etíope Haile Selassie como uma realeza beatificada. As bandeiras que possuem as três cores que segundo Albuquerque (1997) se referem às cores da bandeira do país cujos Rastafaris consideram como a Terra Prometida, a Etiópia (Figuras 46 e 47). Reforçando a descrição dessas cores, pode ser encontrada nos versos da música Nossa História, da banda Ponto de Equilíbrio:

Verde do Verde que foi derrubado/Amarelo do ouro que nos foi roubado /
Vermelho do sangue que foi derramado (<http://letras.mus.br/ponto-de-equilibrio/119761/> Acesso: em 17 de julho de 2012).

Figura 46 e 47: Atleta etíope Bakele levanta bandeira da Etiópia.



Fonte: <http://img.estadao.com.br/fotos/30/F7/F9/30F7F9B360F7462F8301928910E6FD20.jpg> Acesso: 17 de Julho de 2010.

O primeiro álbum (*Aswad*) da banda Aswad (Figura 48) mostra a síntese de um Leão de aspecto peculiar, devido a seus traços de forma pontiaguda semelhante a um réptil, possuindo uma coroa e expondo a bandeira de três cores mencionada anteriormente. O mesmo acontece com o álbum *Hulet* (figura 48), de 1976, sendo que neste caso, surge um Leão com formas mais definidas, semelhante ao álbum *The New Chapter of Dub*, diferindo apenas a disposição das cores, no qual o preto tem maior predominância. No álbum *Mundell* (figura 50), do cantor Hugh Mundell (Jamaica), o Leão aparece como uma espécie de assinatura, um grafismo que acompanha o nome do respectivo álbum (o sobrenome do músico), localizado acima da fotografia do mesmo, que posa ao lado de um espelho revelando em seu reflexo uma bandeira acompanhada do nome *Jah Rastafari*, declarando sua devoção ao nome de Haile Selassie.

Figuras 48, 49 e 50: Álbuns *Aswad* (1976) e *Hulet* (1978) do Aswad; *Mundell* (1982) de Hugh Mundell (Jamaica).



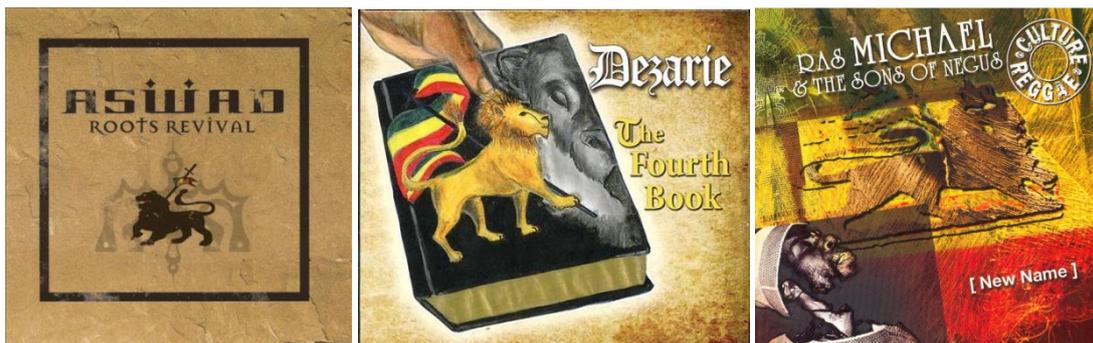
Fontes: <http://www.allmusic.com/album/aswad-mw0000095107> e <http://www.allmusic.com/album/hulet-mw0000652450> e <http://www.strictly-vibes.com/hugh-mundell-mundell-1982-vt17.html>.

Acesso em 17 de julho de 2012.

No caso do álbum *The Fourth Book*, da cantora Dezarie (Ilhas Virgens Americanas), o Leão se localiza na capa de um livro, com aspectos diferentes dos álbuns anteriores (Figuras C, D e E), pois não está trajando nenhum componente da

realiza, apenas portando a bandeira já citada. De maneira sintética, o Leão do álbum *New Name* de Ras Michael & The Sons of Negus (Jamaica), foi inserido em um plano texturizado, acompanhados da imagem do artista e das inseparáveis cores empregadas pelo rastafarianismo. Já no álbum *Roots Revival*, a banda Aswad abdica dessas cores, mas ainda contextualiza o Leão como seu fiel emblema.

Figuras 51, 52 e 53: Álbuns *Roots Revival* (1999) de Aswad; *Fourth Book* (2011) e *New Name* (2000) de Ras Michael & The Sons Of Negus

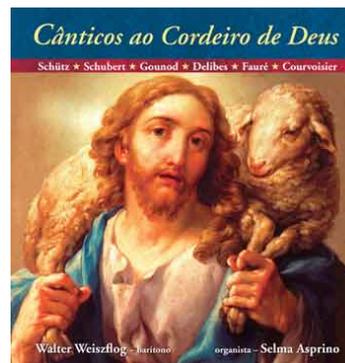


Fontes: <http://www.allmusic.com/album/roots-revival-mw0000667591>; <http://www.allmusic.com/album/fourth-block-mw0002189617> e <http://www.cdandlp.com/item/2/0-181302-0-1-0/114854722/ras-michael-the-sons-of-negus-new-name.html>, Acesso: 17 de julho de 2012.

Ademais, a referência do Leão não apenas se atem simbolicamente nas observações anteriores. Foi identificado que representações gráficas e pictóricas do Leão encontrado em capas de Reggae se assemelham com a postura dos grafismos que representam o “Cordeiro de Deus” (Figuras 54, 55, 56), símbolo da chave pascoal¹⁵ adotado pelo Cristianismo da doutrina Católica Apostólica Romana, cuja Igreja se inspira em passagens do Novo Testamento da Bíblia, como no capítulo I versículo 29 do livro de João, que relata o momento em que o profeta João Batista batiza seus seguidores no Rio Jordão, em Israel. Ele se depara com Jesus Cristo e diz: “Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo”. Essa analogia foi feita devido aos aspectos judaicos messiânicos dentre essas três denominações religiosas (judaísmo, cristianismo e rastafarianismo), tendo a Cristã, os aspectos gráficos a seguir.

Figuras 54, 55 e 56: Livro Vida Pascal Cristã e seus Símbolos (Beckhäuser, 2006), Grafismo do Cordeiro portando uma bandeira e o Livro e Cd Cânticos ao Cordeiro de Deus (WEISZFLOG, WALTER, 2010).

¹⁵ Inicialmente a páscoa, nos costumes judeus, se sacrificava um cordeiro para a remissão dos pecados (Exodo, 29:20-21). Na perspectiva cristã, Jesus Cristo seria esse cordeiro, no qual a páscoa significa a passagem da morte para a vida do messias, como consta em João, 1:29.



