



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE HUMANIDADES – CAMPUS III
DEPARTAMENTO DE LETRAS E EDUCAÇÃO
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS

**O *REGGAE* E O *RAP* COMO ESPAÇOS DE
ENUNCIÇÃO DO
NEGRO EM BOB MARLEY E MANO BROWN**

Líbia Leaby Leite Barbosa

GUARABIRA – PB
2011

Líbia Leaby Leite Barbosa

**O *REGGAE* E O *RAP* COMO ESPAÇOS DE
ENUNCIÇÃO DO
NEGRO EM BOB MARLEY E MANO BROWN**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento a exigência do grau de licenciado em Letras.

Orientadora: Prof^a.Dra. Sueli Meira Liebig

GUARABIRA – PB
2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL DE
GUARABIRA/UEPB

B238r

Barbosa, Líbia Leaby Leite

O reggae e o rap como espaço de enunciação do negro em Bob Marley e Mano Brown / Líbia Leaby Leite Barbosa. – Guarabira: UEPB, 2011.
23f.: Il. Color.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Estadual da Paraíba.

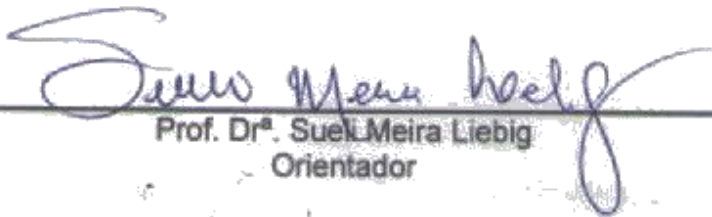
“Orientação Prof. Dr. Sueli Meira Liebig”.

1. Reggae 2. Rap 3. Sujeito Negro I. Título

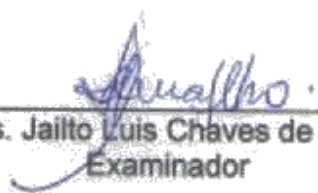
22.ed. 785.42

**O REGGAE E O RAP COMO ESPAÇOS DE ENUNCIÇÃO DO
NEGRO EM BOB MARLEY E MANO BROWN**

Aprovada em 06/12/2011 com a nota 10,0(dez)



Prof. Dr^a. Suel Meira Liebig
Orientador



Prof. Ms. Jaiito Luis Chaves de Lima Filho
Examinador



Prof. Ms. Juljan de Lima Palmeira
Examinador

O REGGAE E O RAP COMO ESPAÇOS DE ENUNCIÇÃO DO NEGRO EM BOB MARLEY E MANO BROWN

Líbia Leaby Leite Barbosa

Resumo:

Este estudo tem como fim realizar uma análise comparativa entre as letras de canções inseridas nos estilos musicais *Reggae* e *Rap*, voltando-se para o sujeito negro e a questão do espaço que lhe é concedido como forma de enunciação, tomando por base as produções de Bob Marley e Mano Brown. Os tipos rítmicos supracitados atuam principalmente como subversão a toda prática de repressão. Aqui, nos deteremos às denúncias realizadas pelos negros e sua busca de inserção no meio social. Para tanto nos utilizamos de apanhados bibliográficos, além de aportes teóricos encontrados em VALENTE (2005), BAKHTIN/VOLOCHINOV (1986) BRANDÃO (1976), MOURA (1988), LOPES (2007) e SODRÉ (1988), dentre outros, verificando-se como essas manifestações artísticas contribuem, com suas divergências e similaridades, para a formação da identidade negra, tornando-se um mecanismo de defesa de expressão.

Palavras-chave: Reggae, Rap, Sujeito Negro, Bob Marley, Mano Brown

Introdução

Todos nós sabemos que a música é um fenômeno cultural universal. Como tal, é reflexo da cultura, da história e dos dados sociopolíticos e estéticos nos quais está inserida. Sendo assim, como assegura Heloísa Valente, “música é informação” (VALENTE, 2005, p. 91) e isto envolve uma série de aspectos que lhe são característicos, como oralidade, performance, memória, história, política, contexto social e , portanto, serve como espaço de enunciação onde as diversas vozes, no nosso caso a dos marginalizados, se fazem anunciar e denunciar as injustiças, o preconceito e a discriminação contra a alteridade.

