

Novas raízes:

**ontologias jamaicanas da
negritude, da África ao gueto'**



Wayne Modest

Museu Nacional das Culturas Mundiais,
Países Baixos

Rivke Jaffe

Universidade de Amsterdã, Países Baixos

TRADUÇÃO:

Carolina Maurity Frossard

Universidade Livre de Amsterdã / Universidade de
Amsterdã, Países Baixos.

Novas raízes: ontologias jamaicanas da negritude, da África ao gueto

Resumo

Este artigo explora ontologias contemporâneas da negritude na ilha caribenha da Jamaica. Abordando a negritude como uma questão ontológica - uma questão que pertence ao ser, ou à existência, de uma categoria de pessoas -, enfatizamos a dimensão espacial de tais ontologias. Com base na arte contemporânea e música popular jamaicanas, propomos que o local da negritude, como é imaginado na Jamaica, se deslocou da África em direção ao "gueto". Traçando mudanças nas perspectivas jamaicanas sobre raça e nação, o artigo discute "ser negro" e "ser jamaicano" como autodefinições que envolvem a negociação da consciência histórica e da conectividade transnacional. Durante grande parte do século XX, vários movimentos sociais e políticos jamaicanos tinham o continente africano como referente da negritude. No século XXI, o espaço urbano do gueto se tornou mais central nos comentários e críticas sociais jamaicanos. Ao traçar as mudanças históricas do imaginário espacial que ancora noções de pertencimento e autenticidade em termos raciais, buscamos chamar a atenção para a mutabilidade da relação entre negritude e africanidade.

Palavras-chave: Jamaica, arte contemporânea, dancehall, ontologias da raça, imaginário espacial.

Nuevas raíces: ontologías jamaicanas de la negritud, desde África hasta el gueto

Resumen

Este artículo explora las ontologías contemporáneas de la negritud en la isla caribeña de Jamaica. Enfocando la negritud como una cuestión ontológica -una cuestión que atañe al ser, o a la existencia, de una categoría de personas-, hacemos hincapié en la dimensión espacial de tales ontologías. Basándonos en el arte contemporáneo y la música popular jamaicanos, proponemos que el lugar de la negritud, tal y como se imagina en Jamaica, se ha desplazado de África al "gueto". A partir de las cambiantes perspectivas jamaicanas sobre la raza y la nación, el artículo analiza cómo las autodefiniciones de "ser negro" y "ser jamaicano" implican la negociación de la conciencia histórica y la conectividad transnacional. Durante gran parte del siglo XX, diversos movimientos sociales y políticos jamaicanos miraron principalmente al continente africano como referente de la negritud. En el siglo XXI, el espacio urbano del gueto ha adquirido mayor protagonismo en el comentario y la crítica social jamaicanos. Al rastrear los cambios históricos del imaginario espacial sobre el que se proyectan la pertenencia racial y la autenticidad, pretendemos poner en primer plano la mutabilidad de la relación entre negritud y africanidad.

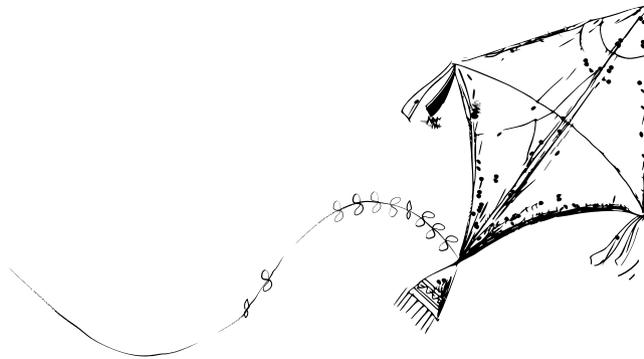
Palabras clave: Jamaica, arte contemporáneo, dance hall, ontologías de la raza; imaginario espacial.

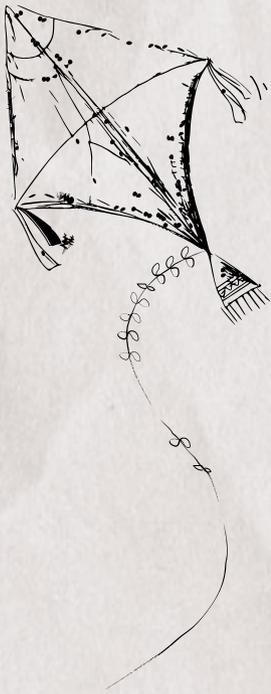
New Roots: Jamaican Ontologies of Blackness from Africa to the Ghetto

Abstract

This article explores contemporary ontologies of blackness in the Caribbean island of Jamaica. Approaching blackness as an ontological issue - an issue that pertains to the being, or the existence, of a category of people - we emphasize the spatial dimension of such ontologies. Drawing on Jamaican contemporary art and popular music, we propose that the site of blackness, as it is imagined in Jamaica, has shifted from Africa towards 'the ghetto.' Tracing changing Jamaican perspectives on race and nation, the article discusses how self-definitions of 'being black' and 'being Jamaican' involve the negotiation of historical consciousness and transnational connectivity. During much of the twentieth century, various Jamaican social and political movements looked primarily to the African continent as a referent for blackness. In the twenty-first century, the urban space of the ghetto has become more central in Jamaican social commentary and critique. By tracing the historical shifts of the spatial imaginary onto which racial belonging and authenticity are projected, we seek to foreground the mutability of the relation between blackness and Africanness.

Keywords: Jamaica, contemporary art, dancehall, ontologies of race; spatial imaginary.





Em sua canção *African*, de 1977, o artista do reggae jamaicano Peter Tosh afirma: "Não importa de onde você vem, contanto que você seja um homem negro, você é um africano. Não liga para a sua nacionalidade, você tem a identidade de um africano". Tosh segue listando uma variedade de localizações espaciais, incluindo paróquias jamaicanas,² outras ilhas caribenhas – como Trindade e Cuba –, e bairros negros em Londres e Nova York, como Brixton e o Bronx. Ele traça uma visão pan-africanista das identidades negras, enfatizando os vários locais diaspóricos que são unificados pela experiência afrodescendente. Quase trinta anos mais tarde, uma regravação de *African* foi lançada, com adições à letra feitas por artistas do reggae de raiz (*reggae roots*) jamaicano, como Bushman, Queen Ifrica, and Buju Banton. A regravação, ainda que incluindo a afirmação de Tosh em sua própria voz, centralizou as histórias compartilhadas de escravização que conectam negros da diáspora africana: "Bem, não importa onde o barco [i.e., o navio negreiro] atraca, pode ser Barbados ou em Portland – todos sabem que o carregamento é da África". Além disso, a nova letra faz referência ao branqueamento de pele e à branquitude cultural: "Estou confortável na minha pele, nunca quero clarear essa melanina... Nunca trairei minha raça, ainda que enfrentemos preconceito. Vou sempre honrar minhas raízes, nunca me tornarei uma fruta-pão assada [preta por fora, branca por dentro]... Tão preto quanto for, você deve permanecer".

Em músicas como *African* e *Mama Africa*,³ Peter Tosh buscou reconectar jamaicanos negros à África, promovendo uma visão pan-africana da negritude como parte do compromisso rastafári de revalorizar as origens africanas e a negritude (leia, por exemplo, MATHES, 2010). Ainda que a regravação do século XXI de *African* siga nessa mesma linha, ela coloca em primeiro plano uma série de ansiedades contemporâneas que têm mais a ver com a cor da

pele e a autenticidade do que com a África em si. Na versão mais recente da letra, vemos uma deixa para pensar possíveis mudanças nas formas contemporâneas de compreender e vivenciar a negritude na Jamaica. Sugerimos que tais mudanças talvez apontem para uma reconfiguração mais ampla das noções de negritude da diáspora africana. Dentro do escopo desta edição especial sobre noções de "ser africano", nosso foco é a mudança do lugar simbólico que a África tem ocupado ao ancorar noções de negritude no Caribe. O artigo se concentra no período da década de 1960 (os principais anos da descolonização do Caribe) até o presente. Nós exploramos a importância da África para a imaginação do "eu" – ou *self* – negro no período imediatamente após ao colonial, rastreando sua persistência, bem como o surgimento de novas imaginações do que constitui a negritude hoje.

Nós encaixamos essas discussões no âmbito das ontologias da negritude – quando falamos de tais ontologias, nos referimos a formas de "ser" negro, em um mundo estruturado pela branquitude como norma. Como aponta Michael Rabinder James, a pergunta "O que é negro?" é uma questão ontológica: "Aborda o *ser*, a própria existência, de uma categoria de humanos distintos de outros humanos" (JAMES, 2012, p. 107, ênfase no original). O que significa ser negro e jamaicano no século XXI e de que forma essas autodefinições envolvem a negociação da consciência histórica e da conectividade transnacional? Com base no caso da Jamaica, este artigo sugere uma abordagem Américas que enfatiza o papel dos imaginários espaciais nas ontologias da negritude da diáspora africana. Especificamente, sugerimos que concepções de negritude que estavam intimamente ligadas ao espaço imaginado da África, do meio para o final do século XX, foram complementadas nas últimas décadas por um enraizamento da negritude no "gueto", um espaço imaginado em que a raça se mistura com a pobreza e a violência urbanas.