Fontes: <http://www.livrariacultura.com.br/scripts/resenha/resenha.asp?nitem=1201726&sid=8621297371471822793061725>, http://mfdavila83.blog.uol.com.br/images/Cordeiro-de_Deus.jpg e <http://www.livrariacultura.com.br/scripts/resenha/resenha.asp?nitem=3251452&sid=8621297371471822793061725>, Acesso: em 19 de julho de 2012.

É importante registrar que tais ícones agregados ao Reggae sofreram transformações, ou melhor, se adaptaram à realidade do povo negro oprimido, à indiferença de uma sociedade clérica e das autoridades públicas predominantemente brancas. Nesse sentido, deve-se levar em conta que, tanto os ativistas sociais como Marcus Garvey e Martin Luther King, quanto religiosos como o Reverendo Charles Webb, e músicos como James Brown e Sly Stone, levantaram a bandeira de uma ideologia de orgulho Negro em um momento histórico (século XX) onde nascia a liberdade de expressão e a luta pela igualdade e dignidade humana, como consta no capítulo 2.

Um caso distinto desta adaptação pode ser encontrado no álbum da banda Bamba Dois Brasil/Jamaica (Figura 57), cuja proposta se insere na mistura cultural entre as nações brasileira e jamaicana, no âmbito de seus aspectos musicais (Baião com Reggae, Maracatu com Dance Hall, Arrasta-pé com Ska) composto por uma compilação de renomados artistas brasileiros e jamaicanos: Kymani Marley, Dominginhos, U-Roy, Chico César, Siba, entre outros (<http://www.bambadois.com.br>, Acesso: 14 de julho de 2012). Por sua vez, são encontradas evidências dos símbolos iconográficos já mencionados, somados a representação pictórica da bandeira jamaicana (figura 60) localizado no Leão ao lado direito. Esses componentes se fundem aos grafismos tipicamente brasileiros, encontrados no Leão posicionado ao lado esquerdo, portando uma bandeira, representando sinteticamente a bandeira do Brasil (figura 61), trajando um chapéu típico da Região Nordeste do Brasil (figuras 58 e 59). Onde o *layout* se expressa de maneira semelhante à xilogravura.

Figura 57, 58, 59 - Álbum *Bamba de Dois* (2011) Tocador de pífano trajando um típico chapéu nordestino; Xilogravura Bandinha de Pífano, de Severino Borges.



Fonte: <http://www.bambasdois.com.br>, http://iurirubim.blog.terra.com.br/files/2009/11/2911_ze_do_pifano.jpg, http://pe.quebarato.com.br/recife/xilogravura-papel-pequena-preto-e-branca-bandinha-de-pifanos__163129.html, Acesso: 14 de julho de 2012.

Figuras 60 e 61: Bandeiras da Jamaica e do Brasil.



Fontes: <http://www.banderart.com.br/bandeira-do-brasil.html> e <http://www.mundodastribos.com/jamaica-informacoes-pontos-turisticos.html#>, acesso: 26 de julho de 2012.

Ainda no contexto iconográfico, temos exemplos de imagens que geram *impacto social*, por envolver aspectos e valores religiosos que a sociedade contemporânea considera *tabu*.

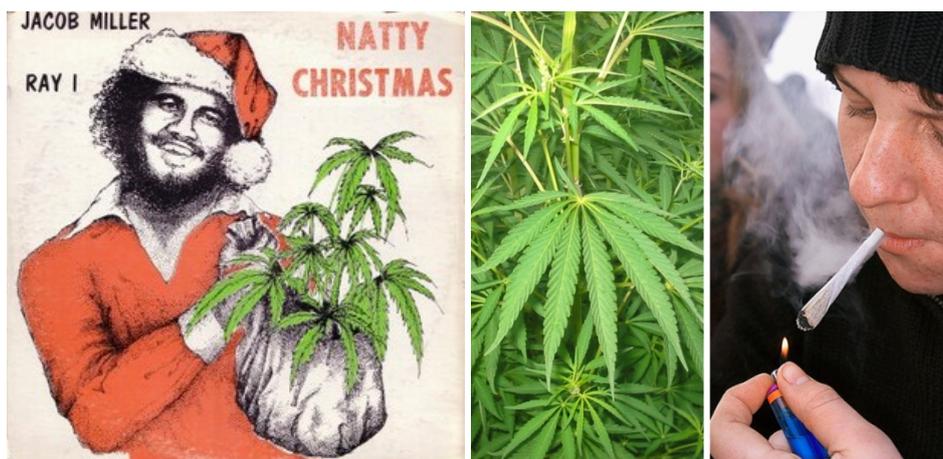
Sob o âmbito do Design, Heller define a partir das definições de Stefan Sagmeister (HELLER, 2004), designer austríaco, ao afirmar que um projeto de Design não deve se ater apenas a questões estilísticas, mas deve chamar a atenção e *perturbar os sentidos*, “(...) enquanto *satisfaz a necessidade atávica de seu criador em agitar*”, acrescenta Heller. Sagmeister se refere a algumas criações que, no lugar do conceito, predomina com mais veemência as “*orgias de excesso estilístico*” (HELLER, p. 366 e 367).

Mesmo que as capas de álbuns a seguir se refiram de maneira indireta, os aspectos descritos por Sagmeister, de chamar a atenção e recusar-se a maneirismos pré-estabelecidos seria como o caso das capas de Ska, onde os músicos estão representados

formalmente vestidos, por exemplo. No decorrer da história e com o surgimento do Reggae, a música negra “quebra o tabu” em determinados aspectos estéticos dos álbuns, como por exemplo, em *Natty Chirstimas* (figura 62), do jamaicano Jacob Miller. O álbum possui músicas com temas natalinos interpretados em ritmo jamaicano. De maneira irreverente e ao mesmo tempo polêmica, o álbum é representado graficamente pelo cantor sorridente, que surge vestido com o traje de Papai Noel, segurando um saco de presentes que carrega uma planta que seria uma Árvore de Natal. Esta suposta árvore é, pelas características da imagem, a **Cannabis Sativa** (figura 63), popularmente conhecida como Maconha ou Ganja, erva cujo consumo e comercialização é proibida na maioria dos países no Mundo (<http://super.abril.com.br/ciencia/verdade-maconha-443276.shtml>, acesso: 26 de julho de 2012). Mesmo discutida de maneira conflituosa na sociedade contemporânea, a erva foi originalmente consumida para fins religiosos, segundo o rastafarianismo, e evidenciada por um significativo número de músicos de Reggae adeptos a esta doutrina que ilustra várias capas deste gênero musical.