Neste estudo realizaremos uma análise comparativa entre as letras de canções inseridas nos estilos musicais *Reggae* e *Rap*, voltando-nos para o sujeito negro e a questão do espaço que lhe é concedido como forma de enunciação, tomando por base as produções de Bob Marley e Mano Brown.

Os tipos rítmicos supracitados atuam principalmente como subversão a toda prática de repressão. Aqui, nos deteremos às denúncias realizadas pelos negros e sua busca de inserção no meio social. Para tanto nos utilizamos de apanhados bibliográficos, além de aportes teóricos encontrados em VALENTE (2005), BRANDÃO (1976), MOURA (1988), SILVA (1995), SODRÉ (1988) entre outros, levantando a seguinte problemática – Como essas manifestações artísticas contribuem, com suas divergências e similaridades, para a formação da identidade negra, tornando-se um mecanismo de defesa de expressão?

No caso particular de ritmos eminentemente negros como o *reggae* e o *rap*, levaremos em consideração o caráter híbrido da música, que se aglutina a outras linguagens num só signo (VALENTE, 2005, p.93). Por envolver também a dança, estas canções dialogam diretamente com a performance, como veremos mais adiante, onde o processo comunicativo entre o músico e o público coloca em jogo “ toda a realidade psicofisiológica [...] de ambas as partes, além da decodificação pelos órgãos dos sentidos”(VALENTE, 2005, p.93).

No decorrer deste artigo focalizaremos o *reggae* e o *rap* como espaços de socialização do negro, discutiremos as visões de mundo de Bob Marley e Mano Brown, verificando como esses ritmos performáticos podem gerar no

ouvinte mudanças de comportamento. Em seguida, faremos um cotejamento das letras de Reggae compostas por Bob Marley e de Rap por Mano Brown, demonstrando de que maneira essas práticas culturais contribuem, mesmo que com abordagens diferentes, para a formação da identidade do negro.

Reggae X Rap: Espaços de socialização do negro

Tanto o *Reggae* quanto o *Rap* são gêneros musicais desenvolvidos por jamaicanos por volta da década de 60. O primeiro se originou de um processo de evolução do “Ska para Rockstead” até REGGAE e sua denominação é bastante imprecisa. Para Bob Marley o termo provém do espanhol e refere-se à “música do rei”. Recebeu forte influência do movimento *Rastafári*, que tem como preceito a ascensão dos afrodescendentes através do engajamento político e espiritual. Foi na década de 70 que o ritmo teve seu auge através das canções de artistas como Jimmy Cliff e Marley, ficando conhecido em todo o mundo.

O segundo foi levado da Jamaica para as comunidades negras dos Estados Unidos quando a ilha entrou em crise econômica e muitos tiveram que deixá-la. O DJ Kool Herc foi o responsável pela introdução do *Rap* em Nova Iorque, que depois tornou-se um dos pilares da cultura *Hip Hop*. É um estilo musical em que o texto é enfatizado, ou seja, tem mais relevância que a melodia. Seus temas são críticos e polêmicos e por isso se tornou um dos mais populares do mundo, desenvolvendo-se, sobretudo, nos EUA, França, Japão e Brasil e atingindo as mais diversas classes sociais. Ultimamente o termo é utilizado como acrônimo de “Rhyme And Poetry” (RAP). Porém, sem uso de neologismo, a palavra significa “bater repetidamente, falar com vivacidade, criticar” (SERPA, 1977)

Os meios de comunicação, com intuito de atingir novos mercados no processo de industrialização cultural, contribuem efetivamente para a disseminação de ambos os gêneros musicais. No entanto, suas produções são selecionadas por critérios mercadológicos, sociais e políticos e assim apenas

aquelas consideradas adequadas para os receptores são divulgadas e as demais marginalizadas. Assis levanta a seguinte discussão sobre o Rap:

A justificativa para tal seleção geralmente baseia-se em argumentos como os de que as letras, muitas vezes, atentam contra a ordem, faz apologia ao crime, incita a violência, etc. Entretanto esses argumentos caem por terra quando analisamos mais cuidadosamente os discursos desses artistas, marcados por uma ideologia contra-hegemônica, cujos objetivos são, dentre outros, a tomada de consciência das populações vulneráveis, por meio do reconhecimento dos responsáveis pelas situações de abandono e desigualdade com que são obrigadas a conviver. (ASSIS, 2010 p 202)

