A representação histórica da Segunda Guerra Ítalo-Etíope (1935-1936) no reggae de Edson Gomes

Caliel Alves dos Santos
Universidade do Estado da Bahia
Alagoinhas - Bahia - Brasil
caliel_alves@hotmail.com

Resumo: O século XX foi um momento de grandes transformações na História. Os novos paradigmas permitiram que sujeitos e grupos sociais antes ignorados ganhassem a condição de agentes históricos. A história-problema, somada a metodologia da Nova História Cultural (NHC), incluiu novas fontes históricas e abordagens. Esse artigo apresenta uma pesquisa da interação entre História e Música, de modo mais específico, a sua capacidade de representação histórica. Através da música *Etiópia*, composta e interpretada pelo regueiro cachoeirano Edson Gomes, discuto a forma pela qual a Segunda Guerra Ítalo-Etíope (1935-1936) foi representada. Para subsidiar as análises, faço uma revisão bibliográfica para a história do reggae e sua inserção na Bahia, e sobre o contexto histórico envolvendo as hostilidades entre italianos e etíopes que remonta ao fim do século XIX.

Palavras-chaves: Edson Gomes; Etiópia, História e Música; Reggae; Representação Histórica.

Introdução

Na contemporaneidade, a música adquiriu um status de onipresença na sociedade. Até quem não gosta da arte, a contragosto, acaba ouvindo uma faixa quando alguém a executa em um som automotivo ou por meio do alto-falante de uma caixinha em um ônibus lotado. Ela é a atriz principal das ondas sonoras do rádio. Preenche não apenas os ouvidos de canções, mas também os corações dos ouvintes de sentimentos.

Música há para todos os gostos — alguns puristas diriam até mesmo desgosto —, com uma diversidade de gêneros e mesclas que produzem novas formas de produção musical e audição. Toda uma indústria fonográfica se estabeleceu, o que acarretou uma profissionalização dos compositores, intérpretes e musicistas. Uma maior parte da população teve acesso ao seu consumo, bem como atraiu a atenção de pesquisadores.

Os historiadores de ofício encontraram na música um novo campo de estudos. Com a mudança de paradigma proposta e reformulada ao longo do século XX, a música

e tudo que a acompanha virou temática de pesquisas históricas. São várias as problematizações possíveis, o que faz da História e Música ser uma das mais produtivas e inventivas linhas de investigações.

A música não é uma simples fonte, mas um conjunto. A letra da canção, a partitura, os registros fonográficos, a comercialização, a interpretação e instrumentalização etc. tudo é passível de pesquisa. Como outras formas de arte, ela pode representar os fenômenos históricos. O presente artigo terá como objetivo analisar a forma como a Segunda Guerra Ítalo-Etíope (1935-1936) foi representada na música *Etiópia* de Edson Gomes.

Nesse esforço, foi traçado a relação entre a História e a música, como ela se tornou uma fonte histórica e alguns dos estudos desenvolvidos no Brasil. Após, realizou-se uma breve história do reggae, bem como sua inserção no gênero musical. Por fim, houve uma análise-crítica da música *Etiópia* e sua representação histórica dos conflitos entre a Etiópia e a Itália no entre guerras.

Na trilha sonora da história

A música é uma das expressões humanas mais antigas. Está presente em diversas sociedades. À capela, instrumental ou unindo canto acompanhado de instrumentos, adquiriu um status de linguagem própria. Uma que mexe diretamente com as emoções, evoca memórias e cria imaginários. Já não é impossível para os seres humanos relacionarem músicas e até álbuns inteiros com fatos históricos.

Nos moldes estabelecidos no início do século XX, há um longo circuito da composição da letra da canção até a sua audição. Ou seja, exerce influência no meio social. O crítico musical J. Jota de Moraes (1943-2012) define a música como,

> […] antes de mais nada, movimento. E sentimento ou consciência do tempo-espaço. Ritmo; sons, silêncios e ruídos; estruturas que engendram formas vivas. Música é igualmente tensão e relaxamento, expectativa preenchida ou não, organização e liberdade de abolir uma ordem escolhida; controle e acaso. Música: alturas, intensidades, timbres e durações — peculiar maneira de sentir e de pensar (Moraes, 1983, p. 7-8).

É perceptível a relação entre a música e o tempo. Cada faixa musical tem um período de execução, pois, a canção ocupa o espaço entre dois silêncios. O som, para além de propagar energia no ar através de vibrações, emite sentidos que são captados, e sofrem

uma releitura pelo ouvinte. Mesmo alguém surdo a percebe por meio das vibrações, motivo pelo qual a música foi considerada uma "linguagem universal".

Universal pela sua presença, não por seus significados. A própria elaboração da arte segue muito diferente em cada canto do mundo. Existem estilos musicais cultivados de modo exclusivo por determinadas sociedades. Suas escalas musicais e sonoridades em tudo diferem dos atuais gêneros da indústria fonográfica ocidental. Para cada música, há um sentido, para cada audição musical, um novo significado.

Elabora não apenas os valores de uma época, mas também as práticas de uma comunidade. A música é produzida dentro de uma indústria cultural, logo, fatores sociais, econômicos e políticos interferem na sua criação e consumo. Por isso, gêneros acabam sofrendo diferentes tratamentos, "em síntese: é preciso analisar a produção musical em todos os seus matizes técnico-estético, ideológicos, históricos [...]" (Contier, 1988, p. 83).

No entanto, outros fatores não devem ser desconsiderados nessa análise, como os valores atribuídos a música pela comunidade, a biografia dos músicos, as suas estratégias de legitimação no mercado fonográfico, a formação musical, as práticas de consumo, a crítica musical e demais condições que agreguem a pesquisa. Quanto maior a compreensão desse fenômeno, mais possibilidades de fazer inter-relações.

No Brasil, diversos gêneros musicais passaram por um momento de marginalização, aceitação, e mesmo após isso, acabaram perdendo parte do seu espaço para novas demandas criadas pelo mercado fonográfico. A inserção de músicos e determinados tipos de ritmos musicais suscitam constantes disputas e negociações. A indústria cultural visa criar tendências para maximizar os lucros, o que pode afetar a criatividade, a experimentação e novas formas de produção musical. As canções sofrem adaptações, os ritmos passam por filtros mercadológicos e os músicos até podem assumir novas identidades (Giesta, 2013).

Um exemplo a ser citado é o sertanejo universitário, uma releitura da música sertaneja que agrega muitas hibridizações rítmicas, desde o funk carioca até o arrocha da Bahia. No século XXI, com o financiamento do agronegócio, esse gênero musical adquiriu uma grande influência na indústria cultural do Brasil e proeminência nas mais diversas mídias. O que acabou diminuindo a veiculação de canções de outros gêneros. Para garantir um espaço do mercado, eles aderem a nova onda sertaneja ou recorrem ao mercado independente, custeando as suas produções musicais.

O que hoje recebe uma denominação genérica de "música popular brasileira" ou MPB é uma coletânea de músicas de gêneros diversos, quase como um álbum eclético. Parece mais um elenco canônico do que um estilo musical. Como não há características rítmicas na MPB, essa canonização ocorre pelo próprio mercado fonográfico, que as distingue das outras canções de sua época, e as transforma em uma referência musical duradoura.

Essa música brasileira de caráter urbana e "popular" remonta ao século XIX, quando a profissionalização dos músicos deixou a marginalidade. De acordo com o historiador Marcos Napolitano (2002, p. 42),

> a atividade profissional ainda era vista, em meados do século XIX, como uma forma de trabalho artesanal, logo, "coisa de escravo". A atividade de músico era visto como uma espécie de artesanato, de trabalho realizado a partir de regras de ofício e correta manipulação do material bruto do som, e não como atividade "espiritual" ligada ao talento natural.