Além do *Natty Christimas*, o álbum *Legalize it* (figura 64), do jamaicano Peter Tosh, se mostra de maneira destemida, fumando a erva em meio a uma plantação de Cannabis Sativa. Do mesmo modo, o trio jamaicano Culture no álbum *Internentional Herb* (figura 66), também aparece consumindo a erva. Acompanhadas com nome da banda, identifica-se as bandeiras de varias nações, com o intuito de atrelarem ao nome do álbum que se traduz do inglês “Erva Internacional”. Ocupando quase todo o espaço útil da capa do álbum, aparece a representação iconográfica da Cannabis Sativa no álbum *Live at Maritime Hall, San Fracisco* (figura 65), da banda The Congos (Jamaica), acompanhadas com efeitos gradientes de cores fortes e vívidas, apenas como um reforço visual, nada simbolicamente significativo.

Figuras 62 e 63: Álbum *Natty Christmas* (1978). A cannabis: habitat e consumo.



Fonte: <http://www.discogs.com/Jacob-Miller-Ray-I-Natty-Christmas/release/1982794>, http://1.bp.blogspot.com/-NMSReN_A14Q/TIPYZUR-7gI/AAAAAAAAAZg/AQaOmuS965c/s1600/Cannabis_01_bgiu.jpg e http://cannazine.co.uk/images/stories/people/cannabisDM1803_228x343.jpg,

Acesso: em 23 de Julho de 2012.

Figuras 64, 65 e 66: Os álbuns: *Legalize it* (1976); *Live at Maritime Hall, San Francisco* (2000) e; *International Herb* (1979).

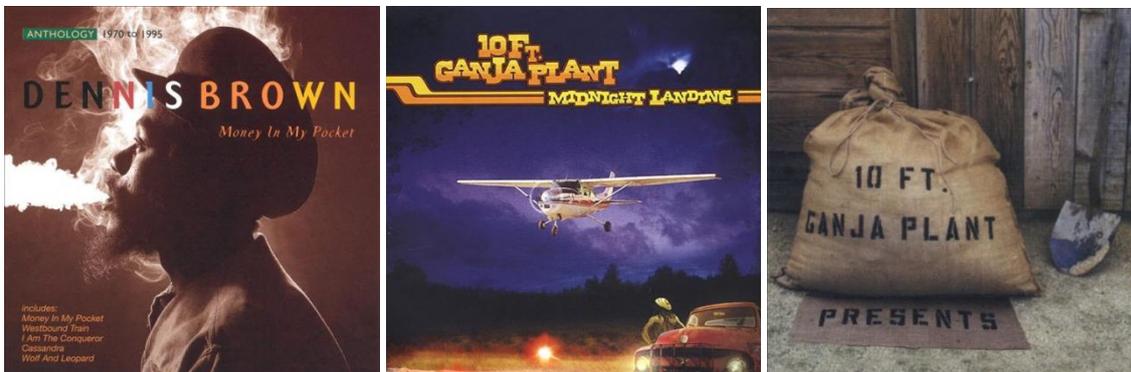


Fontes: <http://www.allmusic.com/album/legalize-it-mw0000192099>, <http://www.allmusic.com/album/live-at-maritime-hall-san-francisco-mw0000055491> e <http://www.discogs.com/viewimages?release=1709933>, Acesso: em 23 de julho de 2012.

Os álbuns a seguir mostram de maneira implícita, a imagem da Cannabis, fornecendo uma espécie de pista quanto ao seu simbolismo dentro deste gênero musical, como no caso de *Anthology: Money in my pocket* (figura 67) do jamaicano Dennis Brown, no qual a fumaça exalada pelo cantor, simbolicamente remete ao consumo da erva. Já nos álbuns da banda 10 ft. Ganja Plant (figura 68 e 69), é praticamente inegável a referência em relação a erva. Primeiramente, a partir da tradução do nome da banda, que vem do inglês *10 Pés de Planta de Ganja*. Seu álbum *Midnight Landing* (do inglês, *Aterrissagem a Meia Noite*), tem um forte apelo relacionado ao transporte ilegal da Maconha, onde na capa do álbum se vê o momento de uma aterrissagem de um avião monomotor (veículo característico para esse tipo transporte em longas distâncias), cujo cenário aparentemente seria um local de pouso clandestino. Já o álbum *Presents*, faz

alusão a erva dentro de um saco, pois o nome da banda (diretamente ligado à maconha) se encontra inscrito nele e que se refere a uma suposta plantação ou colheita junto à ferramentas para esse tipo de trabalho.

Figuras 67, 68 e 69: Os Álbuns Money in my pocket (2002), Midnight Landing (2003) e Presents (2000)



Fontes: <http://www.allmusic.com/album/money-in-my-pocket-anthology-mw0000392080>, <http://www.allmusic.com/album/midnight-landing-mw0000599149> e <http://www.allmusic.com/album/presents-mw0000744557>, Acesso: 23 de Julho de 2012.

A iconografia como símbolo expõe que seu contexto de grafismo atrelado ao design, em que partir das manifestações gráficas, sendo elas decorrências do intelecto humano e do âmbito social, concebendo um universo simbólico cultural dentro de qualquer domínio significativo, logo também para o Design, promovido nesse caso para a indústria fonográfica.

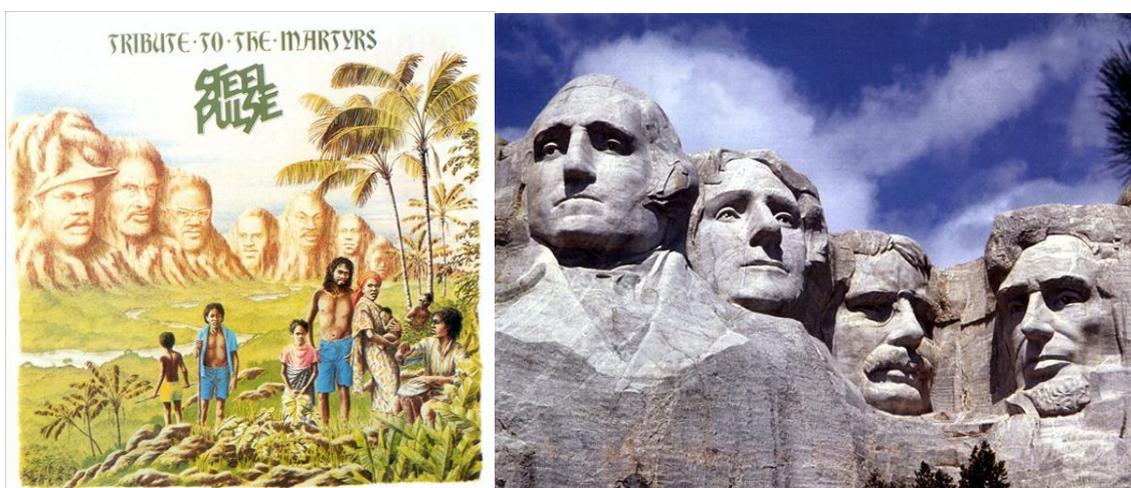
3.2 Iconografia Heroica

O patriotismo, o paternalismo e o heroísmo, como já foram mencionados no capítulo 1, integram a iconografia heroica, que possui uma grande importância pelo seu significado conduzido por diferentes causas, tendo o “herói” a missão de carregar essas virtudes das mais valorosas das distinções humanas. A representação gráfica do herói adequada a um exemplo culturalmente louvável é fundamental para que a projeção gráfica o exiba como modelo arrojado atrelado à veracidade dentro de contexto social (HELLER, 2004).