Levando em consideração o alcance de todas as faixas etárias, etnias, classes, gêneros, etc., e, baseando-nos na ideia acima, observamos que as obras marginalizadas pelas mídias de massa, não só o *rap* mas também o *Reggae*, são subversivas e trazem consigo elementos que despertam senso crítico naqueles que são alienados pela mídia. A sociedade vem sendo moldada por estes suportes de difusão de informações, que representam interesses hegemônicos e possuem papel fundamental na formação ideológica. Para Néstor Canclini, a cidadania aos poucos vem sendo substituída pelo consumo: “os cidadãos passam a exercer o papel, não apenas de clientes, consumidores das ‘mercadorias’ produzidas pelos meios de comunicação, mas de legitimadores da ‘veracidade’ construída por esses meios” (CANCLINI, 2002 p.50). A aceitação dessas verdades contribui na reprodução e manutenção de modelos de ordem social, econômica e outros responsáveis pelo preconceito e desigualdade, temática abordada pelos gêneros musicais em análise.

Acentuando ainda as conveniências das “exigências sociais”, Bakhtin e Volochinov (1986) salientam que:

[...] no decorrer da luta, no curso do processo de infiltração progressiva nas instituições ideológicas (a imprensa, a literatura, a ciência) essas novas correntes da ideologia do cotidiano, por mais revolucionárias que sejam, submetem-se à influência dos sistemas ideológicos estabelecidos, e assimilam parcialmente as formas, práticas e abordagens ideológicas neles acumulados. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1986, pp.120-121).

Como consequência dessas exigências e influências, é possível observar, segundo Assis (2010), dois rumos tomados pelos reprimidos nesse processo: o surgimento daqueles que se rendem ao sistema e abandonam a ideologia do movimento, transformando suas letras em conformistas e adequadas, fugindo dos preceitos adquiridos pelas lutas e conquistas ao longo da história, ou daqueles que sempre tiveram seu discurso voltado para a disseminação de sua mensagem para um número maior de pessoas, e que logo acabam contribuindo, às vezes não intencionalmente, para a manutenção da ordem vigente.

O autor nos apresenta um desenlace para o resultado das imposições expostas acima:

Eleger um representante das próprias comunidades, conhecido e legitimado por elas e respeitado pelas instituições de poder para defender e representar o campo subalterno, além de propor as opiniões e demandas “do sentido da cidade e do que significa ser cidadão” àqueles a que representa. (ASSIS, 2010, p 204, 205)

Reunindo os questionamentos levantados em torno dos recursos da mídia por esses estudiosos, e baseados na pesquisa realizada por OLIVEIRA (2003), que considera o Reggae como “difusor da paz em contraposição à violência difundida por outros estilos musicais (talvez o rap)”, somos da opinião de que o Reggae, na grande maioria das vezes, serve como um instrumento propício à propagação da expressão do negro. Segue-se um trecho da entrevista efetuada por Oliveira a uma ouvinte da rádio *Mandacarú*:

Para ouvir a gente olha no relógio e quando chega a hora a gente liga. Nosso vizinho vem para cá, no sábado eu vou sair para as festas de reggae, aí escuto lavando o cabelo. Quando a gente escuta sabe que o programa é para se divertir, mas eu acho também que eles querem mostrar que o reggae é um ritmo que não é de briga, sem confusão é tanto que ele sempre diz que o reggae é um ritmo mais de paz, não adianta querer brigar, ele passa sempre a mensagem que o regueiro é pela paz. (Entrevista com Eunice, ouvinte do programa “Nas Ondas do Reggae”, Mandacaru, 2000.)

Observamos no trecho acima que a ouvinte constrói seu discurso a partir de afirmações repassadas pelo meio de comunicação (o rádio) e as toma como

verdade absoluta. Estas traduzem o estilo do *Reggae* como sinônimo de “paz”, mas o mesmo não acontece com o *Rap*, que é tido como um tipo de música que faz apologia ao crime, e até incita a violência.

Tais reflexões nos levam a pensar nos meios de comunicação como um entrave no processo de socialização dos estilos musicais abordados em nossa análise, isso quando nos dirigimos às expressões do sujeito negro posto de lado pela sociedade. Por outro lado, quando o negro se submete às imposições feitas por estes meios, ele é apoiado.