O artigo começa com uma seção que delinea esta abordagem espacial, seguida por um breve panorama histórico da política racial na Jamaica pós-emancipação, que inclui uma reflexão sobre por que as geografias culturais da negritude teriam mudado na Jamaica. Para ilustrar tais mudanças nas ontologias jamaicanas da negritude, discutimos, em primeiro lugar, as reorientações espaciais da arte contemporânea jamaicana e, em seguida, movimentos semelhantes na música popular jamaicana. Tais discussões são baseadas em análises visuais e musicológicas, entrevistas com artistas visuais e debates midiáticos. Essas duas seções não almejam apresentar uma revisão abrangente do tema (que estaria além do escopo deste ensaio). Em vez disso, chamamos a atenção para as principais linhas discursivas de artistas visuais e músicos

jamaicanos sobre a África, a fim de oferecer uma análise preliminar do que acreditamos ser o descentramento da "África" e o surgimento do "gueto" (tanto um lugar real quanto uma metáfora espacial) como mais um local em torno do qual os significados de ser negro e jamaicano estão sendo re-imaginados.

Espacializando as ontologias da negritude

Críticas expressivas a concepções essencialistas de negritude vêm surgindo nas últimas décadas – vindas, por exemplo, dos estudos críticos sobre raça. Esse debate desafia a ontologia biológica da raça criada sob o colonialismo. Esta lógica racial essencialista procurou justificar a colonização de povos da África através de uma lógica quase científica que colocava a branquitude no topo de uma hierarquia racial "natural" e inferiorizava os negros. Enquanto tais "raciologias" tiveram origem em uma lógica baseada na cor da pele ou "epidermalização", mais recentemente a genômica tem sido mobilizada como alicerce para defesas de uma diferença biológica essencial (GILROY, 1998; ABU EL-HAJ, 2007). Em contraste, as perspectivas sociais construtivistas enfatizam a natureza não-biológica dos sujeitos raciais, entendendo a raça como uma ontologia social (ver, por exemplo, MILLS, 1998). Aqui, entende-se as imaginações da negritude a partir do colonialismo e do comércio transatlântico de escravizados. Dentro desta ontologia social, a negritude não é uma qualidade essencial, mas uma identidade atribuída; ainda que não-escolhida, é socialmente real. Além dessas ontologias biológicas e sociais, Michael Rabinder James (2012, p. 109) sugere uma ontologia política da raça, que "presume que as pessoas de cor são agentes que podem escolher a saliência política de suas identidades raciais não-escolhidas". Tais ontologias políticas, que destacam agências individuais e coletivas, têm informado lutas pan-africanas que unem grupos diaspóricos distintos de forma estrategicamente essencialista, assim como movimentos explicitamente não-essencialistas que sublinham os aspectos interseccionais de raça, classe, gênero e sexualidade.

Essas diferentes ontologias de raça e negritude têm sustentado imaginações científicas e populares acerca das conexões entre os negros na África e aqueles da diáspora africana. Sugerimos que as três ontologias descritas aqui (a biológica, a social e a política) têm fortes dimensões espaciais que muitas vezes permanecem implícitas. A partir de debates da geografia cultural, podemos abordar a negritude não apenas como uma categoria racial definida somática e culturalmente, mas também como um imaginário espacial. Por exemplo, a origem geográfica – mais especificamente,

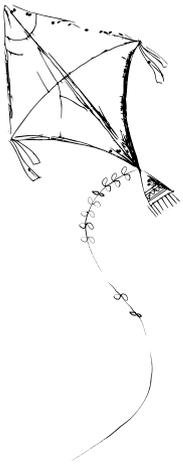
a ideia do continente como "lar" – desempenha um papel importante nas ontologias biológicas, sociais, e políticas de raça. No caso da negritude, a "África" tem sido, obviamente, o principal referente espacial. No entanto, como argumentamos neste artigo, os continentes não são as únicas formas relevantes de espacialidade. Embora a noção de deslocamento tenha sido central para os debates acerca das raízes e rotas transnacionais que conectam sujeitos diaspóricos ao continente africano, propomos a necessidade de ampliar esse enfoque através do papel das mobilidades e imobilidades urbanas na construção de conexões diaspóricas. Como buscamos ilustrar com o caso da Jamaica, abordar tais ontologias através de um viés espacial pode gerar novas sacadas acerca de como a negritude é compreendida e vivenciada. Enquanto os estudos de *Africana* nos Estados Unidos estiveram focados principalmente nas geografias da negritude que surgiram por meio do comércio transatlântico de escravizados, levar em conta questões de espaço, lugar e mobilidade que vão além da escravidão podem permitir uma melhor compreensão das novas formas como os negros estão reconfigurando e re-enquadrando a diáspora (cf. CLARKE, 2010).

Focado em culturas de expressão, este artigo traça mudanças nas perspectivas da Jamaica sobre raça e nação, com ênfase em imaginários espaciais. Nós estamos especialmente interessados em como esses imaginários espaciais figuram nas ontologias políticas da negritude e na importância dos mesmos para os significados atribuídos à negritude dentro de projetos políticos conscientes. Com base na arte contemporânea e música popular, propomos que o local da negritude, como se imagina na Jamaica, começou a se deslocar da África para o "gueto". Durante grande parte do século XX, as ontologias políticas da raça evidentes nos movimentos negros radicais, como o etiopismo, o garveyismo e o movimento rastafári, tinham a África como principal referente espacial. Mais recentemente, comentários e críticas sociais acerca de desigualdades e exclusões racializadas na Jamaica trouxeram à tona novos espaços culturais e políticos de agência negra. Traçando as mudanças históricas do imaginário espacial sobre o qual se projeta o pertencimento e a autenticidade quando em relação com identidades raciais, buscamos chamar a atenção para a mutabilidade das conexões entre negritude e africanidade.

Políticas raciais jamaicanas

A Jamaica tem uma longa história de consciência política negra e a África, tanto como local físico quanto como espaço do imaginário político e social, desempenhou

um papel importante na constituição dessa política. Vários movimentos pan-africanistas tiveram destaque nessa história. Diferentes vertentes do etiopismo podem ser rastreadas ao longo de séculos de dominação colonial, escravidão de latifúndio monocultor e racismo institucionalizado. Baseando-se nas referências bíblicas aos africanos como etíopes, grupos afrodiaspóricos no Caribe e nos Estados Unidos têm procurado enfatizar suas raízes culturais e conexões transnacionais. Na Jamaica, vários movimentos sociais, religiosos e políticos formularam projetos de consciência racial e de orientação para o continente africano. Entre esses movimentos espirituais, estão o *Revival* da Jamaica, originado em 1860-1861, e o Kumina, que surgiu no final do século XIX com a imigração pós-emancipação de trabalhadores africanos contratados (ver STEWART, 2005). Um movimento mais abertamente político foi a Associação Universal para o Melhoramento do Negro (UNIA), que foi fundada em 1914 pelo pan-africanista jamaicano Marcus Garvey, mas ganhou centenas de sucursais em todo o Caribe, América do Norte, América Central e África, dentro de uma década. A UNIA buscou inculcar o orgulho racial entre os afrodescendentes e promoveu um retorno à África por meio de iniciativas que incluíam a empresa de navios a vapor Black Star Liner – que acabou não tendo o sucesso esperado. O garveyismo também foi uma influência central para o movimento rastafári (LEWIS, 1998), talvez a forma contemporânea mais conhecida de etiopismo e pan-africanismo. O rastafári, que surgiu na capital jamaicana de Kingston na década de 1930, posiciona os negros do Novo Mundo como africanos no exílio, cuja conexão com a pátria-mãe foi cortada e obscurecida pela escravidão e pelo colonialismo. O movimento defende um retorno metafórico ou real desse exílio na Babilônia (o Ocidente corrompido) para sua pátria em Sião, ou na Etiópia.



Esses vários movimentos populares tiveram um impacto na política institucional da Jamaica. O período imediatamente após a independência da Grã-Bretanha em 1962 foi caracterizado pelo nacionalismo multirracial crioulo (*Creole*), exemplificado pelo lema nacional "De Muitos, Um Povo". Em contraste com imaginários raciais bipolares ou baseados na regra da "gota de sangue única", a Jamaica tem sido historicamente caracterizada por uma distinção popular entre "negros" de pele mais escura e "pardos" de pele mais clara – uma distinção de cor que permanece associada a diferentes posições de classe.⁴ Embora a maioria da população se considere negra, a imagem nacionalista crioula de mistura e criouliização foi uma narrativa que legitimou o poder político e econômico das elites pardas, libanesas, chinesas e judias de pele mais clara. Esta forma de nacionalismo foi contestada pelo movimento rastafári e outros projetos nacionalistas negros. Em resposta a essas críticas populares ao domínio político branco e pardo, líderes políticos de pele clara, como Michael Manley e Edward Seaga,

procuraram incorporar tradições culturais afro-jamaicanas, muitas vezes associadas à Jamaica rural.

No final do século XX, o nacionalismo multirracial crioulo e a valorização estatal das tradições culturais negras rurais foram em grande parte substituídos por formas populares do que Deborah Thomas (2004) chama de "negritude moderna". Essa mudança em direção a uma política que privilegia a negritude como base para o pertencimento nacional foi informada por uma série de influências nacionais e transnacionais. Nacionalmente, o rastafári e outros movimentos pan-africanistas foram influentes nesta revalorização da negritude. Além disso, a emigração jamaicana em grande escala (principalmente para cidades nos Estados Unidos, Canadá e Reino Unido) e a acessibilidade de novas mídias e tecnologia digital ampliaram as influências transnacionais e possibilitaram um diálogo particularmente intenso com a negritude "urbana" afro-americana. As mudanças populares em direção ao nacionalismo negro ganharam evidência no âmbito da política institucional em 1992, quando P. J. Patterson se tornou o primeiro primeiro-ministro negro da Jamaica e proclamou publicamente: "A Hora do Homem Negro é Agora" ("*Black Man Time Now*").