Sob uma luminosidade especial, abrandando os traços da fisionomia de um líder e atribuindo uma aura majestosa ou dignificando as feições de governantes, líderes etc., são artifícios frequentemente elaborados por designers e artistas gráficos ao longo da história, voltados para o público cuja propensão em “adorar” personalidades heroicas, mesmo se “iludindo” sobre propostas artificiais (HELLER, 2004).

Aspectos que correspondem às figuras heroicas podem ser apreciados no âmbito do Reggae, no qual as capas dos álbuns também são veículos que exaltam seus heróis. É o caso do álbum *Tribute to the Martyrs* (Figura 70), em português, *Homenagem aos Mártires*, da banda inglesa Steel Pulse, cuja ilustração retrata uma família negra posando em um cenário bucólico, onde se identificam no alto de uma montanha esculpida, os rostos dos respeitadas heróis afrodescendentes citados no capítulo 2: Marcus Garvey (primeiro rosto à esquerda), Haile Selassie (o segundo) e Martin Luther King (o quinto), à semelhança do Monte Rushmore e os heróis norte-americanos (Figura 71).

Figura 70 e 71: O álbum *Tribute to the Martyrs* (1979) e o Monte Rushmore.



Fonte: <http://www.allmusic.com/album/tribute-to-the-martyrs-mw0000193083> e <http://www.espacoturismo.com/blog/wp-content/uploads/2011/03/Monte-Monte-Rushmore-da-Dakota-do-Sul.jpg>, Acesso: em 23 de Julho de 2012.

É de se presumir que os líderes da vida real revelem-se heroicamente, da mesma maneira que os super-heróis são solicitados. Em outras palavras, o designer ou artista gráfico surge para intensificar as virtudes dos líderes através de seus projetos gráficos (HELLER, 2004, p. 345).

O álbum *Black Heart Man* (Figura 72) do cantor Bunny Wailer (Jamaica), traz uma imagem de Haile Selassie que aparece por trás da ilustração do músico que se encontra fumando a Cannabis Sativa, acompanhado por um Leão cravado em sua testa, atestando sua devoção ao monarca etíope. É possível que esta capa represente artisticamente um momento de meditação do músico Bunny Wailer, pois de acordo com o comportamento Rastafári, a imagem de Selassie na capa deste álbum representa um Deus intercedendo a favor do seu devoto negro.

Já na capa do álbum *Hail H.I.M* (figura 73), do jamaicano Burning Spears é identificado o semblante de cunho heróico de Haile Selassie montado sobre um cavalo branco, a fitar o horizonte de rosto erguido e trajes nobres, contornado por uma aura reluzente de aspecto quase divino, fornecendo um maior destaque sobre o cenário.

O álbum *Cumbolo* (Figura 74) da banda jamaicana Culture, também possui aspectos da iconografia heroica, através da ilustração do ativista Marcus Garvey na região superior do *layout* à cima do vocalista do grupo (direita) e de uma personagem (esquerda) que representa uma das raízes que formaram a etnia: um representante da tribo banto Ashanti, Ioruba, Akan ou Cimarrons todos sobre uma silhueta que forma a síntese do continente africano.

Figuras 72, 73 e 74: *Black Heart Man* (1976), *Hail H.I.M.* (1980) e *Cumbolo* (1979)



Fontes: <http://www.allmusic.com/album/blackheart-man-mw0000196624>, <http://www.allmusic.com/album/hail-him-mw0000115150> e <http://www.allmusic.com/album/cumbolo-mw0000202015>, Acesso: 24 de Julho de 2012.

A figura heroica que surge através de uma feição humana, proporciona aspectos genuinamente sublimes, imponentes e simbolicamente românticos. O significado heroico é empregado pelas Nações com o objetivo de envolver o cidadão a uma esfera ideológica ou governante, fazendo com que o povo “heroifique” um indivíduo como já citado no primeiro capítulo dessa pesquisa, por exemplo, no período renascentista, onde temos figuras immortalizadas em quadros com semblantes imponentes (HELLER, 2004).

A iconografia heroica esta baseada na realidade de uma simbologia romântica ou glorificada através de melhoramentos gráficos dos indivíduos requisitados. Define-se que a iconografia heroica, assemelha-se em varias situações na linha histórica da civilização humana (HELLER, 2004). Heller ainda acrescenta que representações heroicas mais competentes são aquelas que ficaram imunes ao tempo, uma capacidade imaginária heroica distinta que atende aos eventos e necessidades particulares, contextualizados em uma imagem.

2.3. Iconografia por Estereotipação

O aparecimento de muitas técnicas de propaganda foi empregado para cativar uma população que crescia significativamente desde o século XIX e conseqüentemente, o desenvolvimento comercial, que significa uma concorrência mais acirrada (HELLER, 2004).

A tecnologia proporcionou uma maior viabilidade econômica no qual profissionais especializados se encarregaram de criar o *design* dos materiais impressos. Dentre essas técnicas de propaganda eram usadas o artifício iconográfico da **estereotipação**. A exploração étnica foi elemento bastante utilizado para a comunicação, principalmente no âmbito político e sociocultural, utilizando, por exemplo, personagens caricaturados (HELLER, 2004)

A estereotipação é uma forma peculiar de diferenciação entre grupos e nações, usufruindo da rotulação para fomentar uma determinada cultura dominante. A exploração étnica de índios em rótulos de remédio e tabaco, afrodescendentes em determinados produtos alimentícios, são exemplos de iconografia de estereotipação encontrados em produtos do século passado, além das demais etnias, como os judeus, os italianos e irlandeses, que eram expostos em gravuras de mercadorias (HELLER, 2004).

Heller traz o exemplo dos Estados Unidos, país que possui grande diversidade migratória, onde o choque cultural é inevitável, a ponto de alguns estudiosos argumentarem que os estereótipos étnicos são uma ferramenta espontânea, uma forma de abrandar a hostilidade entre culturas (HELLER, 2004).