Em uma sociedade marcada pela escravidão, em que o trabalho braçal e/ou técnico era relacionado aos escravizados, o músico profissional não causaria a mesma admiração que o Brasil do século XX lhe concedeu. Muitos desses músicos e musicistas eram homens e mulheres negras, escravos ou libertos. O que só aumentava o preconceito contra o músico profissional.

Napolitano (2002) estabelece uma cronologia do que ele denominou como a "moderna música popular brasileira". O primeiro momento são "os anos 20-30", onde o samba foi consolidado como um gênero nacional; "[n]os anos 1959-1968" ocorre uma radicalização do conceito de música-popular, experimentações e disputas entre projetos artísticos-culturais; por fim, há "os anos de 1972-1979", momento em que surgiu o complexo musical da MPB.

Entretanto, a periodização é insuficiente para explorar as diversas camadas do cenário musical no país. Possui hiatos muito grandes, ignora ou omite traços específicos desses momentos de transição. Não dá conta da diversidade musical do Brasil. Há mesmo ritmos musicais que são praticados em microrregiões, bem como apropriações e fusões de diferentes estilos.

Pela riqueza artística-cultural da música, ela tornou-se objeto de pesquisa em diversas áreas. Os historiadores de ofício viram o seu potencial como fonte histórica. Para o historiador José D'Assunção Barros (2018, p. 25-26), a relação história-música produz quatro tipos de interação, a saber:

> (1) a música como objeto de estudo para a História [...]; (2) a música como fonte histórica que pode ser utilizada pelos historiadores [...]; (3) a música como meio possível para encaminhar representações da História [...]; (4), por fim, a Música como campo de saber ou de possibilidades que pode contribuir significativamente para uma renovação da própria História como disciplina ou campo de conhecimento.

Barros deixa claro, ao longo de seu artigo, que essas não são as únicas interações. É provável que os historiadores as descubram durante o trabalho de pesquisa. Na escrita dessa pesquisa, é a terceira interação que foi mobilizada na interpretação da música *Etiópia*. Para isso, foi usado o conceito de representação. Empréstimo conceitual da filosofia, que acabou incorporada às diversas ciências como a Sociologia, Psicologia e Ciência Política.

Apesar do seu vasto uso nas pesquisas históricas da denominada Nova História Cultural (NHC) (Burke, 2008), é preciso fazer uma crítica do conceito. Representação, como toda palavra, possui vários significados. Uma representação teatral difere da representação política, e uma representação imagética de uma representação discursiva, portanto, não deve ser entendido como algo desprovido de polissemia (Santos, 2011).

No caso da música, as representações históricas incluem o som. A canção projeta imagens mentais, recorre a efeitos sonoros, ritmos, performances e até mesmo silêncios para elaborar esses sentidos. Muitas músicas acabam associadas a pessoas ou fatos históricos. Não é incomum ouvir "essa música é a minha cara" ou "essa música me lembra os anos 90".

A música produz uma associação quase que imediata entre o que é ouvido e a imagem. O sentido da audição é estimulado, traz à tona a memória coletiva e fortalece o senso de pertencimento ao grupo social ou comunidade. Sons são relacionados a emoções, configuram novos imaginários. Mariana Alvares (2020, p. 87), em análise da operação historiográfica do filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005), descreve as suas três fases: arquivo, explicação/compreensão e representação.

A autora afirma que a representação histórica é uma "coisa ausente no presente". Ela não existe separadas das anteriores. Sem o arquivo — busca das fontes históricas que evidenciam esse passado não apenas decorrido, mas "tendo-sido" —, e a explicação/compreensão — análise das fontes históricas e confrontação com todo o conhecimento produzido — a representação histórica não se completa (Alvares, 2020).

No balanço do reggae

O reggae é um ritmo musical de origem jamaicana, gestado nas favelas de Kingston entre os anos de 1960. Alcançou projeção global nas músicas de Robert Nista Marley, o Bob Marley (1945-1981) e a banda The Wailers. Os reggaemen fizeram do gênero uma plataforma de crítica social, discurso político e prática religiosa. Sua chegada ao Brasil remonta a década de 1970, e sofreu diversas releituras e apropriações.

A Jamaica é uma ilha do Caribe, e durante anos permaneceu como colônia espanhola. A partir do século XVII, passou ao domínio inglês até sua Independência em 6 de agosto de 1962. Durante séculos a economia da ilha foi agrária, em regime de *plantation* açucareira. Nesse período, o historiador Fabrício Mota (2012) aponta grandes mudanças no cenário sociocultural, em dois planos paralelos,

> Primeiro, a presença das bigbands de jazz e do frenético ska, responsáveis pela formação de grandes plateias de jovens desde os anos 50, iam aos poucos dando lugar a uma formação mais compacta (no time de músicos) que trazia uma sonoridade mais ralentada e um estilo de tocar mais centrado nos contrapontos de guitarra e piano, acompanhados de mântricas linhas de baixo e um estilo pulsante de tocar bateria: o rocksteady, [...]. Segundo, de outro lado, o contexto de extrema pobreza e exclusão impulsionou a popularização da música nas classes ainda menos abastadas e subjugadas à violência (Mota, 2012, p. 16).

As mudanças sociais seguiam em conjunto com as mudanças estético-musicais. Um momento de efervescência tão grande que não ficou contido na ilha, atravessou o Atlântico e chegou em todos os continentes. Grupos de ska, rocksteady e os sound systems com os seus *toasters* influenciaram a música no plano internacional, e recebiam essas mesmas influências da música latino-americana, africana e estadunidense.

O reggae surge de uma releitura do rocksteady, que absorveu sonoridades do jazz e do blues. No contexto sócio-histórico, a Jamaica teve uma enorme migração "de jamaicanos para outros países, que acontecem desde o século XIX, [que] possibilitaram a troca de várias culturas que eram reproduzidas localmente quando retornavam para a Jamaica" (Falcón, 2012, p. 44).

O êxodo rural foi outro fator importante nessas relações socioculturais. O mento e o calypso, ritmos musicais muito populares no interior, chegaram as grandes cidades. Mas já dialogavam com a sociedade urbana que ouvia os discos vindos do estrangeiro, pois, "na Jamaica, desde 1945, ritmos como o rhythm and blues, swing, bebop e soul foram adotados da cultura popular americana e adaptados, fazendo com que estes elementos fossem usados para fins próprios" (Falcón, 2012, p. 45).

Alguns expoentes do reggae ignoram ou diminuem a influência dos chineses na música jamaicana. Porém, os chineses eram os que detinham capital para investir nas prensagens de discos dos selos independentes jamaicanos. Além de produzir discos, muitos deles cantavam e tocavam. De acordo a contextualização histórica de Bárbara Falcón (2012, p. 47), sua importância no desenvolvimento da indústria fonográfica não pode ser negada ou esquecida:

> De forma surpreendente, os chineses se envolveram a fundo com a cultura local e tornaram-se relevantes para a cena musical da ilha. Ainda no início dos anos 50, Thomas Wong foi responsável pelo primeiro sound system jamaicano – apesar de Coxsone reclamar o pioneirismo – que executava blues e soul, na época, preferência da maioria da população. Byron Lee, líder do The Dragonaires, ajudou a tornar o ska – até então considerada música dos guetos jamaicanos – uma mania nacional e mais tarde internacional. Também foi incentivador do carnaval jamaicano, sendo responsável pela popularização da soca no país.