Bob Marley e Mano Brown

Bob Marley, cantor, compositor e guitarrista jamaicano, (Robert Nesta Marley, 6 de fevereiro de 1945 / Nine Mile, Saint Ann – Jamaica. 11 de maio de 1981 / Miami, Flórida – Estados Unidos) foi um dos maiores responsáveis pela popularização do *reggae* e da *religião Rastafári* e é considerado por muitos o primeiro popstar do terceiro mundo.

Sua discografia consiste em dezoito álbuns, quatorze de estúdio, sendo um deles Póstumo, e quatro Ao Vivo. Foi a canção “No woman, no cry” em 1975 seu grande veículo para a fama mundial. Em 1979 a banda The Wailers, da qual ele era membro, foi considerada pela revista *Rolling Stone* a maior do ano, a mesma elegeu Marley (em 2004) como 11º maior artista da música de todos os tempos.

O trabalho recebeu a mais alta condecoração jamaicana em fevereiro de 1981, e em 1999 foi considerado o álbum do século pela revista *Time*. Marley ganhou uma estrela na calçada da fama em Hollywood em 2001 e no mesmo ano foi premiado com um Grammy pelo “conjunto de obras”. *One Love* foi eleita a canção do milênio pela BBC e por uma sondagem realizada pela mesma ele foi votado como um dos maiores letristas de todos os tempos.

Mano Brown é vocalista e compositor do grupo brasileiro de Rap “Racionais MC’s”, que surgiu na década de 1980. Este teve sua origem na periferia de São Paulo e no final de 1997 começou a fazer sucesso entre outros grupos sociais. O grupo lançou mais de dez trabalhos, entre eles três

coletâneas, cinco álbuns gravados em estúdio e dois Ao Vivo. *Sobrevivendo no inferno*, lançado em 1998, foi o que mais lhe rendeu vendas. Recebeu o prêmio Hutúz em 2002 na categoria grupo ou artista solo e em 2009 o mesmo prêmio como melhor artista da década.

Bob Marley e Mano Brown trazem similaridade em algumas temáticas cujas letras são marcadas pelo protesto contra o sistema e a defesa do oprimido. No entanto, as produções do primeiro obtiveram repercussão internacional, adquirindo um *status* mítico como o de Elvis Presley e o de John Lennon; já o segundo possui apenas reconhecimento nacional. Logo, suas obras abrangem um público menor.

Há divergências entre os dois cantores quanto ao modo como a mensagem é transmitida (remontamos as questões de mídia acima descritas): Marley se expressava de forma pacífica, tanto que em julho de 1978 foi premiado com a “Medalha de Paz do Terceiro Mundo” pela Organização das Nações Unidas. Mano Brown e o Grupo Racionais MC’s manifestam-se de forma provocante e polêmica: foram presos em um concerto realizado no final de 1994 no Vale do Anhangabaú sob acusação de incitação à violência, episódio este marcado por confrontos. O mesmo aconteceu em 5 de Maio de 2007 na Virada Cultural em São Paulo, onde o evento transformou-se em um campo de batalha entre os fãs da banda e policiais.

Entre discordâncias e semelhanças, as obras de ambos alteram algumas representações que definem a realidade social e o sujeito que dela faz parte, oferecendo novas possibilidades de interpretação do mundo e das identidades.

Voltemos para a posição do negro nas obras dos artistas ressaltados. Consideremos o pensamento de Hall:

Quando os indivíduos reivindicam uma identidade relacionada com a diáspora africana, reconstroem o passado de acordo com certo posicionamento discursivo que assumem. Portanto, não é um passado que exista, independentemente, desse posicionamento dos sujeitos. Pelo contrário, é um passado reinventado de acordo com as demandas sociais e históricas do presente. (HALL, 2003, p. 335.)

A citação acima tem como foco o discurso em tal posicionamento. De acordo com Adriana Carvalho Lopes, Para Pêcheux, citado por Possenti, este

objeto da Análise do Discurso possui “um efeito de sentido, (...) uma ideologia que se materializa na língua.” (LOPES, 2007, p. 4).