Apesar dos designers e artistas estarem habituados na concepção de estereotipação, as artes ditas populares contribuíram para os folclores de raça e etnia, pela capacidade assimiladora da iconografia de estereotipação.

Casos comuns de estereotipação no Reggae estão em paralelo às características originais empregadas pela doutrina Rastafári, dentro de seus preceitos e raízes. São a partir das características étnicas oriundas dos aspectos físicos do afrodescendente que a estereotipação ganha espaço, como, por exemplo, os **dreadlocks**, as peculiares madeixas dos cabelos trançados semelhante a cordões. É o caso do álbum *Calling Rastafari* (Figura 75), do jamaicano Burning Spear, que expõe seus *dreadlocks* de maneira exuberante, jogando-os para trás, aproveitado o congelamento da imagem fotográfica, causando um efeito estático, usando os *dreads* como um adorno para uma significativa

área da capa, acentuando sua identidade como Rasta e como um original músico de Reggae.

Já a banda belga Asham Meets Collieman (Figura 76), utilizou como ferramenta, a silhueta de uma mulher afrodescendente grávida, com seus *dreadlocks* presos, que observa sua barriga à espera do filho. Por sua vez, a imagem da mulher está associada ao planeta, onde é feita uma metáfora poética no que se refere a “Mãe” dos continentes, a África. Entretanto, não se pode descartar que a referencia seja a Etiópia (onde a humanidade nasceu).

O álbum *Psychedelic Souls* (Figura 77), cujo título estabelece o resgate de tipos distorcidos, inspirados na tipografia psicodélica das décadas de 1960 e 1970 (Heller, 2004). Esses tipos distorcidos formam uma espécie de óculos sobre a silhueta de um homem de *dreadlocks*, relacionando o casamento de dois gêneros musicais encontrados no álbum da banda jamaicana Wailing Souls.

Figuras 75, 76 e 77: Os álbuns: *Calling Rastafari* (1999), *The Same Blood* (2011) e *Psychedelic Souls* (1998).



Fontes: <http://www.allmusic.com/album/calling-rastafari-mw0000247421>, http://www.reggae-vibes.com/rev_sin/sameblod.htm e <http://www.allmusic.com/album/psychedelic-souls-mw0000043231>, acesso em 14 de Julho de 2012.

No álbum *Double Culture* (figura 78) (*Dupla Cultura* em português), o cantor suíço Famara expressa graficamente através da capa, ser um intermediário entre a etnia branca e negra (essas etnias seriam representantes de cada cultura). Sua expressão inicia a partir do nome da banda intervalando entre o perfil de ambas as raças, representadas desde a cor (tons claros e escuros) no qual preenche suas respectivas silhuetas até a forma em que essas silhuetas representam as raças que são projetadas em perfil. Essas silhuetas são envolvidas em um grupo de cores semelhantes que compõem seus contornos: verde, vermelho e amarelo, as cores representantes do gênero musical. Além desses contornos, o preto e branco encontrado também são identificados, essas duas

possuem uma representatividade especial entre as demais cores sobre os dois indivíduos, pois de maneira oposta, se encontram mais profundas do que as demais cores, em relação a superfície da silhueta, com o possível intuito de que ambos (o homem negro e o homem branco) possuem uma parte de seus opostos.

O álbum *Roots & Culture* (Figura 79), da banda Culture com o cantor Don Carlos, apresenta a estereotipação junto aos *dreadlocks*, representados por três personagens atrelados uns aos outros que circundam em uma espécie de “haste”, sendo esta, nitidamente o prolongamento de uma guitarra, expressando a inter-relação entre a cultura Rastafári e a música e como resultado desta soma, o Reggae.

Ainda abordando o estereótipo dos *dreadlocks*, o álbum do cantor brasileiro Ívano, *Rebeldia, Suor, Sorriso e Lágrimas* (figura 80), cuja capa se resume a um enquadramento da foto do músico (sem expor o seu rosto), em um momento que ele amarra os *dreadlocks*, sendo esses, a assinatura de um estereótipo voltado à cultura negra, ligado ao Reggae.

Figuras 78, 79 e 80: Álbuns *Double Culture* (2007), *Roots & Culture* (1982) e *Rebeldia, Suor, Sorriso e Lágrimas* (2011).



Fontes: <http://www.allmusic.com/album/double-culture-mw0001516896>, <http://www.allmusic.com/album/roots-culture-mw0000643794> e autor, Acesso em 14 de Julho de 2012.

Um caso atípico de estereotipação são os álbuns *Planta Adubada* (Figura 81), da banda brasileira Planta e Raiz (figura 82) e o verso do álbum *Manifestação de Amor* (Figura 83) do mesmo grupo. A evidência de estereotipação está na ilustração de um homem com características afrodescendentes no centro da área útil do *layout* da capa do álbum, pois os integrantes não possuem semelhanças étnicas com este estereótipo. A justificativa para a escolha de tal aplicação, pauta-se nas características físicas dos integrantes de Reggae, de descendência africana e que possui *dreadlocks* (o típico jamaicano adepto ao rastafarianismo). Considerando esses fatores, a opção de

estereótipos racial, foi uma informação visual eficaz para referir-se ao gênero tocado pela da banda.

Figuras 81, 82 e 83: O álbum *Planta Adubada* (2011), foto dos integrantes da banda e o verso do álbum *Manifestação de Amor* (2010).



Fontes: <http://www.bandaplantaeraiz.com.br/> e

[http://2.bp.blogspot.com/_Qq8lx976ZYw/TLyjThAWN9I/AAAAAAAABSs/uKCacsLqRuk/s1600/Planta+&+Raiz+-+Manifesta%C3%A7%C3%A3o+Do+Amor+\(verso\).jpg](http://2.bp.blogspot.com/_Qq8lx976ZYw/TLyjThAWN9I/AAAAAAAABSs/uKCacsLqRuk/s1600/Planta+&+Raiz+-+Manifesta%C3%A7%C3%A3o+Do+Amor+(verso).jpg), Acesso em 14 de Julho de 2012).

Algo semelhante acontece nos álbuns *Upon the Bridge* (figura 84) e *Each One Teach One* (figura 85) da banda americana Groundation (Figura 86). Predominantemente os integrantes, incluindo o cantor e compositor Harrison Stanford, fogem do estereótipo do que se refere a um grupo de Reggae, aproveitando assim, a comunicação do ícone estereotipado para ser identificado pelo seu público. Em *Upon the Bridge*, um transeunte de pele escura inicia uma travessia sobre uma ponte, já no álbum *Each One Teach One*, um grupo de aparência afrodescendente, colhe o plantio em determinado campo.

Figuras 84, 85 e 86: O álbum *Upon the Bridge* (2006), foto dos integrantes da banda Groundation e o álbum *Each One Teach One*.