O gênero ofereceu ao mundo não apenas uma nova escola rítmico-musical, mas também referenciais de uma música negra, oriunda de ex-colônias que agora invadiam as velhas metrópoles com seu discurso inconformista: "a música reggae foi o estilo que deu, além de divisas para a Jamaica e alguns de seus artistas, o primeiro astro pop do terceiro mundo e uma nova referência étnico-identitária que alteraria profundamente as políticas culturais negras em todo o Atlântico Negro" (Falcón, 2012, p. 57).

A mensagem do reggae era simpática ao pan-africanismo, denunciava as desigualdades sociais e o racismo. Contrária ao colonialismo e o imperialismo, tinha um forte posicionamento contra as opressões. Baseado na análise de Mota (2012, p. 50): "a irradiação do reggae colocava a Jamaica em destaque como uma das importantes referências de sublevação do terceiro mundo, alterando a geopolítica da cultura".

Outro fator relevante nessa musicalidade foi o rastafarianismo, uma religião que surgiu na década de 1930. Um movimento político e cultural, de grande aceitação entre os músicos do reggae. Porém, estabelecer que todo músico do reggae é um adepto da religião é um reducionismo, até mesmo um preconceito, mas negar a sua influência no estilo musical seria desconsiderar um elemento fundamental em sua criação.

Apesar da base judaico-cristã, é de cunho afrocêntrica. Mais que uma denominação religiosa, é um movimento étnico-político. Ela inclui a releitura da *Bíblia*

Sagrada, mesclada ao *Kebra Negast*[1], etiopianismo[2], uso da maconha[3] para fins ritualísticos e os famosos dreadlocks, também chamado de "cabelo rasta" (Santos, 2017).

O reggae não é a música do rastafarianismo, mas sim o nyabhingi, um ritmo percussivo. Ela é realizada com três tambores, cada um responsável por uma sonoridade, indo do som mais grave ao mais agudo. Dentre eles, está o Baixo — também conhecido como "Esmagador do Papa" ou "Derruba Vaticano", os termos negativos associam a Igreja Católica Apostólica Romana com a noção rastafári de "Babilônia", que possui o sentido de sociedade corrompida e degradação espiritual —, o Funde Médio e o Akete. É possível que a musicalidade nyabinghi tenha sido apropriada por músicos do rocksteady e do reggae, o que explicaria a percussividade de sua batida (Lupion, 2012b).

Um dos expoentes internacionais do reggae foi Bob Marley. Ele havia nascido na zona rural, filho de uma jovem jamaicana e um velho coronel britânico que pouco participou de sua criação. No final dos anos 1950, a família se mudou para Trench Town — em português, Cidade do Esgoto —, uma das maiores favelas da capital Kingston. Marley sonhava em viver da música junto com seu amigo Neville O'Riley Livinsgton, o Bunny Wailer, mas precisava trabalhar e foi funileiro por algum tempo (Bob Marley, 2024).

Sua grande oportunidade de crescer no cenário musical ocorreu após ser produzido por Lee Scratch Perry (1936-2021), e em 1970, entram mais três integrantes: o baixista Aston Barrett e o baterista Carton Barrett. A célula rítmica da banda tinha mudado, deixou a dinâmica ska[4] e aproximou-se do blues e do jazz, ficando mais lento, chegando pouco a pouco ao reggae.

---

[1] Pode ser traduzido como Livro da Glória dos Reis. De autoria desconhecida, reúne diversos textos da tradição religiosa da Etiópia. Narra a história bíblica do ponto de vista etíope. Muito difundido na comunidade afro-jamaicana no início do século XX. A primeira edição em inglês é de 1922, e foi traduzida pelo arqueólogo britânico Ernest Alfred Thompson Budge (1857-1934).

[2] Movimento religioso, político, pró-negro e africanista nascido na África no século XIX. Foi possível graças a transformação intelectual africana oriunda do processo de educação dos africanos nos modelos ocidentais a partir de 1850.

[3] Também chamada ganja ou kaya.

[4] O ska é um ritmo que mescla o calypso, o mento, o jazz, o rhythm e o blues. Em geral, é composto por guitarra, baixo, trombone, saxofone, piano e órgão. As melodias são rápidas, e as letras da música são curtas, com refrãos extensos.

Em 1971, a convite de Johnny Cash[5], fez uma turnê na Europa fazendo shows de abertura. A iniciativa rendeu poucos frutos, até ter uma audição com Cris Blackwell[6] que reformulou a sonoridade da banda. *Catch a fire* foi lançado em 13 de abril de 1973. Um marco mundial para a música, em especial para o reggae. O álbum contava com 11 faixas, e estourou nas paradas de sucesso.

Muito da penetração regueira no Brasil ocorreu graças ao sucesso mundial do disco, álbum de estúdio do Bob Marley e The Wailers, e seu icônico encarte de isqueiro. O Produtor do disco foi o londrino Chistopher Percy Gordon Blackwell. Chris Blackwell, através de sua gravadora Island Record, modificou o som da banda e a inseriu no mercado fonográfico mundial (Leão, 2024).

Tanto o reggae quanto o rastafarianismo aportaram na costa brasileira na década de 1970. É provável que músicos brasileiros tenham tido contato com o gênero musical no exterior, principalmente os exilados da Ditadura Civil-Militar (1964–1985). Além disso, houve o acesso a discos, seja por importação ou por meios ilícitos como a pirataria, além de rádios maranhenses conseguirem sintonizar algumas faixas de ondas curtas do Caribe. A influência da musicalidade jamaicana pode ser verificada nas diversas releituras e fusões feitas no Brasil, em especial no estado da Bahia e Maranhão.

Como já afirmamos, nem todo reggaeman — ou regueiro, como se diz no Brasil — é adepto do rastafarianismo em sua dimensão religiosa, especialmente no Brasil. Em sua pesquisa de campo no Recôncavo, Falcón (2012) descreveu a diversidade de apropriações estético-discursivas do movimento rastafári, bem como os seus conflitos internos. Há uma variedade religiosa muito maior do que é propagado pelo senso comum.

Foi difundido uma interpretação equivocada sobre os rastafáris e os reggaemen. Muitas vezes, essas palavras são usadas como sinônimos. Regueiros como Edson Gomes e Sine Calmon são evangélicos pentecostais, embora sem uma denominação definida. Nengo Vieira é diácono da Igreja Bola de Neve, e Geraldo Cristal é Ogan do candomblé.

Esse esforço de evangelização ocorreu por meio de Edson Gomes, que começou a fazer estudos bíblicos de modo autodidata, e estimulou os irmãos e amigos a fazerem o mesmo. Algo anterior a inserção do reggae na vida dos cachoeiranos. O que une esses

[5] John R. Cash (1932-2003), nasceu em Kingsland, Arkansas - EUA. Foi um dos mais bem-sucedidos da música Country, além cantar gospel, rock e blues.

[6] Christopher Percy Gordon Blackwell, nascido em junho de 1937, em Londres. Aos 22 anos, fundou a gravadora Island Record na Jamaica. Foi um dos produtores musicais que mais divulgou os ritmos jamaicanos pelo mundo, e produziu ao menos dois discos de Bob Marley: Catch a Fire e Uprising.

artistas vai muito além da mensagem do reggae e do rastafarianismo, é uma experiência social comum, embora a religiosidade ainda permaneça nas suas canções.

O reggae influenciou e foi assimilada ao processo de "reafricanização do carnaval". Homens e mulheres negras ascenderam a classe média. Houve uma retomada dos valores afro-brasileiros, na sua dimensão estética e identitária, "a África foi reinventada na Bahia, não sendo mais a do presente, nem a do passado, mas uma África mítica, uma metáfora" (Falcón, 2012, p. 24).