Essas mudanças na política da negritude nas décadas após a independência também envolveram uma reorientação de seu lócus espacial. Enquanto os movimentos políticos anteriores – tanto os populares quanto os institucionais – colocavam uma forte ênfase na África e, em menor medida, na Jamaica rural, a partir do final do século XX, houve um maior envolvimento com os "guetos" urbanos. Até mesmo o rastafári, o movimento pan-africanista mais importante da Jamaica, passou evidentemente a concentrar-se um pouco menos na África. Ainda que o grito de guerra costumasse ser "Repatriação [para a África] é uma obrigação", a ênfase em voltar para o continente parece ter diminuído significativamente no século XXI e soluções contemporâneas para a injustiça passam a ser buscadas de forma mais direta, dentro na Jamaica, do que no retorno à pátria mítica de Sião/Etiópia.⁵

Sugerimos que este descentramento da África se relaciona com fatores nacionais e transnacionais. Nacionalmente, muitos jamaicanos perceberam a descolonização como uma promessa frustrada de progresso e igualdade, especialmente para a maioria da população negra e pobre. À medida que o país se urbanizava, essa população em particular se concentrava cada vez mais em "guetos" urbanos. Enquanto o projeto anticolonial conectava as desigualdades raciais jamaicanas à geopolítica imperial, conectar a persistência dessas desigualdades raciais às relações de classe nacionais e urbanas passou a ser mais relevante. Cada vez mais, o opressor podia ser encontrado

em casa e não no exterior – a luta tornou-se mais localizada, resumida pela situação dos “sofredores” que viviam em guetos caracterizados pela pobreza e pela violência. De forma transnacional, como observado acima, a influência da cultura popular negra norte-americana – com sua forte ênfase na natureza racializada da desigualdade urbana – aumentou, junto à migração jamaicana e as novas tecnologias de mídia. Essa forma mais politizada de consciência do gueto foi acompanhada por um mercado crescente em torno da “cultura do gueto”, na música popular e, em menor medida, no mundo da arte. O surgimento do “gueto” como um importante referente espacial para a negritude também pode ser interpretado à luz das mudanças nas concepções de África; em menor medida uma pátria mítica e idealizada. Nas próximas duas seções, discutiremos os imaginários espaciais da África e do gueto nas artes visuais e na música popular, respectivamente.

Imaginações visuais da África e do gueto

Por que e como a africanidade passa a ser importante para a arte visual jamaicana, e como sua imaginação tem sido fundamental para ideias de raça e nação? Em um artigo intitulado “Desesperadamente em Busca da África”, o historiador da arte Petrine Archer Straw (2004, p. 20) afirma que “os negros diaspóricos compartilham uma forte herança artística enraizada na África, mas a escravidão bloqueou suas habilidades em escultura, confecção de máscaras, cerâmica e tecidos herdados do Oeste africano”. Esta declaração – esperançosa e talvez até exagerada em reivindicar uma memória distintamente africana para artistas do Novo Mundo – apresenta um ponto importante para o tema deste artigo. Archer Straw vê a estética africana como ressurgindo nas obras de artistas afro-jamaicanos “intuitivos” (autodidatas), que para ela personificam um “despertar das artes” e demonstram “que as ideias e imagens africanas permaneceram fortes” no Novo Mundo (ibid.). Seu interesse na importância das raízes africanas da arte jamaicana ecoa as preocupações de muitos artistas visuais; nesta seção, traçamos brevemente a importância da África (especificamente em relação com a negritude) no imaginário artístico da Jamaica. No final do século XX, os artistas jamaicanos mais radicais praticavam um essencialismo político estratégico que se baseava fortemente nas noções de pan-africanismo para comentar sobre as estruturas contemporâneas de dominação e supremacia branca e sobre o viés eurocêntrico das práticas contemporâneas da história da arte. Na última década, vemos esses modos artísticos de crítica cada vez mais concentrados na cultura visual das comunidades

dos “guetos” jamaicanos, valendo-se dessa forma específica de estética urbana para comentar sobre agenciamentos interseccionais de opressão.

As histórias convencionais da arte jamaicana identificam artistas como Edna Manley, Carl Abrahams, Albert Huie, Cecil Baugh e Alvin Marriott como pioneiros (ver, por exemplo, BOXER, POUPEYE, 1998). Do início a meados do século XX, com a Jamaica ainda sob o domínio colonial britânico, mas marcada por um fervor nacionalista crescente, esses artistas deram expressão visual a uma visão nacionalista e anticolonialista (HUCKE, 2013). Manley – esposa de Norman Manley, o primeiro premiê da Jamaica, e fenotipicamente branca – foi considerada a mãe da arte jamaicana moderna e, assim como os outros “pioneiros”, foi uma figura importante no início do envolvimento artístico da Jamaica moderna com a África. Como parte do movimento nacionalista, ela estava interessada no desenvolvimento de uma estética nacional informada pela cultura nacional que ela acreditava poder ser encontrada na herança africana da ilha. Seus primeiros trabalhos, incluindo *Negro Aroused (Negro Desperto)* e *Pocomania* (batizado em homenagem a uma vertente da tradição religiosa afro-jamaicana Revival), demonstram esse investimento estético. Outros artistas dessa geração, como Ronald Moody, estavam igualmente interessados nas práticas estéticas africanas e nas tradições religiosas e folclóricas afro-jamaicanas, que também acreditavam ser de origem africana.

Logo antes e em seguida da independência da Jamaica em 1962, surgiu um grupo diferente de artistas que se envolveu com a África, muitos dos quais atribuídos ao movimento rastafári e a outras religiões afro-jamaicanas, como o Revival. Esta geração de artistas também se dedicou a um projeto político que buscava centralizar a África como uma parte importante da prática estética jamaicana. Este período coincidiu com o fim do colonialismo e do movimento de independência em muitos outros estados caribenhos e africanos, e com o movimento negro originado nos Estados Unidos. Embora o projeto desses artistas fosse diferente do projeto dos primeiros pioneiros, ambos compartilhavam a dedicação ao fortalecimento da posição dos negros na Jamaica por meio de um tradicionalismo folclórico. Além de um grupo de artistas autodidatas posteriormente apelidados de “Os Intuitivos”, nas décadas de 1960 e 1970, a tradição negra radical do rastafári também inspirou artistas com formação mais formal. Vários desses artistas, incluindo Osmond Watson, estudaram no exterior, na Europa e na América do Norte, onde se interessaram pela África. Watson, conhecido por ter sido exposto à arte africana em museus europeus, inspirou-se nas tradições das máscaras africanas em seu trabalho e incorporou referências às pinturas etíopes

sobre painel. O trabalho de outros artistas que surgiram nas décadas de 1960 e 1970, como David Boxer e Petrona Morrison, também mostra influências africanas; Morrison até estudou no Quênia.

Como essa diversidade indica, não houve um projeto radical negro singular de relação com a África.⁶ Indiscutivelmente, no entanto, o movimento artístico recente que ficou conhecido como Afrikan Vanguard ofereceu as imaginações mais radicais da África e da negritude na Jamaica contemporânea, posicionando-se como explicitamente afrocêntrico, em contraste com gerações anteriores de artistas jamaicanos. Composto por oito artistas visuais, muitos dos quais assumiram nomes "africanos", este grupo incluía artistas como Omari ("African") Ra, Khalfani Ra, Oya Tayehimba e Khepera Oluyia Hatsheptwa. O grupo surgiu em meados da década de 1990 com a seguinte declaração:

Não somos artistas, não na quintessência ocidental da palavra. Realizamos o ritual do Akoben, como fez Boukman em Bwa Kayman no Haiti há 210 anos: "Jogue fora a imagem do Deus do homem branco, pois seu Deus inspira apenas o crime." Localizamos nosso início, a verdadeira gênese do Novo Mundo, no triunfo da nova vontade da África. Em nosso impulso evolutivo, reconhecemos o importantíssimo imperativo político entre nação e imagem (imaginação). Como criadores de imagens, não ansiamos pelo novo, mas pelo esquecido e morto; os mortos imortais, fonte de vida eterna – Dessalines, Shakaben Awayo, Marcus Garvey, Bobby Wright et al. (AFRIKAN VANGUARD, 2000, p. 8-9)

Esse desejo por aqueles "mortos imortais" – o revolucionário haitiano Dessalines, o pan-africanista jamaicano Marcus Garvey e outros revolucionários – sinaliza o desejo desses artistas de repensar a história dos negros do Novo Mundo, afastando-se do que eles acreditam ser uma narrativa branca (ocidental) dos africanos nas Américas, e aproximando-se de uma versão da história mais afrocêntrica, ou mais pautada pelo nacionalismo negro. Em uma entrevista, Khalfani Ra resumiu esse repensar de forma sucinta ao refletir sobre sua relação com o passado da escravidão:

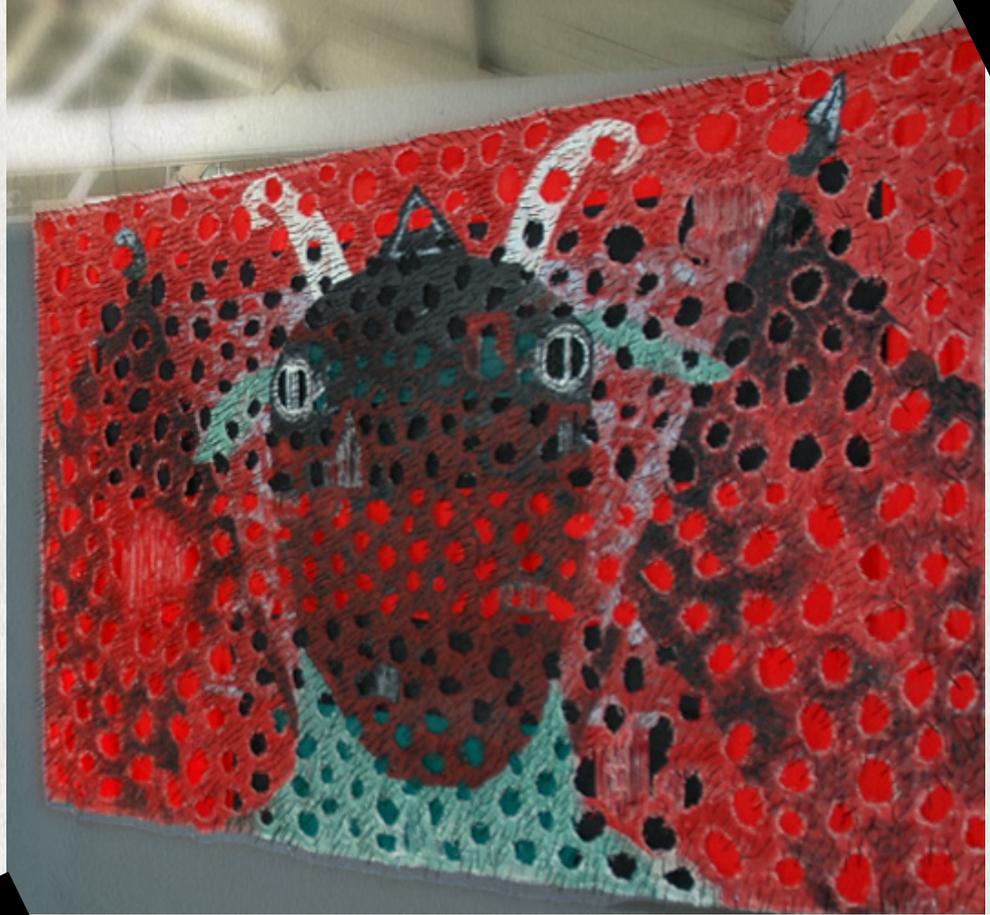
Ao contrário da maioria dos jamaicanos e muitos outros, quando penso na África, as imagens que vêm à mente não são do suposto diagrama do navio negreiro de Brookes (essa imagem é autêntica de qualquer maneira?), mas pirâmides, as imagens do vale do Nilo, imagens do Grande Zimbábue; essas são as imagens na minha cabeça. Até imagens do Haiti, imagens de Vodun. O fato de a imagem do navio negreiro estar tão presente e até mesmo reverenciada é motivo de preocupação. Acredito que isso seja

parte do subdesenvolvimento do povo negro. Acho que o papel de um artista, que é negro, é desafiar essas imposições. Minha história não começa na escravidão, ela [a escravidão] chegou com mais de dez mil anos de atraso. Não que não tenha sido importante, mas foi apenas um episódio nesta longa história. Algo está definitivamente errado com nossa cultura e nosso povo, se esta é sua imagem icônica, de sua história. Indica uma mentalidade de vítima.⁷

Esta citação ilustra o engajamento do Vanguard com uma ontologia política da negritude que imaginava os jamaicanos negros como conectados à África de forma explícita, em termos de orgulho e agência, em vez de vergonha e perda – uma geografia imaginativa de raça que conecta jamaicanos negros a haitianos e africanos, mas descentra o comércio transatlântico de escravizados. Um aspecto contínuo do trabalho de Khalfani Ra é o uso de uma tela vermelha profunda, com pregos salientes saindo da tela. Como ocorre, por exemplo, no trabalho de 2005 intitulado 1804, a geografia prolongada (Jamaica) – altar para (r)evolução #2 (1804, the protracted geography (Jamaica) – altar for (r)evolution #2, Figura 1). Esta “geografia prolongada” oferece uma imaginação visual do que significa ser negro nas Américas, conectando a Jamaica às práticas espirituais e estéticas da África Ocidental e Central. Tanto a cor vermelha quanto o ferro evocam os espíritos de Ogum e Xangô, os orixás iorubás da guerra, trovões e relâmpagos, que Khalfani Ra vê como os espíritos que oferecem poder aos negros no Novo Mundo, o poder que ajudou os negros a vencer a Revolução Haitiana. Ao mesmo tempo, Khalfani Ra usa os pregos para evocar os espíritos das práticas medicinais centro-africanas que fazem uso de imagens e pregos, a força de cura dos N’kisi. Esta e outras obras semelhantes de outros artistas foram apresentadas na segunda grande mostra coletiva do Vanguard em 2004, que buscou comemorar o bicentenário da Revolução Haitiana, em 1804. Assim como na primeira mostra, as obras desta segunda exposição imaginaram fluxos históricos globais de ideias radicais e até militantes por todo o Atlântico Negro que poderiam ser utilizadas para confrontar estruturas persistentes de racismo. Nós sugerimos que esse anseio militante pela África demonstra desilusão com a narrativa nacionalista crioula que dominou a agenda política e, indiscutivelmente, as políticas culturais do período imediatamente pós-independência. A proeminência desse grupo coincidiu com o aumento do discurso nacionalista negro no início dos anos 1990, descrito na seção anterior.

Sugerimos que estas são as imaginações radicais da África que estão mudando hoje. Enquanto as práticas artísticas na Jamaica sempre foram variadas e múltiplas, informadas por trajetórias distintas, queremos marcar uma aparente mudança em direção

Figura 1. 1804, a geografia prolongada (Jamaica) - altar para (r)evolução #2 (1804, the protracted geography (Jamaica) - altar for (r)evolution #2), Khalfani Ra, 2005, fotografia de Donnette Zacca.



à incorporação de outro lócus de interesse da luta negra jamaicana, que identificamos aqui como o imaginário espacial "do gueto". O gueto é um espaço emblemático em que a raça se combina com a pobreza e a violência urbanas e, no contexto da Jamaica, é ocupado quase que exclusivamente pela população negra. Artistas mais jovens, sugerimos, estão recorrendo a esse outro local para a construção de uma imaginação radical, ainda que as ideias de raça e nação continuem compondo uma parte importante de suas inspirações artísticas. Conforme indicado acima, vemos essa mudança como o resultado de uma interação complexa de fatores nacionais e transnacionais.

No ensaio que introduz o catálogo da exposição *Curator's Eye II* (O Olho do Curador II), realizada entre 2005 e 2006 na Galeria Nacional da Jamaica (*National Gallery of Jamaica*), o curador Eddie Chambers descreve a dedicação da arte na Jamaica à tessitura de um "comentário em várias camadas sobre as vidas e as lutas do povo e do país". Nesta exposição, embora reconhecendo a importância da África para a imaginação da diáspora, Chambers identifica seu interesse curatorial prévio em como as "gerações mais jovens de artistas da Jamaica estavam trabalhando de formas que refletiam os desenvolvimentos internacionais na prática da arte contemporânea". Os

artistas que ele incluiu na exposição estavam preocupados com “uma história sangrenta que vive e respira, ao mesmo tempo que se envolve e interage com uma ampla gama de preocupações correspondentes e contemporâneas... episódios traumáticos na história da Jamaica com ressonâncias modernas” (CHAMBERS, 2005, p. 4-5). São essas preocupações modernas que, como sugerimos, vieram complementar a ênfase anterior na África. Essa geração mais jovem de artistas está tomando o urbano, e mais especificamente o gueto urbano, como um local distinto para uma experiência negra global e de luta.

A exposição de 2013 da Galeria Nacional intitulada *Novas Raízes: 10 Artistas Emergentes (New Roots: 10 Emerging Artists)* abordou questões semelhantes às da *Curator's Eye II*. Composta por dez artistas “com menos de 40 anos e novos, ou relativamente novos, no mundo da arte jamaicana”, a mostra foi, segundo os curadores, “concebida para identificar e incentivar novos rumos no mundo da arte jamaicana” e apresentou “novas perspectivas acerca do potencial da arte para fomentar a transformação social em tempos de crise”.⁸ Embora a novidade da *Novas Raízes* pareça ter sido em grande parte extraída de novos modos de expressão artística – novos, ao menos, para a cena artística jamaicana⁹ –, a exposição parecia enraizar a prática artística e a negociação da identidade e do pertencimento fora das bases vistas em práticas artísticas contemporâneas anteriores. Em sua introdução à exposição, Veerle Poupeye, diretora executiva da Galeria Nacional e uma das curadoras da exposição, faz referência ao apelo de Stuart Hall (1999) para que passemos da ênfase exagerada em *raízes* a questões sobre *rotas* na formação da identidade. Poupeye (2013) descreve à exposição da seguinte forma:

As obras na exposição são provocantes e certamente colocam questões incômodas, mas não há uma sensação esmagadora de distopia, e a exposição reflete uma nova disposição por parte dos artistas de intervir ativamente em seu ambiente social... Em vez de buscar por novas certezas, as obras [da exposição] *Novas Raízes* ilustram a vontade dos artistas de abraçar as novas incertezas e fragilidades, a nível pessoal e coletivo, e de encontrar um novo sentido de identidade, mais mutável e questionador, neste contexto.