Fonte: <http://www.allmusic.com/album/upon-the-bridge-mw0000774396>, <http://www.musicaction.fr/wp-content/uploads/2012/01/Groundation-003.jpg> e <http://www.allmusic.com/album/each-one-teach-one-mw0000010143>, acesso em 14 de Julho de 2012.

A sob os fundamentos da linguagem visual do Design Gráfico da capa de álbuns deste gênero, preserva seu vocabulário visual, fornecendo orientação de particularidades históricas, transportando o leitor entre o âmbito cultural e político.

Considerações finais

Dentro de um conjunto iconográfico no argumento metodológico estabelecido, entende-se que diante aos resultados da interpretação de capas de álbuns de Reggae, cujo foram integrantes dentro no contexto da linguagem do design sendo enquadradas pelos parâmetros instituídos por Heller, relacionando os dados históricos, o resultado comprova a existência de uma interlocução do gênero visual com o gênero musical, relacionados com os fatores históricos e trabalhados de maneira exemplar pelo Design Gráfico.

O resultado da pesquisa também ressalta que a origem da identidade visual do Reggae é constituída de maneira unificada, dentro de um evidente contexto social, cultural e histórico, que parte da diáspora negra, no qual repercutiu sobre uma quantidade significativa de países, principalmente os que estiveram em situações de regime colonial, como o Brasil, incluindo até “medidas legais em favor de uma (tardia, mas bem-vinda) valorização da assim chamada cultura de raízes africanas” (NETO & MELO, 2010, p. 1).

O objeto de estudo tratado como uma unidade de discursiva, revela a linguagem do Design a partir dos aspectos iconográficos, como um modo de abordagem investigativa, podendo ser tratado como um modelo para a pesquisa em outros gêneros musicais, sendo uma ferramenta útil para investidas simbólicas dentro do universo da indústria fonográfica, fortalecendo o fluxo de informação de um determinado produto neste setor.

A pesquisa por sua vez também fortalece o discurso de Rosa, cujo trabalho configura um modo de repensar a historiografia da diáspora negra quanto ao seu amplo significado social materializado nas tranças em forma de pavio (os *dreadlocks*), pois ela se compromete em “situar melhor a complexidade social e simbólica na qual o *reggae* foi concebido e estabelecido como **linguagem identitária**” (2008, p.1).

A pesquisa também tocou em aspectos etnográficos devido a abordagem cultural encontradas no objeto de estudo, e que de certa forma:

(...) a etnografia do ritmo jamaicano é uma importante ferramenta historiográfica para desconstruir estereótipos e preconceitos sociais, culturais e educacionais estabelecidos por séculos (ROSA, p. 4, 2008).

Dificuldades foram encontradas durante a pesquisa quanto à disponibilidade de fontes referentes ao objeto de estudo, na maioria das vezes, livros de língua estrangeira.

Diferentemente dos estudos de caso que analisam o processo de produção e criação, esta pesquisa valoriza a interpretação das peças gráficas como ferramenta narrativa histórica cultural, afirmando que as obras de design são expressões de necessidade comerciais e artísticas específicas, longe de serem interpretadas como meros “fetiches”.

Referências

ALBUQUERQUE, Carlos. O Eterno verão do Reggae. São Paulo: Editora 34, 1997.

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

AZEVEDO, Wilton. O que é design. São Paulo: Brasiliense, 2008.

CARVALHO, Milena Moura Ferraz de. Catalogação do acervo de clichês da gráfica IGAL, Bezerros – PE, 2011. Graduação. UFPE-CAA, Design, 2011.

HELLER, Steven. Fundamentos do design. Linguagens do design. Compreendendo o design gráfico. São Paulo: Rosari, 2007.

LARAIA, Roque de Barros. Cultura: um conceito antropológico. 18.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005 apud VALADARES, Viviana Resende e. O frevo nos discos da Rozenblit: um olhar de designer sobre a representação da indústria cultural, 2007. Dissertação (Mestrado). CAC, Design, 2007.

NETO, Prof. Dr. José Maria Gomes de Souza e MELO, Mestrando Marcos José de. Literatura Africana Antiga. Revista Eutomia, 2010.

NIEMEYER, Lucy. Elementos da semiótica aplicados ao design. Rio de Janeiro: 2AB Editora LTDA, 2003.

O Popular Magazine. Dia de Perdoar. Goiânia, 2009.

PUTERMANN, Paulo. Indústria Cultural: a agonia de um conceito. Série debates. Música. São Paulo: editora Perspectiva, 1994 apud VALADARES, Viviana Resende e. O frevo nos discos da Rozenblit: um olhar de designer sobre a representação da indústria cultural, 2007. Dissertação (Mestrado). CAC, Design, 2007.

ROSA, Maristane de Sousa Rosa, Repensando A História: Visual Dreadlocks, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. O que é semiótica. São Paulo: Brasiliense, 2005.

THOMAS & PAVITT, Williams & Kate. The Book Of Talismans, Amulets And Zodiacal Gems. Londres: William Rider & Son, ltd. Cathedral House, Paternoster Row, e.g. 1922

VALADARES, Paula Viviana Resende e. O frevo nos discos da Rozenblit: um olhar de designer sobre a representação da indústria cultural, 2007. Dissertação (Mestrado). CAC, Design, 2007.

WHITE, Timothy. Catch a fire: The life of Bob Marley. Rio de Janeiro: Editora Record LTDA, 2011.