É por meio dessa materialidade que os indivíduos constituem-se como sujeitos e, ainda, interpretam a realidade social. O discurso não é algo que se acrescenta à realidade e as identidades, mas é na materialidade discursiva – concretizada nos textos – que a realidade e a identidade constituem-se sócio e historicamente. (LOPES, 2007. p. 4)

Entendemos assim que a análise do discurso encontrado nas letras de Marley e de Brown é altamente produtiva, pois é através dessas letras que o sujeito negro toma posição na luta ideológica. Aí são retomados, repeditos ou refutados discursos que já foram ditos “e nessas reformulações, os símbolos [...] acabam por ser (res)significados.” (LOPES, 2007, p 6). Esse processo de (res)significação e, conseqüentemente, de (re)invenção “não é anterior e nem exterior à enunciação, mas acontece exatamente no momento político e estratégico em que o sujeito toma a palavra e constitui para si uma determinada imagem. (LOPES, 2007, p.6)

Lopes ainda lembra que para Mainguenu, citado por Ruth Amossy, (2005), essa “imagem” consiste no QUE e COMO o sujeito diz, uma espécie de reflexo do mesmo. Não é uma questão de autorretrato ou fala voltada unicamente para si, mas suas obras carregam “seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas” (LOPES, 2007, p 7) Assim, ele realiza em sua prática discursiva uma apresentação de sua pessoa. Dirigindo esta ideia a Bob Marley e Mano Brown, observamos que o primeiro traz consigo traços da cultura rastafári e, o último, de uma vida na periferia. Essa “imagem” que o sujeito constrói de si, ou *ethos* discursivo, constitui a identidade e seu posicionamento constitui uma corporalidade que se materializa em textos, como observa Maingueneau (1995), via Amossy (2005). O *ethos* como identidade constituída através de posicionamentos discursivos relaciona o linguístico e o institucional, e o aproxima da cena de enunciação:

A cena de enunciação é o espaço-tempo produzido pelo discurso, que emana de uma voz que atesta o que é dito; uma voz com certo tom associado a um caráter e a uma corporalidade. (MAINGUENAU, 1995, p 123)

Para o autor o “caráter” mencionado acima é o conjunto de traços psicológicos atribuído pelo leitor/ouvinte à figura do enunciador em função do seu modo de dizer, assim o posicionamento discursivo “não pode ser dissociado da forma pela qual ele toma ‘corpo’ e da ‘cena’ na qual esse ‘corpo’ tem existência social e histórica” (LOPES, 2007, p 9). Citando Maingueneau (1995), Lopes assegura que este divide a cena em englobante, genérica e cenografia:

A cena englobante corresponde ao tipo de discurso; ela confere ao discurso seu estatuto pragmático: literário, religioso, filosófico... A cena genérica é a do contrato associado a um gênero, a uma “instituição discursiva”: o editorial, o sermão... Quanto à cenografia, ela é construída pelo próprio texto: um sermão pode ser enunciado por meio de uma cenografia professoral, profética, etc. (MAINGUENEAU, 1995, p75)

Em nossa análise utilizaremos a noção de *ethos* genérico, buscando situar os discursos de Marley e Brown na cena englobante da oralidade, que encerra suas respectivas cenografias enunciativas.

Ritmo, dança, mudança

É notório que o Reggae e o Rap são produções da vida negra, marcada historicamente por discriminações, e suas letras são respostas culturais a condições socioeconômicas de exclusão, pobreza, opressão de classe e de uma desindustrialização característica do fim do século XX e início do XXI. Percebe-se o anseio dos negros que, apropriando-se da música, não só reivindicam direitos sociais, apontam dificuldades, condenam as práticas étnicas discriminatórias, mas também arrebatam a “massa” em forma de desabafo buscando enunciar-se.

São mobilizações que não se opõem exclusivamente à ideologia racial do branco mas atuam como forma de afirmação da identidade, revelando especificidades deste grupo minoritário, unindo seus iguais e elaborando seus próprios produtos culturais. Na concepção de Brandão :

Ao considerar inicialmente modos concretos de participação do grupo étnico minoritário em um sistema de relações inter-étnicas, é possível concluir que a sua ideologia étnica não reproduz, em estrito nível ideológico, as representações do grupo minoritário e dominante. O que ele reproduz é um modo próprio de participação do sistema e da sociedade. Os negros não fazem uma ideologia étnica a partir do que aprenderam da versão dos brancos. Eles produzem uma ideologia étnica desde formas concretas pelas quais experimentam relações com os brancos... (BRANDÃO, 1976, p. 201)