A exposição também foi alvo de críticas. Um comentarista online que se identificou como George Blackwell postou um extenso comentário em uma postagem do blog da Galeria Nacional (um diálogo republicado no site da ARC, uma notória revista caribenha de arte), descrevendo a exposição como: uma tentativa desesperada de fugir de qualquer discurso sério que coloque o negro em primeiro plano como o



Figura 2 I Took the Liberty of Designing One (Eu Tomei a Liberdade de Desenhar Um), Matthew McCarthy, 2013, fotografia cedida pela Galeria Nacional da Jamaica.

constituente essencial nas questões locais de identidade. A exposição tem, portanto, uma curadoria insípida para evitar essa discussão.¹⁰

Embora discordemos da afirmação deste crítico de que a exposição e as obras seriam apolíticas, ao contrário, por exemplo, do coletivo *Afrikan Vanguard* (que ainda estava incluído na exposição *Curator's Eye ii*), os artistas da *Novas Raízes*, ainda que preocupados com a negritude, ofereceram uma nova perspectiva, da qual essa luta emerge entre um repertório mais amplo de preocupações. Simultaneamente, suas obras parecem ter adotado uma linguagem de luta mais popular, com base nas ruas. O trabalho de Matthew McCarthy, por exemplo, embora se aproprie de parte da iconografia rastafári, está mais investido na política democrática da arte do grafite. O trabalho de McCarthy na exposição *Novas Raízes*, *I Took the Liberty of Designing One* (*Eu Tomei a Liberdade de Desenhar Um*) (Figura 2), foi uma instalação participativa em que os visitantes foram convidados a adicionar seus próprios comentários e intervenções a uma cerca de zinco coberta com pôsteres e adesivos. A cerca de zinco simboliza o "gueto" e a pobreza urbana, e McCarthy se baseia nisso como uma forma de pensar sobre as noções de exclusão urbana, raça e classe na Jamaica.

Não foi de admirar, então, que uma das curadoras da exposição, Nicole Smythe-Johnson, tenha respondido às críticas de Blackwell com uma revisão da declaração do próprio crítico, redigida como: "uma tentativa desesperada de se afastar de qualquer discurso sério que ponha em primeiro plano qualquer constituinte essencial único em questões locais de identidade". Ela explica esta revisão como uma tentativa de reformular o diálogo para que "a conversa não seja sobre a 'negritude' e o seu peso e densidade relativos no conjunto de 'todos os constituintes (não essenciais e essenciais) da identidade nacional'. Em vez disso, a conversa é ampliada, com mais nuance e mais atenção às reconfigurações do próprio conceito de identidade para dar lugar a articulações mais inclusivas, múltiplas e flexíveis".¹¹

Esse diálogo deixa claro o desejo curatorial de descentrar modelos de identidade singularmente afrocêntricos – um artista da Afrikan Vanguard chegou a descrever esse afastamento curatorial "da identidade positivamente conectada à África" como "um ato grave de repressão e ataque racial".¹² Para além de tais enquadramentos curatoriais, a obra desta geração mais jovem de artistas demonstra claramente uma preocupação com a sociedade jamaicana que é muito menos orientada pela África e mais interessada em examinar questões de raça através de uma lente interseccional que está atenta a classe, gênero, sexualidade e espaço urbano. Assim como o trabalho de McCarthy, artistas como Ikem Smith, Varun Baker e Nile Saulter engajam modos populares de luta e documentam táticas da vida cotidiana nas ruas de Kingston – uma cidade representada frequentemente como um local distópico de extrema pobreza e violência que é também um local vibrante de empreendedorismo, criatividade e esperança para muitos de seus habitantes diários, muitas vezes silenciados. O que é surpreendente em toda a arte incluída na mostra *Novas Raízes* – uma amostra representativa do trabalho da geração mais jovem de artistas visuais jamaicanos – é a ausência de qualquer alusão aberta à África. Enquanto isso, o Afrikan Vanguard perdeu muito de sua força coesiva e muitos de seus membros deixaram o movimento. Embora muitos da mais nova geração de artistas jamaicanos continuem a mostrar uma dedicação à negritude, isto se articula na preocupação com outros marcadores de identidade e precariedade da vida na Jamaica urbana, mais do que com qualquer investimento discernível em pensar a África.

Ebony Patterson, uma jovem artista que se desloca entre a Jamaica e os Estados Unidos, é, sem dúvida, a artista mais preocupada em repensar o social através das lentes do gueto. Em suas cenas extravagantes e cuidadosamente construídas, Patterson explora a complexidade das vidas no gueto. Os principais protagonistas de



Figura 3 (Untitled)
Disciple VII - (Sem
título) Discípulo VII - da
série Gangstas for Life
(Gangsteres até morrer),
Ebony Patterson, 2008.
Fotografia cedida pela
artista e pela Monique
Meloche Gallery, Chicago.



seu trabalho são os ícones que representam gangsteres jamaicanos, como o *badman* ("homem mau"), o *rudebwoy* ("cara rude") e o *don*. O trabalho de Patterson oferece uma exploração mais texturizada e em camadas dessas figuras infames, cuja vida é geralmente reduzida a ideias mais simplistas sobre a violência. Em suas cenas, esses jovens negros do gueto – tão raramente retratados em obras de arte anteriores – são poderosos atores sociais, responsáveis por seu próprio futuro, que ajudam a moldar uma nova estética jamaicana. Patterson critica o abandono e a violência de estado que relega certos jamaicanos a um status sub-humano (por exemplo, em sua recente série *De 72 (Of 72)*, que retrata 72 homens mortos pelas forças de segurança jamaicanas nos Jardins de Tivoli, um gueto de Kingston, em 2010). Suas obras de arte contradizem retratos de "gente do gueto" que comumente justificam essa relegação.¹³ Uma característica recorrente do trabalho de Patterson é a complexidade da estética do gueto, com jovens recorrendo a um estilo que é hipermasculino, mas que também envolve o clareamento do rosto e a incorporação de padrões de beleza considerados femininos (ver, por exemplo, Figura 3).

Patterson também participou da primeira Bienal do Gueto (*Ghetto Biennale*) realizada no "gueto" haitiano de Grand Rue, Porto Príncipe, em 2009; uma bienal "concebida para expor a imobilidade social, racial, de classe e geográfica" e que aspirava "conter as sementes da possibilidade de transcender diferentes modelos de guetização".¹⁴ A participação de Patterson na Bienal sugere um contraste com o envolvimento de Khalfani Ra com o Haiti: aqui, a conectividade jamaicano-haitiana é informada, não por uma noção de africanidade compartilhada, mas por uma preocupação compartilhada com a guetização e uma abordagem interseccional acerca das desigualdades urbanas. O trabalho de Patterson, que ecoa o de outros artistas da mostra *Novas Raízes*, envolve questões de identidade racial e de classe como parte de um projeto político contemporâneo, mas não oferece nenhum envolvimento forte com a África. Esse é um novo tipo de ontologia política da negritude, que, impregnado de diferentes questões do presente, coloca o gueto em primeiro plano como seu principal referente espacial.

O trabalho de Patterson e os vários artistas incluídos na exposição *Novas Raízes* sugerem o surgimento de um imaginário visual rearticulado que não estava presente na arte jamaicana anterior. Esta nova arte envolve ideias de raça e nação moldadas pela precariedade, violência, criatividade e esperança que emergem dos bairros do gueto de Kingston. Nos primeiros anos da arte jamaicana moderna, os artistas estavam preocupados com a África e dedicados a um tradicionalismo que considerava o rural e o folclórico como alicerces da "afro-jamaicanidade"; no período pós-independência,

o projeto político de negritude dos artistas incluiu várias tentativas de recuperar a África. Agora, o local da negociação está no símbolo do gueto, um espaço urbano de precariedade racializada e, também, de formas de criatividade que desafiam identidades essencialistas.

Movimentos musicais da África ao gueto

Conforme exposto na seção anterior, dentro da arte visual jamaicana, diferentes imaginários espaciais têm sido centrais para a negritude como ontologia política. Assim como na arte visual, podemos distinguir dois imaginários espaciais distintos, ou lugares conceituais, que desempenham um papel central nos enquadramentos da negritude que emergem da música jamaicana. Um movimento semelhante de descentramento da África é perceptível na música popular jamaicana no período pós-independência. Enquanto a música reggae mais lenta e melódica das décadas de 1960 e 1970 demonstrou uma forte dedicação à África, o gênero mais recente de música dancehall (uma forma de música eletrônica mais rápida que se assemelha ao hip hop) exhibe um interesse bem maior no espaço urbano do gueto.¹⁵ Esse engajamento crítico com o gueto como foco principal pode ser entendido, por um lado, como uma expressão de desilusão com a política pós-independência e, em particular, sua incapacidade de melhorar a vida dos negros urbanos. Por outro lado, a mudança pode ser entendida à luz do aumento do intercâmbio entre a cultura popular jamaicana e afro-americana. Essas trocas não só permitiram a emergência de uma espécie globalmente conectada de "contra-público", com críticas sobre a pobreza urbana e a exclusão, mas também produziram um mercado transnacional para a "música do gueto" (JAFFE, 2012). Nesta seção, discutimos a interação entre representações não essencialistas e estrategicamente essencialistas da negritude na música popular contemporânea, com ênfase em Vybz Kartel, um dos músicos de dancehall mais populares da Jamaica.

Tanto o reggae quanto o dancehall foram enquadrados localmente como pertencentes a jamaicanos negros de classe baixa (e não a pardos de classe média) (STOLZOFF, 2000; HOPE, 2001). A ênfase no caráter negro do reggae e do dancehall pode ser vista como uma forma de essencialismo estratégico que serve um propósito político, para mostrar às elites de pele clara que a fama da ilha se deve aos esforços dos jamaicanos negros, geralmente dos bairros mais pobres de Kingston. Além disso, o marketing do reggae e do dancehall como negro ou pan-africano também pode ter sido um fator estratégico nas tentativas de obter sucesso comercial entre um público



global. Embora compartilhem uma ênfase na negritude, esses dois gêneros lidam de maneira diferente com questões de enraizamento espacial e mobilidade.