Os blocos afros surgiram nesse contexto como a valorização racial do negro, um discurso político mais acentuado e uma denúncia mais efetiva contra o racismo e a desigualdade social. Para Mota (2012, p. 52), artistas e movimentos sociais travaram uma luta política pela inserção social do negro e sua valorização histórica:

> na Bahia, a fundação de diversas entidades político-culturais como os blocos afro Ilê Aiyê (1974), Olodum (1979), Male Debalê (1979), Muzenza (1981), assim como a fundação do Movimento Negro Unificado (1978), enunciava a mobilização de inúmeros agentes em torno do debate das desigualdades étnico-raciais, propondo assim novas políticas à sociedade brasileira [...].

Apesar de músicas de reggae terem surgido da década de 1970 em diante na música baiana, foi só no final da década seguinte que o gênero se consolidou quando os músicos assumiram a identidade e a musicalidade regueira. Falcón (2012) demarca o lançamento do primeiro disco de *Reggae Resistência*, de Edson Gomes & Cão de Raça como o primeiro do reggae na Bahia. Gravado no estúdio WR e publicado pela EMI Odeon.

Mota (2012) declara que esse período marcou o início do "Verão do Reggae Baiano", indo de 1988 a 1998. Nesse decênio, o reggae foi elevado a um dos expoentes da música baiana. O reggae baiano tocava no rádio, no carnaval, nos festivais de reggae, nas radiolas e na TV. "1988 inaugura, precisamente, os anos de cristalização de uma cena reggae produzida na Bahia, como enuncia a movimentação de artistas do gênero entre inúmeras cidades do interior (exponencialmente Feira de Santana e Cachoeira) e capital (Salvador)" (Mota, 2012, p. 130).

Os regueiros conquistaram espaços para produzir e divulgar os seus trabalhos, comercializar seus álbuns e viver da música. Esse processo inclui disputas, contradições e mesmo revezes. Dentre todos eles, tanto pelo pioneirismo e pela vasta discografia, destaca-se o intérprete e compositor Edson Gomes. Em 1997 ele lançaria o disco *Apocalipse*, contendo a faixa *Etiópia*, objeto de estudo desse artigo.

Conexão Etiópia-Jamaica

Edson Gomes nasceu em Cachoeira em 3 de julho de 1955. Sonhava em ser jogador de futebol, mas enveredou pelo ritmo da música a partir dos 16 anos. Sua carreira é prolífica desde esse momento, foi destaque em premiações de música. "Edson Gomes já era compositor atuante em sua cidade, vencedor de dois festivais, um de música estudantil em 1973 (aos 17 anos) e outro de maior projeção, o Festival de Inverno de Cachoeira em 1977" (Falcón, 2012, p. 81).

O regueiro havia nascido em uma família de oito irmãos, sendo o segundo mais velho. Seu pai, Pedro Nolasco Gomes, não queria que o filho seguisse carreira musical. O jovem cachoeirano foi insistente em sua decisão, e continuou a participar de shows em Cachoeira e região, ora fazendo covers de Tim Maia (1942-1998), ora tocando um ritmo com influências do samba, que Edson chamava de "balanço".

Como não podia viver de modo exclusivo da música nesse período, em 1982 viajou a São Paulo e trabalhou na construção civil. Em 1983, retorna para Cachoeira onde trabalha numa empresa de celulose. Trabalhou menos de um ano até ser demitido. Foi nessa mesma época que o músico buscou refúgio na Bíblia Sagrada, desenvolvendo toda uma visão religiosa próxima do protestantismo pentecostal.

Por influência de Nengo Vieira, o autor converteu suas composições ao ritmo do reggae. Não apenas isso, Edson Gomes, junto a seu irmão Tin Gomes e Sine Calmon, passaram a viver na capital, "como ponto de encontro e referência, estava a residência do músico Nengo Vieira, no bairro da Federação, em Salvador, no Alto das Pombas, nº 53, onde se reuniam outros artistas à época" (Mota, 2012, p. 72).

Formaram uma banda de reggae chamada Remanescentes, que chegou a gravar um disco ainda inédito. O grupo também tinha variadas formações e tocava sobre outros nomes, Falcón (2012, p. 88) descreve essa dinâmica da seguinte forma,

> No final de década de 80, os músicos que formavam a Studio 5 passaram a trabalhar mais com Edson Gomes, acompanhando seus shows e gravando seus discos, como a banda Cão de Raça, nome do qual Gomes não abria mão. Aos poucos foram deixando de tocar o repertório mesclado da Studio 5 e se focando mais no reggae e na Bíblia, e assim surgiu a Remanescentes, da convivência na residência do músico Nengo Vieira, em Salvador.

Entre os anos de 1988 a 1998, exceto coletâneas, foram cinco discos. O primeiro foi *Reggae Resistência* (1988), seguidos de *Recôncavo* (1990), *Campo de Batalha* (1992), *Resgate Fatal* (1995), e *Apocalipse* (1997). O último álbum contém 13 faixas, lançado em Compact Disc, o famoso CD, pela EMI em 1º de janeiro. O disco tem cerca de 58 min, e

foi produzido por Wesley Rangel. Para a escrita dessa pesquisa, o álbum foi acessado pelo canal oficial do músico no YouTube. *Etiópia* é a faixa número 10.

A música faz uma representação histórica da Segunda Guerra Ítalo-Etíope (1935-1936). Porém, as hostilidades entre a Itália e a Etiópia remonta ao século XIX. A Primeira Guerra Ítalo-Etíope (1895-1896), ocorreu no contexto da denominada Partilha da África, uma corrida imperialista e colonial das potências europeias pela espoliação das riquezas africanas.

Em 2 de maio de 1889, Itália e Etiópia assinaram o tratado de Wuchale – em italiano, Uccialli. O acordo de paz e amizade foi escrito de modo bilíngue, em italiano e amárico. Porém, o artigo 17 gerou uma discrepância no entendimento das relações diplomáticas. Na versão amárica, a Etiópia poderia requisitar a Itália como a sua representante nas questões políticas e econômicas, enquanto na versão italiana, essa condição não era facultativa, mas impositiva.

Apesar das contínuas tentativas dos etíopes em negociar, os italianos não foram demovidos da tentativa de transformar a Etiópia num potentado italiano, e uma guerra teve início. Sahle Mariam, o ras[7] de Shoa, assumiu o trono como Menelik II (1844-1913) e foi imperador entre 1889 a 1913. Sob seu reinado, a Etiópia não assumiu uma posição passiva e mobilizou o império na defesa do seu território,

> Menelik comprou, principalmente na França e na Rússia, grandes quantidades de armas de fogo e anexou, o mais das vezes pela força, Kaffa, Wolamo, Sidamo, Bale, parte de Ogaden, Gofa, Beni, Changul e terras a leste e a oeste de Boran Oromo ("Galla"), a Etiópia finalmente denunciou o tratado de Wuchale, a 12 de fevereiro de 1893 (Akpan, 2010, p. 304).

A Itália manteve o discurso de submissão etíope, e o avanço imperialista italiano provocou uma retaliação por parte da Eritreia. Menelik II marchou com as suas tropas em 17 de setembro. Os italianos não conseguiram conter o avanço militar, se retiraram para Adowa. A dificuldade do terreno e a desvantagem numérica causou a derrota ítala. A Etiópia venceu em território africano uma potência europeia, "como resultado da vitória de Menelik, em 26 de outubro de 1896, os italianos assinaram o tratado de paz de Adis Abeba, que anulava o tratado de Wuchale e reconhecia a completa independência da Etiópia" (Akpan, 2010, p. 305).