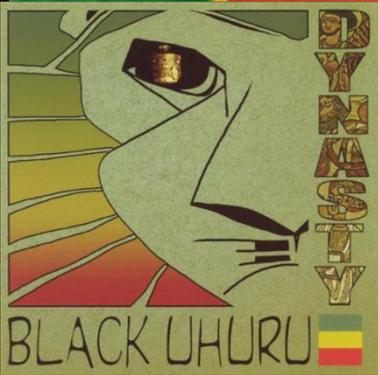
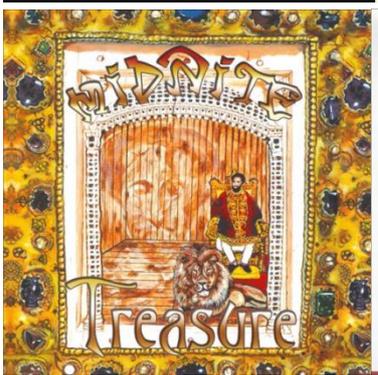
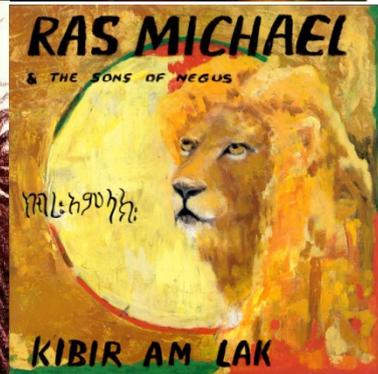
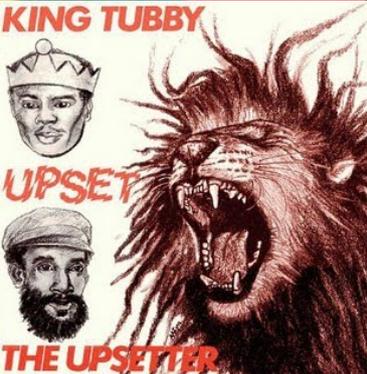
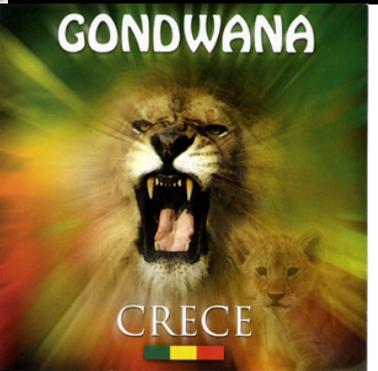
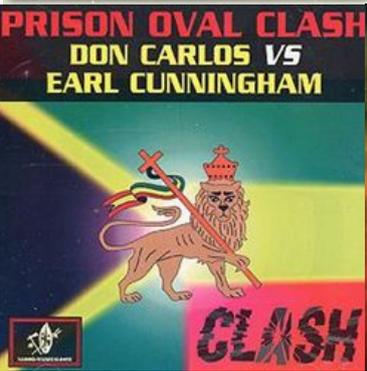
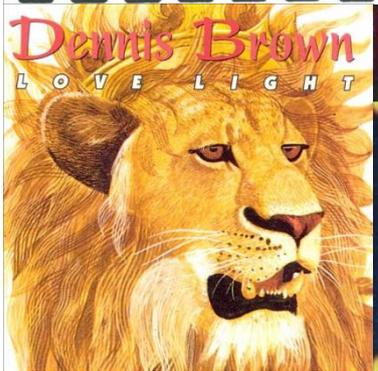
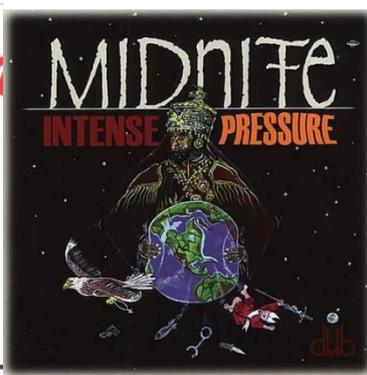
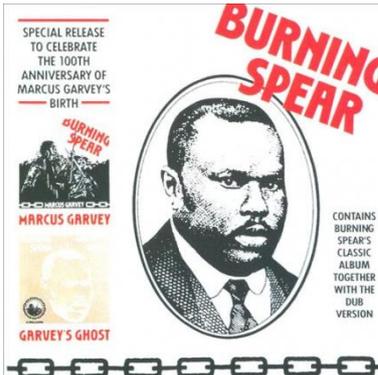
<http://noticias.gospelmais.com.br/israel>, Especial Israel, Jerusalém, Terra Santa. Acessado em 17 de julho de 2012.

<http://www.bibliaonline.com.br>, acesso em 13,23 e 30 de junho de 2012.

http://www.seppir.gov.br/noticias/ultimas_noticias/2012/05/presidenta-institui-dia-do-reggae, Presidenta institui Dia do Reggae, acesso dia 8 de junho de 2012, Acessado em 8 de junho de 2012.

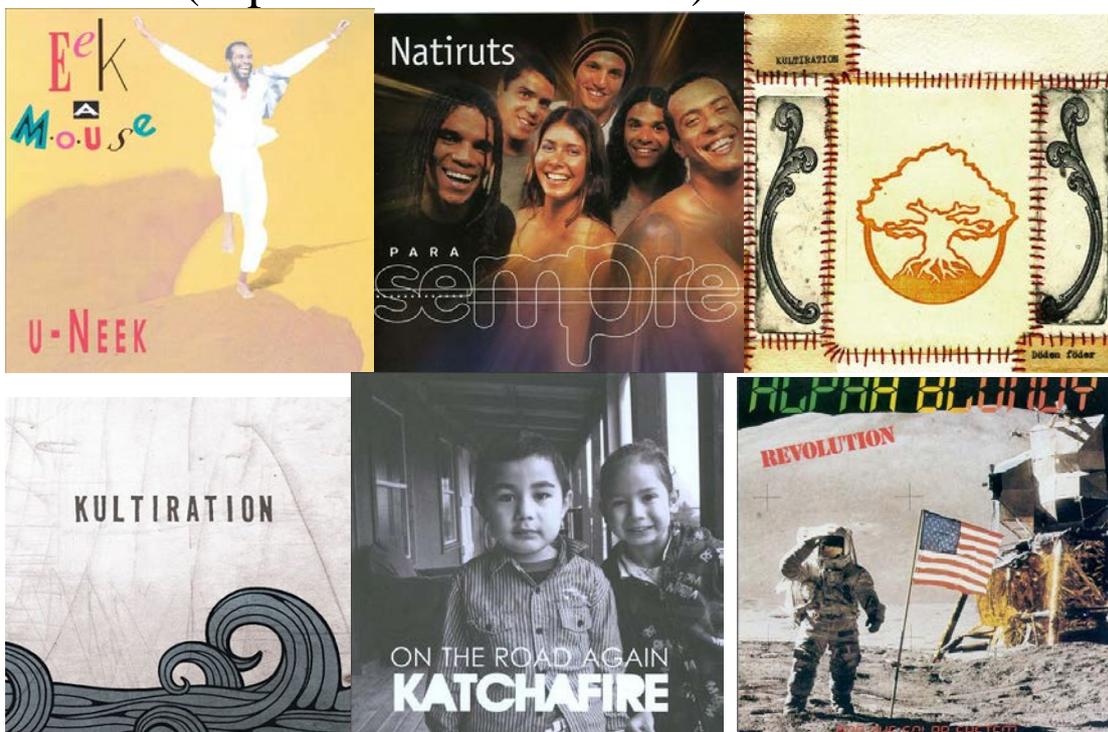
Anexos (capas relacionadas):







Anexos (capas não relacionadas)



Fonte: <http://www.allmusic.com>, acesso: 17 de julho de 2012

Anexos (letras):

Concrete Jungle / Bob Marley and the Wailers

No sun will shine in my day today (No sun will shine) / The high yellow moon won't come out to play (Won't come out to play) / Darkness has covered my light (and has changed) / And has changed my day into night / Now where is this love to be found, won't someone tell me? / 'Cause life, sweet life, must be somewhere to be found, yeah / Instead of a concrete jungle where the livin' is hardest / Concrete jungle, oh man, you've got to do your best, yeah.