Consideramos as festas de *Reggae* e *Rap* como uma tendência associativa, tomando as interpretações de Moura (1988) como embasamento e o termo (espírito associativo), usado para definir a prática do negro na superação do sofrimento e angústia causados pela escravidão no Brasil onde antes e depois da abolição criavam formas de resistência coletiva e de socialização. Segundo Moura,

[...] não fosse esse espírito, ou melhor, essa tendência criada pela sua situação no espaço social, os escravos teriam uma vida muito sofrida sob o cativo e o negro livre não teria resistido, na proporção que resistiu, ao chamado traumatismo da escravidão, incorporado por ele, ao seu comportamento após a abolição. (MOURA, 1988, p. 111)

Frisamos ainda a denominação de “grupos específicos e grupos diferenciados” trabalhada por Moura (1988) como reação coletiva da população negra diante da sociedade envolvente com suas contradições raciais:

[...] o grupo diferenciado tem suas diferenças aquilatadas pelos valores de sociedade de classes, enquanto o mesmo grupo passa a ser específico na medida em que ele próprio sente esta diferença e, a partir daí, procura criar mecanismos de defesa capazes de conservá-lo específico. (MOURA, 1988, p. 116, 117)

Esta observação nos leva a compreender as festas de reggae e rap como elemento definidor de grupos específicos, pois se apresentam como símbolo de autoafirmação grupal e global diante da sociedade negra, expondo assim seus valores e tentando fugir do conceito de grupo diferenciado, onde são avaliados pelo grupo branco dominante e seus padrões.

Tais conceitos – ideologia étnica, tendência associativa e grupos específicos e diferenciados – nos permitem considerar que os gêneros em questão inserem a raça marginalizada (a negra) em um “território delimitado

social e politicamente, a partir de condições de vida específicas de populações que nem se conhecem, mas que compartilham situações comuns, determinados pelo processo de escravidão a que foram submetidas historicamente.” (SILVA, 1995, p.221)

Muniz Sodré (1988), voltando-se para as condições do negro acerca da escolaridade, trabalho, moradia e participação na vida social, nos fala que o seu território é definido de acordo com as imposições exclusivas da sociedade predominante onde esta as determina. No entanto, este requisito só fortalece a população excluída, pois se concentra ainda mais em símbolos de afirmação como forma de defesa. Para ele,

A ideia de território coloca de fato a questão de identidade, por referir-se à demarcação de um espaço na diferença com outros. Conhecer a exclusividade ou a pertinência das ações relativas a um determinado grupo implica também localizá-lo territorialmente. É o território que traça limites, especifica o lugar e cria características que irão dar corpo à ação do sujeito. (SODRÉ, 1988, p.23)

Este espaço ou território representa ameaça, pois subverte a ordem social, é onde são adquiridos subsídios e consciência para se exporem livremente e “as coisas de negro” atingem alto grau de periculosidade para a classe majoritária. Este “território” deve ser cuidado e vigiado para que não seja extinto e que continue favorecendo a voz do subalterno.

Por outro lado, ao falarmos em símbolos de afirmação como forma de defesa, temos que acrescentar aqui o valor de outro signo linguístico, a dança, que envolve o conjunto da apresentação e da percepção musical dos gêneros musicais aqui abordados, pois, nas festas em que eles aparecem a voz e a gestualidade estão sempre juntas. A este respeito, Valente (2005) nos lembra que toda gestualidade é elemento de grande impacto na transmissão e recepção da performance. Mas qual seria a função dos gestos na performance? Segundo a autora, os gestos enfatizam, descrevem, completam; [...] estão sempre presentes na performance do cantor, mesmo que de maneira discreta (VALENTE, 2005, p.95). Assim, de acordo com a canção, varia a gestualidade. O próprio tipo de música pode ser de “natureza dançável” (ibidem, 2005, p. 95).

Citando Zhumthor, a autora assegura que “a dança, com efeito, inverte a relação da poesia com o corpo. Quando ela é acompanhada de canto, este prolonga, sublinha um movimento, o esclarece” (ZUUMTHOR, 1997, p. 209 apud VALENTE, 2005, p.95). Através da performance musical do cantor, o ouvinte (a massa) exerce uma função ativa e recria a obra de acordo com o seu repertório particular, o universo significativo que lhe é transmitido pelo executante. Assim, o *reggae* e o *rap*, através do ato performático, encontram em seus respectivos ritmos o seu lócus de enunciação, transformando os seus estilos de dança em mudança.