Menelik II adquiriu prestígio, insuflou o nacionalismo dos etíopes, e recebeu diversas missões diplomáticas europeias. A Etiópia atraiu atenção do mundo, em

[7] Título de nobreza, significa Cabeça, mas de modo frequente é traduzido como príncipe. Administravam as províncias etíopes.

principal da intelectualidade negra pelo mundo. O período foi marcado por algumas reformas urbanas, fiscais e militares. Porém, o falecimento do imperador gerou uma disputa pelo trono.

Para Gomes (2017, p. 220), o novo candidato Lij Iyasu, filho de Mohammed Ali, o ras Mikael (1850-1918), não se mostrou adequado à sucessão, "após a morte de Menelik II em 1913, seu neto Lij Iyasu (Iyasu V) [1895-1935] subiu ao trono como imperador da Etiópia, mas foi deposto por uma assembleia de nobres juntamente com a Igreja Ortodoxa Etíope, por suspeita de ter se convertido ao islamismo".

Sua relação com os muçulmanos foi malvista pelo clero da Igreja Ortodoxa Etíope.[8] A sua política externa apoiava as potências europeias que iniciaram a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o que somado a sua personalidade, desagradou à nobreza etíope. Assumiu o império de forma cerimonial um imperador sem coroa. Lyasu V foi deposto após governar no triênio de 1913-1916, se tornando prisioneiro político a partir de 1921.

Essa conturbada passagem do reinado do neto de Menelik II abriu uma cisão no futuro do Império da Etiópia. Os setores conservadores apoiaram a coroação da filha de Menelik II, Askala Maryan, a imperatriz Zewditu I (1876-1930), a única regente do império na Era Moderna. Apesar do fato, não foi considerada apta a governar sozinha, e teve que aceitar como corregente, o ras de Shoa, Tafari Makonnen (1892-1975).

Seu governo se estendeu de 1916 a 1930, e enfrentou a oposição de ras Tafari Makonnen, o futuro imperador Hailé Selassié I, apoiado pela jovem nobreza, que desejava a continuidade das reformas políticas promovidas por Menelik II. Pesava contra Zewditu I o fato dela não ter um sucessor vivo até aquele momento, e ras Tafari ser um hábil político (Lupion, 2012a).

Houve várias tentativas da elite imperial em enfraquecer ras Tafari, mas não obtiveram sucesso. O esposo da imperatriz, o ras Gugsa Wolie (1875-1930), tentou depor o regente em uma malfadada revolta, o que lhe custou não apenas a vida, mas a de sua esposa. Assim descreveu Akpan (2010, p. 843):

> a 7 de outubro de 1928, Tafari foi coroado negus e tomou inteiramente em mãos a direção do país. A coroação trouxe-lhe maior ressentimento e a oposição de Zauditu e seus fiéis. Em março de 1930, revoltou-se o ras Gugsa Wolie, marido da imperatriz, mas ele foi vencido com a ajuda da minúscula

[8] Denominação católica ortodoxa, pois defende o monofisismo, ou seja, Jesus Cristo possui uma única natureza, a divina. O seu padroeiro é São Frumêncio. Sua origem remonta aos primeiros séculos da Era Cristã, sendo uma das mais antigas igrejas católicas do mundo. Com influência do fluxo de cristãos vindos das Igrejas de Antioquia e Alexandria do século IV.

> força aérea do negus. No dia seguinte, Zauditu morreu, e Tafari assumiu o título de imperador Hailé Selassié L [sic]. Foi coroado em 2 de novembro de 1930.

A coroação de Hailé Selassié I teve grande relevância na modernização do império etíope, e repercussão mundial. A Jamaica teve uma leitura própria e religiosa do evento. Santos (2017, p. 1194) relacionou o fato político com uma expectativa messiânica vinda da África, influenciada pelo intelectual jamaicano Marcus Mosaiah Garvey (1887-1940):

> A coroação de Hailé Selassié [...], na Etiópia, fez com que os afro-jamaicanos enxergassem nesse episódio o cumprimento da profecia ora atribuída a Marcus Garvey (a coroação de um rei africano como símbolo de libertação), intitulando-se rastafáris. Surgia, então, um movimento, um profeta e um símbolo de luta: o rastafarianismo, Marcus Garvey e Selassié, respectivamente.

Desde o fim do século XIX, o Império Etíope havia adquirido um grande capital simbólico. Homens e mulheres negras do mundo todo viram em sua resistência ao imperialismo europeu um advento de lutas contra as opressões, até mesmo um sinal divino. Em termos de soberania, apenas a Libéria gozava de status parecido ao da Etiópia, e evitava conflitos com acordos diplomáticos e cessão de frações territoriais.

A década de 1930 acentuou ainda mais essa relação. Entre 1935 e 1936, a Itália Fascista, por revanchismo e pela corrida colonialista empreendida desde o final do século XIX, tentou uma segunda vez tomar a Etiópia. Os italianos provocaram uma resposta etíope através de conflitos fronteiriços, o que ficou conhecido de Incidente de Walwal, ocorrido em 1934 (Akpan, 2010, p. 866).

Apesar de a Etiópia pertencer à Liga das Nações, e ter sofrido um ataque sem declaração de guerra por parte da Itália Fascista, o órgão internacional foi passivo na resolução do problema. Seja por temer hostilidades dos fascistas italianos, ou desconsiderar a relevância geopolítica da nação africana, as medidas tomadas como sanções econômicas e advertências diplomáticas não surtiram efeito. A Itália Fascista não freou os seus ataques, o que fez o imperador Hailé Selassié I fugir para a Inglaterra.

Gomes (2016, p. 226), ao analisar o discurso do imperador etíope na Liga das Nações, enfatizou o tratamento dispensado ao seu país pela entidade, "no caso de Hailé Selassié I foi um protesto reclamando a apatia da Liga das Nações frente à inferioridade negra e a supressão em seu reino pelos italianos". Seus apelos não foram ouvidos, e coube aos próprios etíopes e diversos apoiadores pelo mundo rechaçar o ataque fascista.

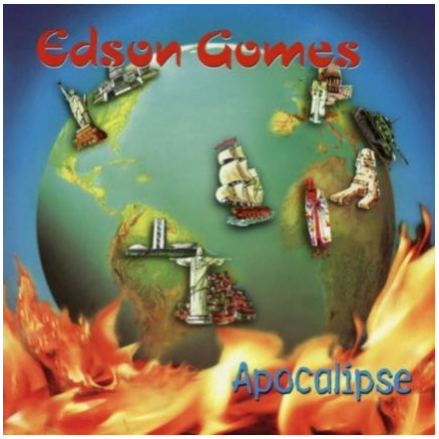
"Quando Mussolini invadiu a Etiópia"

A música Etiópia, composta e interpretada por Edson Gomes mostrou-se uma rica representação histórica da Segunda Guerra Ítalo-Etíope (1935-1936). As possíveis motivações para a letra dessa canção pode ter sido a influência do rastafarianismo, a Guerra Civil da Etiópia (1974-1991) que teve grande visibilidade na imprensa nacional e internacional, e a nação africana já ter sido tema do Carnaval de Salvador, "em inúmeras canções do carnaval de 1989 (que tematizou a Etiópia), estiveram presentes refrãos e citações da história do Império Etíope, em conexão com a proliferação do pan-africanismo e sua relação com a música reggae" (Mota, 2012, p. 100).

A capa do disco é muito rica em simbologias (figura 1).9 No disco, aparece o globo terrestre, que flutua sobre chamas ardentes. Foi possível identificar regiões e fatos históricos com base nas figuras. A capa é anacrônica, o que revela uma continuidade dos fenômenos discutidos no CD. No centro da ilustração, está o Brasil. O Cristo Redentor está rodeado de uma favela. De maneira proposital, o Planalto Central repousa sobre um dos braços do monumento.