Como observado acima, a música reggae de raiz tem olhado principalmente para a África. A partir dos anos 1960 e 1970, essas representações musicais da negritude tenderam a se basear no rastafári e em outras narrativas pan-africanistas que localizam a África como o foco geográfico-emocional da identidade negra. Louis Chude-Sokei (1994, p. 80) fala desta geração como uma "que ajudou a empuxar uma 'África' mítica para a vanguarda da cultura popular negra nas Índias Ocidentais e, por meio da música reggae e do rastafarianismo, no mundo". Artistas rastafári cantaram repetidamente sobre repatriação para "Sião" ou Etiópia. Além disso, a solidariedade política com os negros sob o apartheid na África do Sul e com as lutas de libertação nacional na Rodésia colonial e Moçambique desempenhou um papel importante nessas narrativas afrocentradas. Como Peter Tosh, Bob Marley foi, claro, uma figura central nessa política musical orientada em direção à África, com canções como *Africa Unite*, *Zimbabwe e War*.¹⁶ Os elementos gráficos dos discos de sua geração também apresentavam várias representações do continente africano (MORROW, 1999).

Nesses imaginários do reggae, a África não é apenas o espaço originário da negritude, mas também está associada à mobilidade em termos de exílio e retorno, movimento forçado e voluntário, histórico e futuro. A preocupação do rastafári e do reggae de raiz em comemorar o passado escravista da Jamaica e as origens africanas da população jamaicana – e em relação a isso, os parâmetros de pertencimento étnico-nacional jamaicano – enfatizaram o deslocamento forçado do passado de escravidão, desenraizamento, mobilidade involuntária e migração. Este engajamento com o deslocamento foi equilibrado pelo desejo rastafári de se reconectar por meio da mobilidade voluntária, um desejo mais evidente na insistência de que "a repatriação é uma obrigação", que eventualmente rastafáris devem deixar a "Babilônia" e retornar a Sião, na África.

Parte desse anseio pela África continua no trabalho de artistas contemporâneos do reggae de raiz, como Tarrus Riley e Chronixx, que produziram canções de sucesso com títulos como *Africa Awaits*, *African Queen* e *African Heritage*. Enquanto nas artes visuais um menor envolvimento com a África é encontrado principalmente entre a geração mais jovem, na música essa diferença de foco está menos relacionada à geração do que ao gênero. Em contraste com o envolvimento dos artistas do reggae de raiz com a África, os músicos do dancehall colocaram uma ênfase mais forte nos espaços urbanos locais – e em particular nos espaços do "gueto" no centro da cidade

da capital Kingston – como a localização espacial da negritude autêntica. Esse foco no espaço urbano talvez seja explicado pelo parentesco musical do dancehall com o hip hop, que compartilha essa forte ênfase na interseção de raça e espaço (ver ROSE, 1994; FORMAN, 2002). Na Jamaica, as raízes da negritude urbana contemporânea a que o dancehall se refere estão localizadas principalmente em Downtown Kingston (Baixa de Kingston) e outras áreas urbanas marginalizadas em toda a ilha (STANLEY-NIAAH, 2010). O foco contemporâneo do dancehall nos guetos como espaços geradores de negritude coloca em primeiro plano a condição de imobilidade social e física. Essa ideia do gueto como um espaço de imobilidade é reforçada linguisticamente por meio do termo área “proibida”: estranhos e até mesmo a polícia têm medo de entrar, enquanto os “de dentro” não conseguem sair (JAFFE, 2012). Ao mesmo tempo, os guetos jamaicanos, assim como os assentamentos informais em todo o mundo, também podem ser associados à mobilidade involuntária, com seus posseiros vulneráveis a remoções à força.

Essa ênfase do dancehall no espaço do gueto ganhou destaque em comparação com a priorização musical anterior do continente africano. Até mesmo o rastafarianismo e o gangsterismo do gueto se tornaram compatíveis, com artistas de dancehall como Munga reivindicando o apelido de “gangsta Ras[ta]”. No entanto, isso não quer dizer que a África tenha sido totalmente deslocada das negociações musicais jamaicanas sobre raça e nação. Aqui, chamamos a atenção para a figura do artista de dancehall Vybz Kartel e a alguns de seus trabalhos, com o fim de ilustrar como a ontologia política da raça é negociada dentro da música jamaicana. Sua música oferece uma visão sobre as maneiras pelas quais a negritude é essencializada e desconstruída, e como ela é construída por meio dos temas de lugar e mobilidade. Vybz Kartel é um dos artistas do dancehall de maior sucesso das últimas décadas e também um dos mais polêmicos. No momento em que este artigo foi escrito, ele estava apelando de sua condenação por envolvimento em assassinato. No entanto, ele já havia atraído polêmica anos antes, após debates públicos em torno de sua prática de clareamento de pele. Ele promoveu seu próprio clareamento com canções como *Pretty Like a Coloring Book* e *Cake Soap*, mas permaneceu inflexível em reivindicar o orgulho negro. Em uma palestra pública na Universidade das Índias Ocidentais (University of the West Indies) em 2011, ele se proclamou seguidor do pan-africanista Marcus Garvey.¹⁷ Ele defendeu seu branqueamento como uma forma de estilo, de auto-expressão, que permitia que suas tatuagens aparecessem melhor, argumentando que: “branquear hoje não significa o mesmo que branquear vinte e cinco anos atrás... Somos uma raça muito mais orgulhosa, sabemos que podemos fazer o que queremos no que diz

respeito ao estilo, ditamos estilos e os respeitamos como exatamente isso – estilos." Sua defesa da prática "feminina" do gueto de branqueamento como compatível com reivindicações de orgulho negro contrasta fortemente com a letra da regravação de *African* com a qual começamos este artigo: "nunca quero descolorir essa melanina... nunca trairei minha raça... tão preto quanto for, você deve permanecer".

Entre as tatuagens de Vybz Kartel está a palavra "Gaza", gravada nos nós dos dedos de sua mão direita, que demonstra sua lealdade e enraizamento na comunidade do gueto jamaicano com esse nome. Além dessa fidelidade corpórea ao gueto, o pan-africanismo professado de Kartel é também visual, como se vê na capa de seu álbum de 2006, *j.m.t.*, em que uma imagem de seu rosto em perfil é mesclada com uma imagem do continente africano – sugerindo que o branqueamento não é apenas compatível com a negritude, mas também com a africanidade. Musicalmente, as letras de Vybz Kartel ilustram as maneiras em que as imagens da negritude na cultura popular se conectam a uma política ancorada em lugares, bem como a conceitos de mobilidade e imobilidade. Aqui, para concentrar nossa discussão nessas imagens e conceitos, nós nos voltamos a uma música em específico, *Poor People Land* (Terra dos Pobres). No entanto, esses temas ecoam de forma ampla no discurso jamaicano atual sobre pertencimento étnico-racial, no gênero dancehall e além.

POOR PEOPLE LAND

Mi cyaan believe it, government waan fi move mi
Mi turn refugee inna mi own country
But a long long time mi live yah so
Mi cyaan go no weh
Dem really tek poor people fi fool

Oh Mr. Babylon, a weh yu get da system yah from?
Bulldozer dung poor people land
Jah know seh mi nah vote again, no sah
Cause di mp don't give a damn
A weh yuh get da system yah from
'Bout seh mi live 'pon squatter land
True mi don't rich like Matalon, no sah
Mi a born Jamaican
Mi nah have no weh fi go
Mi born and mi grow yah so inna di ghetto

Bigga heads, beg yu a bligh now
Mi cyaan buy a house up a Cherry Garden
Ashes to ashes, and dust to dust
Di tribulation inna di ghetto is a must [...]
Mi know seh mi a born Jamaican
Mi deh yah from slavery as a African
Somebody tell mi weh Matalon come from?
Fi own so much land inna wi island, tell mi
Mr. Chin, go back a Japan
'Cause Jah Jah mek yah fi di black man
Eu me tornei um refugiado em meu próprio país
Mas eu moro aqui há muito tempo
Eu não posso ir a lugar nenhum
Eles realmente pensam que os pobres são burros
Oh Sr. Babylon, que tipo de sistema é esse?
Você demole a terra dos pobres
Jah sabe que não vou votar de novo, não senhor
Eu não posso acreditar, o governo quer me remover
Porque o político não dá a mínima
Que tipo de sistema é esse
Dizendo que eu moro em terras irregulares
Porque eu não sou rico como Matalon, não senhor
Eu nasci jamaicano
Eu não tenho para onde ir
Eu nasci e cresci bem aqui no gueto
Pessoal responsável, estou pedindo um favor
Não posso comprar uma casa em Cherry Gardens
De cinzas a cinzas e do pó ao pó
Eu sei que nasci jamaicano
Eu estou aqui desde a escravidão como um africano
Alguém me diga de onde veio Matalon?
Para possuir tantas terras em nossa ilha, diga-me
Sr. Chin, volte para o Japão
Porque Jah Jah fez este lugar para o homem negro

Lançada em 2011, *Poor People Land* conecta os temas expostos acima, narrando as relações dos negros pobres com a terra e o lugar, com a mobilidade e a imobilidade. A música começa com uma declaração forte sobre o movimento involuntário no contexto dos assentamentos urbanos: "Não posso acreditar, o governo quer me remover / Eu me tornei um refugiado em meu próprio país". Kartel prossegue com uma declaração

política em que se refere especificamente a um tipo específico de enraizamento nacional e urbano que se relaciona com a imobilidade dos afro-jamaicanos marginalizados: "Sou jamaicano de nascença... nasci e cresci bem aqui no gueto." Esta maneira de reivindicar direitos – através do pertencimento nacional e por meio da imobilidade urbana – é reforçada precisamente por uma referência à história de migração forçada de seus ancestrais: "Eu sei que nasci jamaicano / Eu estou aqui desde a escravidão como um africano." Ao mesmo tempo em que centraliza a marginalidade urbana como o principal alicerce da jamaicanidade, Kartel conecta essa espacialidade à raça e às raízes africanas. Isso se torna evidente em sua oposição ao privilégio das elites não-afrodescendentes – e na negação de suas reivindicações de pertencimento. Ao perguntar a "Matalon" (um conhecido sobrenome judeu jamaicano associado à riqueza) de onde ele é e ao mandar o Sr. Chin (apelido metonímico usado para indicar uma pessoa rica de ascendência asiática) voltar para o Japão, Kartel localiza a África como o local histórico original do pertencimento jamaicano, mesmo quando ele afirma que o gueto é o local contemporâneo para tais vindicações.