No chains around my feet, but I'm not free / I know I am bound here in captivity / And I've never known happiness, and I've never known sweet caresses / Still, I be always laughing like a clown / Won't someone help me? / Cause, sweet life, I've, I've got to pick myself from off theground, yeah / In this here concrete jungle / I say, what do you got for me now?

Concrete jungle, oh, why won't you let me be now? / I said life, sweet life, must be somewhere to be found, yeah / Instead of a concrete jungle, illusion, confusion / Concrete jungle, yeah / Concrete jungle, you name it, we got it, concrete jungle now / Concrete jungle, what do you got for me now?

Fonte: <http://letras.mus.br/bob-marley/24607/>, acesso: 20 de julho de 2012.

Congo Bongo / Vibrações

Homem do mato, Congo-bongo / O matuto não morreu / Vento sagrado soprou na brasa / E a viva chama, reacendeu / Congo-bongo, homem do mato / O matuto não morreu / Vento sagrado soprou na brasa / E a viva chama, reacendeu.

O bramido do mar / Comunica a profecia / O Leão poderoso / Está em todo lugar (Jah, Jah, Jah) / O homem se perdeu / No mundo de fantasias / Não vou cruzar os braços / Vendo a água se acabar / Não, não!

Puxou pela memória / Alimenta o meu consciente / Conectado à minha história / Posso atuar no presente.

Fonte: <http://letras.mus.br/vibracoes-rasta/962916/>, acesso: 20 de julho de 2012.

Legalize it / Peter Tosh

Legalize it - don't criticize it / Legalize it and i will advertise it/Some call it tampee / Some call it the weed / Some call it Marijuana / Some of them call it Ganja

Legalize it - don't criticize it / Legalize it and i will advertise it / Singer smoke it / And players of instruments too / Legalize it, yeah, yeah / That's the best thing you can do / Doctors smoke it /Nurses smoke it / Judges smoke it / Even the lawyers too / Legalize it - don't criticize it

Legalize it and i will advertise it / It's good for the flu / It's good for asthma / Good for tuberculosis / Even umara composis

Legalize it - don't criticize it / Legalize it and i will advertise it / Bird eat it / And they leave it / Fowls eat it / Goats love to play with it.

Fonte <http://letras.mus.br/peter-tosh/126164/>, acesso: 20 de julho de 2012.

Babylon Rule Dem / Groundation

Standing so I can see them beneath the morning sky / All those who seek to climb so high / To insure the river Jordan will not run dry / All of the tears run out of the valley high / Oh a den Mesada! I fear the War's out / Tell Father they've come, oh tell Mother they've come / Lord forgive they for they have stamped on the ocean / Oh forgive them who trampled by the way side / Lord forgive them who trot upon the ocean / Lord forgive them for all of dem a they don't / know / They sit there robbing de poor / We shall stand upon the lies they told / Rocking the boat that they stole / Remember Babylon rule them... Dread Iyon Dread

Dem a payaka, want to live and be so free yeah, oh lord / Now if dem want to live, if dem want to live, oh now shelter we / Oh Father they stole, another one, another country poor / Oh another one, another country poor / Well now the youth man say / Well now the Covenant say, oh the youth man say / And the a government now they don't know / Now they don't see Jah people don't want to Believe them, no more, they are deceive yes, no more / While they sit in their illusion wondering how / Babylon rule dem, rule them / So dem, so dem man, so dem a masses have cried / And left them all out, and left them all out /

To suffer inna dis a ghetto while dem trampled out / On my soul, Brought to you dem / Lepo paya, dem Lepo paya, Lepo paya gone a Ethiopia / Lepo paya, dem Lepo paya, Lepo paya gone a Ethiopia

Standing so I can see them beneath the morning sky / Seeking to climb the ladder so high / Oh the mighty Jordan will not run dry / So our tear drop from valley to the sky / Oh they don't know, they sit there punishing the poor / While all my brethren a lock up 'pon the floor / Give us our justice and we will seek no more / Remember Babylon rule dem... Dread Iyon Dread / Dem a payaka, want to live and be so free, oh lord / Man if ya want to live, if ya want to live, oh now shelter we / Oh dear Mother and Father come look at me / Flying so peacefully / Oh now de, now de Father come run upon the I-shed / Oh dear Sistren come upon the ocean / Oh my Idren run upon the I-shed / Oh dear Sistren run upon a dey don't know / Now they don't see Jah people don't want to / Believe them, no more, they are deceive yes, no more / While they sit in their illusion wondering how / Oh Babylon rule them, rule them.

Fonte: <http://letras.mus.br/groundation/305323/>, acesso: 20 de julho de 2012.

Ponto de Equilíbrio

Verde do Verde que foi Derrubado / Amarelo do Ouro que nos foi roubado / Vermelho do sangue que foi derramado / Verde do Verde que foi Derrubado / Amarelo do Ouro que nos foi roubado / Vermelho do sangue que foi derramado / Vermelho do sangue que foi derramado / Vermelho do sangue que foi derramado / Vermelho do sangue

Marcus Garvey nos trouxe a fé de Jah / O rastafarianismo como maneira de protestar / O grande poder do Leão de Judá, mostrando para um povo humilde e pobre que a força / rastafari é o q envolve: Liberdade, paz e amor, liberdade, paz e amor / Dos escravos trabalhadores, nasceu a luta mesmo sobre as dores dos negros, dos negros/ A nossa história vem de perdas e glórias (a nossa história) / A nossa história não é contada na escola (verdadeira história)

Bob Marley levou ao mundo a nossa história vinda lá do fundo / Até a babilônia notou a revolta do homem que brotou a semente de Sião! / A nossa história vem d perdas e glórias (a nossa história) / A nossa história não é contada na escola (verdadeira história) / A nossa história vem d perdas e glórias(a nossa história) / A nossa história não é contada na escola(verdadeira história) / Nossa gente louva a Jah, a fim de se afirmar à uma força que à luz levará / Nos afastando dos burgueses babiloucos / que por causa do erro não são poucos / Nós fumamos uma erva sagrada que desde o início / nos curava de dependermos dessa gente malvada! / Marcus Garvey, Bob Marley, os negros, os negros o Leão conquistador da Tribo de Judá, nosso Zumbi dos Palmares /A nossa história, verdadeira história, nossa história, verdadeira história.

Fonte <http://letras.mus.br/ponto-de-equilibrio/119761/>, acesso: 20 de julho de 2012.