Atravessando o Atlântico, está uma caravela portuguesa, o que indica que a colonização ainda não acabou. Na América do Norte, está Washington D.C e a Estátua da Liberdade, símbolos estadunidenses de democracia-liberal, mas identificados no Sul Global como símbolos do imperialismo dos EUA. Na Europa, o Vaticano, representado na figura episcopal; atrás dele, um tanque de guerra singra para o sul, em direção a África.

Figura 1 - Capa do disco Apocalipse, Edson Gomes (1997)

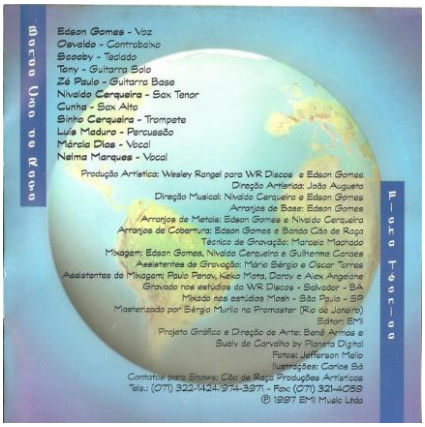


Fonte: Spotify, 2020 [online]

9 A imagem online com melhor resolução encontrada para a capa do disco está em https://open.spotify.com/intl-pt/album/1b3wzLI25HMGfKWkljhCce.

O encarte do disco apresenta uma extensa lista de profissionais (figura 2). Há todo um circuito para que a música chegue a ser comercializada. Gravada na Bahia, mixada em São Paulo, produzido por Wesley Rangel, com direção artística de João Augusto. Na faixa *Etiópia*, conta com Edson Gomes no vocal, Cunha no sax alto, Osvaldo Filho no contrabaixo, Cezinha nos tambores, Scooby no teclado, Ivanzinho na percussão, Tony na guitarra solo/guitarra base, Nivaldo Cerqueira no saxofone tenor, Nery no trombone, Sinho Cerqueira no trompete, o coro tem presença feminina: Ângela Loppo, Carlinhos Marques, Dalmo Medeiros e Tita.[10] Sobre as imagens, temos fotos de Jefferson Melo e ilustrações de Carlos Sá.

Figura 2 - Banda Cão de Raça/Ficha Técnica, Disco Apocalipse (1997)



Fonte: Discogs, 2020, [online]

A música tem 05:51 min. de duração. Seu andamento lento dá maior destaque às guitarras e o naipe de metais assemelha muito às marchas militares. Ao longo da melodia, são incluídos sons de metralhadoras e explosões. Os 10 segundos iniciais emitem o som de um avião e, por fim, uma explosão, referência direta ao ataque da Força Aérea Italiana. Mesmo em meio às negociações da comissão criada pela Liga das Nações,

> o *duce*, no entanto, já não queria acordos. No dia 2 de outubro de 1935, decretou a mobilização, e, no dia seguinte, o exército italiano, comandado por De Bono, atravessou a fronteira entre a Eritreia e a Etiópia, sem declaração de guerra, enquanto a aviação italiana bombardeava Adowa (Akpan, 2010, p. 867).

[10] Durante a escrita dessa pesquisa, não foi possível ter acesso à mídia física do disco *Apocalipse*. Essas informações foram acessadas na loja online Discogs, cf. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/7136813-Edson-Gomes-Apocalipse.

Apesar de referir-se ao ideário rastafári, o nome do imperador não é citado na letra da canção. Benito Amilcare Andrea Mussolini, ou Benito Mussolini, *Il Duce*[11] (1883-1945) é o único citado nominalmente. Apesar de Benito Mussolini ser a face mais lembrada do fascismo da década de 1930, ele não era o único, nem agiu sozinho. Ele era o chefe nacional de um partido político de extrema-direita, o *Fasci di Combattimiento*[12].

No parágrafo inicial da música (Etiópia, 1997), o culto à personalidade do chefe nacional fascista foi evidenciado na relação entre o sujeito e o movimento político-ideológico. Porém, o primeiro-ministro ítalo não esteve na frente de batalha da Etiópia, nem fez sua guerra só, sua doutrina havia produzido muitos adeptos e simpatizantes. Na canção, ele é uma metáfora que representa a ideologia-política fascista e todo o seu traço personalista,

> Quando Mussolini invadiu a Etiópia
> Aquela batalha tão brutal
> Sim, o general invadiu a Etiópia
> Batalha sangrenta desigual
> Ah!
> Ahhhh, Etiópia dos etíopes, massacrada!
> Ahhhh, Etiópia dos etíopes!
> [...]

O comandante das tropas fascistas na Etiópia foi o ministro italiano das colônias, o marechal Emilio De Bono (1866-1944), que havia sugerido a Mussolini a invasão do país africano. Ele foi substituído pelo marechal Pietro Badoglio (1871-1956), numa tentativa de deter a contraofensiva etíope (Akpan, 2010). Essa incursão deixou a "Etiópia dos etíopes" à mercê da violência colonial.

A conquista da Etiópia era necessária do ponto de vista moral e geopolítico, pois o Estado tinha proximidade territorial com a Somália italiana, "o primeiro ato da expansão imperialista fascista ocorreu em 1935, quando tropas italianas invadiram a Etiópia. Após uma luta muito mais árdua do que o esperado, Benito Mussolini, no ano seguinte, declarou o rei Vitor Emanuel III imperador da Etiópia" (Salun, 2012, p. 15).

No parágrafo seguinte, o compositor-intérprete Edson Gomes (Etiópia, 1997) discute o esquecimento e silenciamento do fato nas aulas de História.

[11] Traduzido para o português: "o Líder" ou "o Condutor".
[12] Traduzido para o português: "Feixe de Combate".

> Lá na escola não contaram nada
> Fizeram questão de esconder
> Hoje eles passam como filhos do Deus bom
> A gente vai passando como filhos do mau
> Ahhhhhh
> Ahhhh Etiópia dos etíopes, brutalizada!
> Ahhhh Etiópia dos etíopes!
> [...]

O autor afirma que a escola não discutiu o tema, "fizeram questão de esconder", ou seja, ação proposital. O conceito mais utilizado ao tratar do colonialismo nas aulas de História é a dita Partilha da África. Essa abordagem enfatiza a dominação africana pelos potentados europeus. Estabeleceu-se com ela uma relação opressor-oprimido, o que empobreceu a História da África. O que não deve ser esquecido, é que dentro desse processo de longa duração, houve ações de negociação-resistência africana. A Etiópia e a Libéria são provas de resistência e manutenção da soberania nacional.

Sobre essa questão, é preciso citar a Lei nº 10.639 (Brasil, 2003), que alterava a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (Brasil, 1996). A lei trouxe uma enorme contribuição educacional. Ela tornou obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira, expandia o ensino para todo o currículo, bem como a criação do feriado do Dia Nacional da Consciência Negra. Anos depois, foi modificada pela Lei nº 11.645, que incluiu a História e Cultura Indígena (Brasil, 2008).

Em 1997, ano de lançamento do disco *Apocalipse*, a História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena era mais uma aspiração dos intelectuais e movimentos sociais que uma realidade. Para Nilma Lino Gomes (2012, p. 107, grifos meus), as leis dão início a uma descolonização do currículo, e permite uma nova consciência histórica: "trata-se de uma (re)construção histórica alternativa e emancipatória, que procure construir uma história outra *que se oponha à perspectiva eurocêntrica dominante*".