Vários comentaristas lamentaram o afastamento dos temas mais "conscientes" do reggae de raiz, em favor de preocupações associadas ao dancehall, que centraliza bens materiais, violência e sexo. Louis Chude-Sokei (1994, p. 80-81), por exemplo, argumenta que a música popular jamaicana foi:

de uma estética do exílio e da ausência a uma estética da presença bruta e materialista. ... Enquanto na cultura rastafári, assim como em outras formas populares de Negritude, sempre houve algum grau de nostalgia por uma África pré-colonial / pré-industrial / pré-capitalista, a cultura [dancehall] é muito voltada para o futuro e voltada para o capitalismo – como a maioria dos negros, apesar das fantasias de muitos líderes nacionalistas autoproclamados.

Em vez de condenar ou descartar a estética dancehall do gueto como grosseira ou superficial, sugerimos que é precisamente seu envolvimento com as realidades urbanas contemporâneas que dá ao gênero sua atualidade, dentro e fora da Jamaica. Como Ebony Patterson, ainda que de uma posição distinta e por meios diferentes, artistas de dancehall como Vybz Kartel exploram o significado de ser negro e jamaicano

Lançada em 2011, *Poor People Land* conecta os temas expostos acima, narrando as relações dos negros pobres com a terra e o lugar, com a mobilidade e a imobilidade. A música começa com uma declaração forte sobre o movimento involuntário no contexto dos assentamentos urbanos: "Não posso acreditar, o governo quer me remover / Eu

me tornei um refugiado em meu próprio país". Kartel prossegue com uma declaração política em que se refere especificamente a um tipo específico de enraizamento nacional e urbano que se relaciona com a imobilidade dos afro-jamaicanos marginalizados: "Sou jamaicano de nascença... nasci e cresci bem aqui no gueto." Esta maneira de reivindicar direitos – através do pertencimento nacional e por meio da imobilidade urbana – é reforçada precisamente por uma referência à história de migração forçada de seus ancestrais: "Eu sei que nasci jamaicano / Eu estou aqui desde a escravidão como um africano." Ao mesmo tempo em que centraliza a marginalidade urbana como o principal alicerce da jamaicanidade, Kartel conecta essa espacialidade à raça e às raízes africanas. Isso se torna evidente em sua oposição ao privilégio das elites não-afrodescendentes – e na negação de suas reivindicações de pertencimento. Ao perguntar a "Matalon" (um conhecido sobrenome judeu jamaicano associado à riqueza) de onde ele é e ao mandar o Sr. Chin (apelido metonímico usado para indicar uma pessoa rica de ascendência asiática) voltar para o Japão, Kartel localiza a África como o local histórico original do pertencimento jamaicano, mesmo quando ele afirma que o gueto é o local contemporâneo para tais vindicações.

Vários comentaristas lamentaram o afastamento dos temas mais "conscientes" do reggae de raiz, em favor de preocupações associadas ao dancehall, que centraliza bens materiais, violência e sexo. Louis Chude-Sokei (1994, p. 80-81), por exemplo, argumenta que a música popular jamaicana foi:

de uma estética do exílio e da ausência a uma estética da presença bruta e materialista. ... Enquanto na cultura rastafári, assim como em outras formas populares de Negritude, sempre houve algum grau de nostalgia por uma África pré-colonial / pré-industrial / pré-capitalista, a cultura [dancehall] é muito voltada para o futuro e voltada para o capitalismo – como a maioria dos negros, apesar das fantasias de muitos líderes nacionalistas autoproclamados.

Em vez de condenar ou descartar a estética dancehall do gueto como grosseira ou superficial, sugerimos que é precisamente seu envolvimento com as realidades urbanas contemporâneas que dá ao gênero sua atualidade, dentro e fora da Jamaica. Como Ebony Patterson, ainda que de uma posição distinta e por meios diferentes, artistas de dancehall como Vybz Kartel exploram o significado de ser negro e jamaicano no século XXI. Embora a afinidade com a África permaneça (e muitos artistas

de dancehall já tenham se apresentado na África), uma identidade negra é menos imutavelmente fixada na cor da pele e muito mais diretamente ligada à autenticidade urbana. As reivindicações de negritude e jamaicanidade tornaram-se mais explicitamente interseccionais, abordando não apenas questões de classe e gênero, mas também de espaço urbano e mobilidade.

Conclusão

Como Patterson e Kelley (2000, p. 31) argumentam em seu artigo seminal sobre a construção histórica da diáspora africana, "precisamos ir além das narrativas unitárias de deslocamento, dominação e construção da nação que se concentram na expansão europeia e na ascensão do capitalismo 'racial'". Eles clamam pelo reconhecimento de que "a África – real ou imaginária – não é a única fonte do internacionalismo 'negro', mesmo para aqueles movimentos que abraçam uma retórica nacionalista ou pan-africana" (ibid., p. 32). Neste artigo, destacamos a espacialidade das ontologias políticas da negritude na Jamaica, observando um descentramento da "África" como o principal referente espacial nas críticas visuais e musicais das exclusões e desigualdades raciais da ilha. A relação entre "ser negro" e "ser africano" na Jamaica, como em outros lugares, sempre foi instável e continua a mudar no século XXI. Em contraste com o que o historiador da arte Petrine Archer-Straw (2004), citado anteriormente neste artigo, postulou, argumentamos que os artistas visuais e músicos jamaicanos contemporâneos não estão (ou pelo menos não estão mais) "procurando desesperadamente a África". Isso também vai de encontro com alguns dos outros casos discutidos nesta edição especial, em que as autodefinições são cada vez mais articuladas em termos de africanidade. Em vez disso, sugerimos que a negritude no presente jamaicano se voltou para um novo local espacial de pertencimento étnico-nacional, desenvolvendo suas "novas raízes" no gueto e desenhando conexões com guetos fora da Jamaica como novas fontes potenciais de internacionalismo negro.

Neste artigo, exploramos como as noções essencialistas e não-essencialistas da negritude figuram na música popular e na arte contemporânea jamaicanas. Acreditamos que as imaginações contemporâneas da negritude devam ser localizadas dentro de trajetórias históricas em que a retórica política formal e as contestações da cultura popular estão em constante diálogo. Na Jamaica, à medida que a política cultural se afastava do nacionalismo crioulo multirracial, reivindicar a negritude tornou-se cada vez mais crucial para o *ser jamaicano*. Partindo de uma perspectiva atenta aos imagi-

nários geográficos que informam a política de identidade afro-jamaicana, vemos que a importância de "ser africano" vem mudando nas últimas décadas, com a localização geo-emocional da negritude fazendo referência ao gueto, além do continente africano. Expressões culturais recentes demonstram negociações menos essencialistas de pertencimento à negritude, nas quais o branqueamento da pele e o orgulho negro não são necessariamente vistos como incompatíveis. No entanto, também notamos as lutas estrategicamente essencialistas por direitos econômicos e políticos com base em identidades étnico-nacionais e espaciais.

Essa mudança na orientação primária do pertencimento ocorreu dentro de um contexto nacional em transição, onde a pobreza e a violência urbanas eclipsaram a soberania nacional como preocupação primeira. Além disso, esta trajetória se deu em um contexto de intensos fluxos migratórios da Jamaica para cidades norte-americanas e em um mundo musical e artístico cada vez mais interconectado globalmente. Dentro desses circuitos transnacionais, o diálogo com a negritude "urbana" estadunidense tem tido uma importância crescente, e as Bienais do Gueto e o marketing de "música de gueto" passaram a apresentar novas possibilidades comerciais. As políticas de lugar em que o gueto se torna um importante referente espacial para a negritude se cruzam com narrativas e práticas de mobilidade e imobilidade. O movimento global dos jamaicanos os conectou a uma rede transnacional de espaços urbanos, caracterizados por uma condição comum de lutas racialmente marcadas e pela percepção de imobilidade. A antiga ênfase no exílio e no retorno à África, comum à ideologia rastafári pan-africana de meados ao final do século XX, foi reconfigurada por esse novo tipo de movimento e "re-enraizamento". No entanto, atender a essas novas raízes não é de forma alguma incompatível com a atenção às formas contínuas em que a África informa as interseções entre "ser negro" e "ser jamaicano".

Notas

1 Nota dos Editores (N.E.): A versão original deste artigo foi publicada em 2014 com o título na revista *African Diaspora*, n. 7, 2014, p. 234 - 259. A publicação é de acesso livre sob a licença Creative Commons e está disponível em: https://brill.com/view/journals/afdi/7/2/article-p234_4.xml?language=en.