Por esse motivo, "hoje eles passam como filhos do Deus bom". Esse "eles" pode ser tanto os fascistas italianos, os imperialistas europeus ou os vencedores que escrevem a história oficial. Ao longo da história, a visão eurocêntrica e racialista do mundo atribui aos homens brancos europeus o lugar de bondade, elevação moral, os porta-vozes de Deus. Os não-brancos, africanos inclusos, estariam fora dessa relação divina.

Esse paradigma racialista tem início no século XVIII, amparado por uma ciência moderna. Os naturalistas franceses criaram um sistema de classificação que criaram hierarquias sociorraciais, chamado *systema natura* — o sistema natural. Nele o homem negro africano é descrito dessa forma: "negro, fleumático, relaxado. Cabelos negros,

crespos; pele acetinada, nariz achatado, lábios túmidos; engenhoso, indolente, negligente. Unta-se com gordura. Governado pelo capricho" (Pratt, 1999, p. 68).

As características fenotípicas são relacionadas ao comportamento moral. Traços culturais localizados e descontextualizados são generalizados a todos os africanos. Em pleno Século das Luzes, os europeus criaram um modelo científico que fomentou a colonização, o imperialismo, a eugenia, a racialização de grupos sociais e até mesmo genocídios de etnias inteiras.

Na citação "a gente vai passando como filhos do mau", mau com "U" é um adjetivo, antônimo de bom. Estabelece uma ênfase moral, e uma dicotomia, onde o sujeito negro e africano é relacionado à maldade, violência ou ausência de caráter. O termo "a gente" é substantivo feminino, de número indeterminado, e remete a origem. Houve relação direta entre a condição do homem negro moderno e a violência colonialista.

Edson Gomes (Etiópia, 1997), modificou os refrãos da música, mantendo palavras com a mesma sílaba final "da". O fato soa como uma repetição das mesmas ações perpetradas pela Itália Fascista. A Etiópia do ponto de vista do compositor foi "massacrada!", "brutalizada", "fuzilada" ao mesmo tempo em que reafirma a pertença e soberania do país africano: "Etiópia dos etíopes". Em um dos parágrafos da música, o autor enfatiza a suposta superioridade militar do exército fascista e trata a relação de força "contra inofensivos guerreiros nativos",

> Quando Mussolini invadiu a Etiópia
> Foi o rolo compressor esmagador
> Com seu exército poderoso
> Contra inofensivos guerreiros nativos
> Ah ahhhh Ahhhh
> Etiópia dos etíopes, fuzilada
> Ahhhh Etiópia dos etíopes, Mussolini
> Conquistador da Etiópia (Mussolini)
> Rolo compressor da Etiópia.

O *Duce* e suas tropas fascistas podem ter sido um "[...] rolo compressor esmagador", mas pelo ataque surpresa e o uso de gás mostarda "mesmo estando numa situação de inferioridade militar, os etíopes resistiram ao ataque e [...], desapontando Mussolini, que havia planejado uma invasão rápida e, por causa dessa resistência, os soldados italianos utilizaram armas químicas para contê-la" (Gomes, p. 221).

A metáfora aplica-se apenas a crueldade fascista e a covardia na guerra ao desrespeitar todos os tratados internacionais vigentes. A população civil foi a mais afetada pelos ataques químicos, os italianos atacavam sem distinção. Os "guerreiros

nativos" nada tinham de inofensivos, lutaram de modo constante e inspirados pela liderança de Hailé Selassié I. No entanto, apesar dos esforços, a Etiópia foi derrotada:

> Devido à grande pressão da invasão italiana, Hailé Selassié I decide fugir para a capital Adis Abeba em 30 de abril de 1936 e se exilou em Londres, enquanto as armas químicas preconizavam um verdadeiro genocídio na Etiópia, mas foi apenas uma derrota e não o fracasso de um país forte na resistência colonialista. Houve então um período de ocupação italiana na Etiópia, de 9 de maio de 1936 à 5 de maio de 1941 (Gomes, 2017, p. 223).

A música *Etiópia* mostrou-se uma rica representação histórica. Ao presentificar a Segunda Guerra Ítalo-Etíope (1935-1936), não o fez de modo imparcial. Em sua composição e interpretação, Edson Gomes assume uma posição contrária ao avanço fascista na África, reafirma a soberania da Etiópia, e denuncia o processo de esquecimento e silenciamento dessas questões nas aulas de História.

Mussolini foi retratado como um "conquistador" da Etiópia, mas o domínio da Itália Fascista durou menos de uma década. Na canção, a "inofensividade" dos etíopes não corresponde aos fatos históricos. À época da invasão, o Exército Etíope já era uma Força Armada moderna, com novas armas, treinamento e assessoria militar europeia. Eles lutaram por todo o período de 1935 a 1941.

É preciso lembrar que como as representações estão em conflito entre si e com os fatos históricos (Chartier, 2002), é também possível estabelecer as suas contradições. O ato representacional, ou seja, a prática que antecede a presentificação não é realizada fora do contexto histórico em que é produzido, das ideologias, sua identidade e lugar que o sujeito ocupa na sociedade.

Ao relacionar a biografia de Edson Gomes, o contexto histórico e uma análise-crítica da música, foi possível estabelecer os binômios: agressor-vítima, opressor-oprimido, colonialismo-soberania etc. A interação História e Música, em seu modo representacional, revelou ser possível a representação histórica por outros suportes. Diferente da escrita da história, a música tem o seu próprio formato, alcance e interpretação.

Conclusão

A incorporação da música como uma fonte histórica foi um ganho para os historiadores de ofício. Essa modalidade artística contempla um vasto escopo de análises. Os registros, estilos, os músicos, a indústria fonográfica como um todo é um campo fértil

a espera de ser irrigado com problematizações. A NHC é um paradigma adequado para quem deseja o diálogo entre a História e a Música.

Embora não seja obrigatório que o historiador tenha formação ou especialização em Musicologia, pesquisar e compreender sobre o tema enriquece a pesquisa. A interação entre as áreas que corresponde a da representação histórica é uma das suas ricas possibilidades. A canção é mais que uma expressão da fruição artística, ela é uma forma de narrar um fato histórico, seja de modo mais objetivo ou subjetivo.

A música *Etiópia* de Edson Gomes representou a Segunda Guerra Ítalo-Etíope, deixando nela as marcas de suas ideologias, sua identidade e consciência histórica do fenômeno. Ela contém contradições e imprecisões, mas não deixa de ser uma forma possível para representar a história "tendo sido". Na canção, foi possível identificar as figuras do opressor, relacionada a Mussolini, e do oprimido, relacionada aos etíopes.

A história do conflito foi mais complexa do que o exposto na canção. Porém, o músico não é um historiador de ofício, e não se propõe ter veracidade histórica. A presentificação desse passado é construído por meio do discursivo, da estética e da performance, não corresponde aos estágios de uma pesquisa histórica. Esse artigo, mais que um estudo, visa ser um estímulo a novas pesquisas em História e Música.

THE HISTORICAL REPRESENTATION OF THE SECOND ITALIAN-ETIOPIAN WAR (1935-1936) IN THE REGGAE OF EDSON GOMES

Abstract: The 20th century was a time of great transformation in history. New paradigms allowed previously ignored subjects and social groups to become historical agents. Problem history, together with the methodology of the New Cultural History (NCH), included new historical sources and approaches. This article presents an investigation into the interaction between history and music, more specifically its capacity for historical representation. Through the song Ethiopia, composed and performed by the Cachoeiran reggaeman Edson Gomes, I discuss the way in which the Second Italo-Ethiopian War (1935-1936) was represented. To support the analysis, I review the history of reggae and its insertion in Bahia, as well as the historical context involving hostilities between Italians and Ethiopians dating back to the end of the 19th century.

Keywords: Edson Gomes; Ethiopia; History and Music; Reggae; Historical representation.