2 Nota da tradutora (N.T.): A Jamaica está dividida em catorze "paróquias" - unidades administrativas análogas a estados.

3 A letra da segunda música expressa o desejo de Tosh de se reconectar à África como a pátria-mãe, como indicam os versos a

seguir: “Eles me tiraram de você, Mamãe África, muito antes de eu nascer... Eles tentam te esconder, mamãe, mas eu te procuro e te encontro... Eu estive esperando, ansiando, procurando, buscando te encontrar”.

4 Na vida cotidiana na Jamaica, as identidades raciais são um tanto fluidas, ou pelo menos mediadas por uma série de outros fatores, incluindo classe, gênero e localização e mobilidade espacial. Na política jamaicana, reivindicações relacionadas à raça costumam ser apresentadas com um pouco mais de rigidez.

5 Isso pode estar relacionado às mudanças entre o movimento rastafári e o estado da Jamaica. O movimento não é mais demonizado pelo estado, que agora destaca a contribuição (e o potencial comercial) do rastafári em seu documento de política cultural nacional de 2003 “Rumo à Jamaica, o Superestado Cultural” (ver MODEST, 2011), por exemplo. Além disso, o movimento rastafári, que costumava ser antagônico ao estado jamaicano, passa, no século XXI, a colaborar com o desenvolvimento do turismo propagado pelo estado, e até mesmo a disputar eleições através de candidatos afiliados a partidos políticos estabelecidos.

6 O posicionamento racial de artistas individuais também influenciou a relação entre seus projetos artísticos e políticos. Por exemplo, vários jamaicanos identificados como brancos, incluindo David Boxer e Laura Facey, se interessaram pela recuperação da herança africana na Jamaica e em sua própria ancestralidade. Embora esses artistas possam ser criticados por omitir sua própria posição historicamente privilegiada, queremos enfatizar aqui a importância dessas imagens de raízes negras e africanas para negociações recentes de identidade e pertencimento na Jamaica.

7 Entrevista com Wayne Modest, 2007. A permissão para o uso do nome e da citação foi concedida pelo artista.

8 <http://nationalgalleryofjamaica.wordpress.com/tag/rex-nettleford-arts-conference/>. Acesso em: 21 set. 2014.

9 Esses novos modos incluíram “uma forte ênfase na reportagem fotográfica; reflexões autobiográficas e intervenções sociais provocantes; novas interrogações sobre gênero e corpo; um realismo às vezes implacável, mas também uma capacidade para a poesia visual imaginativa; experimentação com projeção de vídeo, animação e interatividade; e um crescente desrespeito pelas noções convencionais sobre o ‘objeto de arte’ e as disciplinas artísticas tradicionais e segregadas” (POUPEYE, 2013).

10 <http://nationalgalleryofjamaica.wordpress.com/2013/09/14/new-roots-an-invitation-todialogue/>; ver também: <http://arcthemagazine.com/arc/2013/09/the-national-gallery-of-jamaica-presents-new-roots-an-invitation-to-dialogue/>. Acesso em: 21 set. 2014.

11 Todas as citações foram retiradas da página <http://arcthemagazine.com/arc/2013/09/the-national-gallery-of-jamaicapresents-new-roots-an-invitation-to-dialogue/>.

12 Correspondência pessoal com Wayne Modest, Setembro de 2014.

13 Mais sobre a série Of 72 em Patterson (2012); Ellis (2014, p. 170-171) e <http://anniepaul.net/2012/03/17/who-were-the-tivoli-73-a-preview-of-ebony-gpattersons-of-72/>.

14 Ver <http://ghettobiennale.org/>.

15 Embora existam vários gêneros musicais surgidos na Jamaica, os dois principais gêneros relevantes aqui são a música reggae de raiz, mais comumente associada ao país, e o dancehall, que só surgiu na década de 1980. Atualmente, o dancehall é o gênero mais popular de música na Jamaica, embora os artistas de reggae de raiz ainda desfrutem de uma popularidade considerável e haja uma série de artistas que gravam canções em ambos os gêneros musicais.

16 Gilroy (2005) oferece uma discussão detalhada do posicionamento de Marley vis-à-vis o continente africano e sua diáspora.

17 Vídeos da palestra foram publicados em <http://theislandvibes.com/video/vybz-kartel-uwilecture-very>. Para uma discussão sobre a palestra e a política de pele de Vybz Kartel, consulte <http://anniepaul.net/2011/03/11/i-decided-to-make-my-skin-a-living-breathin-g-canvas-vybzkartel-at-uwi/>.

Referências

ABU EL-HAJ, N. The Genetic Reinscription of Race. **Annual Review of Anthropology**, v. 36, 2007, p. 283-300.

AFRIKAN VANGUARD. Artists' Statement. In: BAUER, Gilou (ed.). **Afrikan Vanguard** (exhibition catalogue). Kingston: Mutual Galleries, 2000, p. 8-9.

ARCHER-STRAW, P. Desperately Seeking Africa within Jamaican Art. **Jamaica Journal**, v. 27, n. 2/3, 2004, p. 20-23.

BOXER, D.; POUPEYE, V. **Modern Jamaican Art**. Kingston: Ian Randle Publishers, 1998.

CHUDE-SOKEI, L. Post-Nationalist Geographies: Rasta, Ragga, and Reinventing Africa. **African Arts**, v. 27, n. 4, 1994, p. 80-84, 96.

CHAMBERS, E. **Curator's Eye ii: Identity and History: Personal and Social Narratives in Art in Jamaica**. Exhibition catalogue. Kingston: National Gallery of Jamaica, 2005.

CLARKE, K. New Spheres of Transnational Formations: Mobilizations of Humanitarian Diasporas. **Transforming Anthropology**, v. 18, n. 1, 2010, p. 48-65.

ELLIS, N. Elegies of Diaspora. **Small Axe**, v. 18, n. 1, 2014, p. 164-172.

FORMAN, M. **The 'Hood' Comes First: Race, Space and Place in Rap and Hip-hop**. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.

GILROY, P. Race Ends Here. **Ethnic and Racial Studies**, v. 21, n. 5, 1998, p. 838-847.

GILROY, P. Could You Be Loved? Bob Marley, Anti-politics and Universal Sufferation. **Critical Quarterly**, v. 47, n. 1-2, 2005, 226-245.

HALL, S. A Conversation with Stuart Hall. **The Journal of the International Institute**, v. 7, n. 1, 1999. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2027/spo.4750978.0007.107>. Acesso em: 10 set. 2021.

HOPE, D. **Inna di Dancehall: Popular Culture and the Politics of Identity in Jamaica**. Kingston: University of the West Indies Press, 2001.

HUCKE, C. **Picturing the Postcolonial Nation: (Inter)Nationalism in the Art of Jamaica 1962-1975**. Kingston: Ian Randle Publishers, 2013.

JAFFE, R. Talkin' 'bout the Ghetto: Popular Culture and Urban Imaginaries of Immobility. **International Journal of Urban and Regional Research**, v. 36, n. 4, 2012, p. 674-688.

JAMES, M. R. The Political Ontology of Race. **Polity**, v. 44, n. 1, 2012, p. 106-134.

LEWIS, R. Marcus Garvey and the Early Rastafarians: Continuity and Discontinuity. In: MURRELL, N. S.; SPENCER, W. D.; MCFARLANE, A. A. (eds.). **Chanting Down Babylon: The Rastafari Reader**. Philadelphia: Temple University Press, 1998.

MATHES, C. Circuits of Political Prophecy: Martin Luther King Jr., Peter Tosh, and the Black Radical Imaginary. **Small Axe**, v. 14, n. 2, 2010, p. 17-41.

MILLS, C. W. **Blackness Visible: Essays on Philosophy and Race.** Ithaca: Cornell University Press, 1998.

MODEST, W. Slavery and the (Symbolic) Politics of Memory in Jamaica. In: SMITH, L.; CUBITT, G.; WILSON, R.; FOUSEKI, K. (eds.). **Representing Enslavement and Abolition in Museums: Ambiguous Engagements.** New York; Oxford: Routledge, 2011.

MORROW, C. **Stir It Up: Reggae Album Cover Art.** San Francisco: Chronicle Books, 1999.

PATTERSON, E. The Of 72 Project. **Small Axe**, v. 16, n. 2, 2012, p. 119-138.

PATTERSON, T. R.; KELLEY, R. D. G. Unfinished Migrations: Reflections on the African Diaspora and the Making of the Modern World. **African Studies Review**, v. 43, n. 1, 2000, p. 11-45.

POUPEYE, V. New Roots: Introduction. **National Gallery of Jamaica Blog**, July 27, 2013. Disponível em: <https://nationalgalleryofjamaica.wordpress.com/2013/07/27/new-roots-introduction/>. Acesso em: 10 set. 2021.

ROSE, T. **Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America.** Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

STANLEY-NIAAH, S. **Dancehall: From Slave Ship to Ghetto.** Ottawa: University of Ottawa Press, 2010.

STEWART, D. M. **Three Eyes for the Journey: African Dimensions of the Jamaican Religious Experience.** New York: Oxford University Press, 2005.

STOLZOFF, N. **Wake the Town and Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica.** Durham: Duke University Press, 2000.

THOMAS, D. **Modern Blackness: Nationalism, Globalization and the Politics of Blackness in Jamaica.** Durham: Duke University Press, 2004.

THOMAS, D. **Exceptional Violence: Embodied Citizenship in Transnational Jamaica.** Durham: Duke University Press, 2011.