LA REPRESENTACIÓN HISTÓRICA DE LA SEGUNDA GUERRA ITALO-ETIOPE (1935-1936) EN EL REGGAE DE EDSON GOMES

Resumen: El siglo XX fue una época de grandes transformaciones en la historia. Nuevos paradigmas permitieron que sujetos y grupos sociales antes ignorados se convirtieran en agentes históricos. La historia problematizada, junto con la metodología de la Nueva Historia Cultural (NCH), incluyó nuevas fuentes y enfoques históricos. Este artículo presenta una investigación sobre la interacción entre historia y música, más concretamente sobre su capacidad de representación histórica. A través de la canción Etiopía, compuesta e interpretada por el regueiro cachoeirense Edson Gomes, discuto la forma en que se representó la Segunda Guerra Italo-Etiope (1935-1936). Para apoyar los análisis, repaso la historia del reggae y su inserción en Bahía, así como el contexto histórico que envuelve las hostilidades entre italianos y etíopes, que se remonta a finales del siglo XIX.

Palabras clave: Edson Gomes; Etiopía, Historia y Música; Reggae; Representación Histórica.

Referências

Fontes

BANDA Cão de Raça/Ficha Técnica. **1 encarte de disco**. 1997. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/7136813-Edson-Gomes-Apocalipse.

BRASIL. **Lei nº. 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei nº. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [2003]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/2003/L10.639.htm. Acesso em: 16 ago. 2024, às 14:37 horas.

BRASIL. **Lei nº. 11.645, de 10 de março de 2008**.
Altera a Lei nº. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº. 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Brasília, DF: Presidência da República, [2008]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm?msclkid=0c0d30. Acesso em: 16 ago. 2024, às 14:52 horas.

BRASIL. **Lei nº. 9.394, de 20 de dezembro de 1996**.
Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, DF: Presidência da República, [1996]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 21 ago. 2024, às 13:39 horas.

ETIÓPIA. Disco: **Apocalipse**. [Compositor e intérprete]: Edson Gomes. Guarulhos: EMI. 1997. YouTube (05:51 min).

SÁ, Carlos. **Capa do disco Apocalipse**. 1997. 1 capa. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/1b3wzLI25HMGfKWkljhCce.

Bibliografia

AKPAN, Monday B. A Etiópia e a Libéria, 1914-1935: dois Estados africanos independentes na era colonial. BOAHEN, Albert Adu (ed.). **História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935**. 2. ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

AKPAN, Monday B. Libéria e Etiópia, 1880-1914: a sobrevivência de dois Estados africanos. BOAHEN, Albert Adu (ed.). **História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935**. 2. ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

ALVARES, Mariana. O problema da representação na operação historiográfica. **Periagoge**, v. 3, n. 1, p. 87-96, 2020. Disponível em: https://portalrevistas.ucb.br/index.php/periagoge/article/view/12330/7124. Acesso em: 21 ago. 2023, às 18:03 horas.

BARROS, José D'Assunção. História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação. **Revista História & Perspectivas**, [s. l.], v. 31, n. 58, 2019. DOI: 10.14393/HeP-v31n58-2018-2. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/36121. Acesso em: 14 mar. 2021, às 15:10 horas.

BOB MARLEY. **Antena 1**. Disponível em: https://www.antena1.com.br/artistas/bob-marley. Acesso em: 12 ago. 2024, às 18:01 horas.

BURKE, Peter. **O que é história cultural**. 2. ed. Ver – ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CHARTIER, Roger. Introdução. *In*: **A História Cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. Portugal: DIFEL, 2002.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e História. **Revista de História**, São Paulo, n. 119, p. 69–89, 1988. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i119p69-89. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18572. Acesso em: 6 jan. 2021, às 18:29 horas.

FALCÓN, Bárbara. **O reggae de Cachoeira: produção musical em um porto Atlântico**. Salvador: Pinaúna, 2012.

GIESTA, Gabriel Valladares. Os primeiros passos do samba com a indústria fonográfica: da Casa Edison à diversificação das gravadoras. **Revista História e Cultura**, Franca, v.2, n.2, p. 35-54, 2013. Disponível em: https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/1073/1041. Acesso em: 8 nov. 2024, às 17:53 horas.

GOMES, Alessandro Martins. Menelik II e Hailé Selassié I: a luta etíope pela conservação da independência. **Identidade!** São Leopoldo, v. 22, n. 2, p. 209–225, jul./dez. 2017. Disponível em:

https://revistas.est.edu.br/periodicos_novo/index.php/Identidade/article/view/1238. Acesso em: 6 jan. 2021, às 18:19 horas.

GOMES, Alessandro Martins. O imperador Hailé Selassié I e o movimento Rastafári na Etiópia: análise do discurso na Liga das Nações em 1936 e de Macus Garvey no jornal The Blackman. **Identidade!** São Leopoldo, v. 21, n. 2, p. 251–260, jul./dez. 2016. Disponível em: https://revistas.est.edu.br/periodicos_novo/index.php/Identidade/article/view/1426. Acesso em: 6 jan. 2021, às 18:15 horas.

GOMES, Nilma Lino. Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos. **Currículo sem Fronteiras**, v. 12, n. 1, p. 98-109, jan./abr. 2012. Disponível em: Disponível em: https://www.curriculosemfronteiras.org/vol12iss1articles/gomes.pdf.

LEÃO, Tom. Chris Blackwell, a eminência parda do reggae. **Culturize-se**, 14 fev. 2024. Disponível em: https://culturizese.com.br/2024/02/14/chris-blackwell-a-eminencia-parda-do-reggae/. Acesso em: 12 ago. 2024, às 17:48 horas.

LUPION, João Carlos Coelho. Imperatriz Zewditu I. **Reggae Spotlights**. 19 jan. 2012a. Disponível em: https://reggaespotlights.blogspot.com/2012/01/imperatriz-zewditu-i.html. Acesso em: 15 ago. 2024, às 08:42 horas.

LUPION, João Carlos Coelho. Nyabinghi. **Reggae Spotlights**. 16 jan. 2012b. Disponível em: https://reggaespotlights.blogspot.com/2012/01/nyahbinghi.html. Acesso em: 08 nov. 2024, às 15:30 horas.

MORAES, J. Jota de. **O que é música**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MOTA, Fabricio. **Guerreir@s do terceiro mundo: identidades negras na música reggae**. Salvador: Pinaúna, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PRATT, Mary Louise. Ciência, consciência planetária, interiores. *In*: **Os olhos do império: relatos de uma viagem e transculturação**. Caxias do Sul: EDUSC, 1999.

SALUN, Alfredo Oscar. A Itália e a guerra no Mediterrâneo entre 1940-1943. **Revista Diálogos Mediterrânicos**, [*s. l.*], n. 3, p. 12–23, 2012. DOI: 10.24858/53. Disponível em: https://www.dialogosmediterranicos.com.br/RevistaDM/article/view/53. Acesso em: 6 jan. 2021, às 18:22 horas.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. Acerca do conceito de representação. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 6, n. 2, p. 27–53, dez. 2011. Disponível em: https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/28974. Acesso em: 14 mar. 2021, às 14:59 horas.

SANTOS, Geórgia de Castro Machado Ferreira. Religiosidade e fé nas composições de Edson Gomes: marcas discursivas. **Cadernos do CNLF**, v. 23, n. 3. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2017. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xxi_cnlf/cnlf/cnlf03/086.pdf. Acesso em: 14 mar. 2021, às 14:59 horas.

SOBRE O AUTOR

Caliel Alves dos Santos é graduado em História pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

Recebido em 24/09/2024

Aceito em 21/01/2025