Análise do corpus

Faremos aqui uma análise comparativa das letras de *Reggae* compostas por Bob Marley e as de *Rap* por Mano Brown demonstrando como essas manifestações contribuem para a formação da identidade negra. Ao longo do nosso estudo observamos que o discurso dos gêneros trabalhados se insere em uma cena englobante (MAINGUENEAU (1995), em que o primeiro apresenta características políticas e religiosas (o rastafári) e o segundo apenas políticas. Ambos partem do mesmo aspecto (o político), manifestando o artístico através da música na qual reivindicam uma transformação simbólica da sociedade e subvertem o que foi concebido hegemonicamente com esfera política relacionada a estruturas institucionais como os partidos e sindicatos. São movimentos inovadores, pois utilizam uma nova estética para tal manifestação. Como assegura Tavares, via Lopes, “trata-se de fazer política para além dos moldes do figurino europeu” (LOPES, 2007, p.9). No caso do *Rap*, o consideramos apenas político (uma arte política), pela resistência dos rappers em assumi-lo como arte (política artística). Em entrevista fornecida à Revista *Caros Amigos*, Mano Brown declara; “Eu não faço arte. Artista faz arte, eu faço arma. Sou terrorista” (1988). Já para Marley o *reggae* é a música do povo, ela fala dos acontecimentos... mas não de um ponto de vista histórico. Fala de coisas que não se aprende na escola. Então dizemos que ambos os discursos trazem certa similaridades enquanto cenas englobantes, mas se

diferem na cena genérica (cf. MAINGUENEAU, 1995).

Assumimos o *Reggae* e o *Rap* como gêneros textuais de cena genérica específica e de cenografia fixa, pois “há sempre a constituição de uma mesma “topografia (um lugar)” nesses textos” (MAINGUENEAU apud LOPES, 2005, p 76), quando se trata do negro. Apresento alguns trechos das canções de Marley e Brown para confirmar tais afirmações através de exame mais detalhado:

Vô contar a minha (história)...
Daria um filme,
Uma negra,
E uma criança nos braços,
Solitária na floresta,
De concreto e aço...
(*Negro drama* – Mano Brown – Racionais Mc's)

Quando ouvimos o *rap* acima o associamos a um determinado território, mas não aquele delimitado fisicamente e sim o espaço representado de forma discursiva. “É uma “topografia” que vai se construindo no texto não só pelo que o rapper enuncia, como também, pela forma pela qual ele enuncia” (MAINGUENEAU, 1995, p 123). No trecho acima Brown explicita o território no qual está situado, “floresta de concreto e aço”, metáfora referente à periferia, à favela de São Paulo em meio a uma situação marginal. Na maioria de suas obras se utiliza de gírias (treta, mano, trutas, cuzão) e de onomatopeias: através de uma voz grave e de um texto bastante tenso, a figura do negro se envolve com o crime, a morte, a favela, a pobreza, as drogas, o descaso por parte dos governantes e da polícia. Para Shusterman (1998) os rappers, em sua maioria, citam os bairros onde residem e suas características. Desse modo, mesmo ganhando reconhecimento internacional este continua “orgulhosamente local”. Na perspectiva de Gilroy, os sujeitos desse movimento parecem dizer “Já não tenho acesso ao mundo, transformo meu bairro em meu mundo” (GILROY, 1994, p 410), ou seja, há uma (re)significação da própria localidade periférica. Por consequência, julgamos a comunidade como topografia constante nos *Raps* de Mano Brown, onde o espaço enunciativo se legitima e se constrói. Nas suas produções o ethos se mostra, como também é dito de modo enfático:

[...] tem que acreditar.
Desde cedo a mãe da gente fala assim:
'filho, por você ser preto, você tem que ser duas vezes melhor.'
Aí passado alguns anos eu pensei:
Como fazer duas vezes melhor, se você tá pelo menos cem
vezes atrasado pela escravidão, pela história, pelo preconceito,
pelos traumas, pelas psicoses... por tudo que aconteceu, duas
vezes melhor como?
(*A vida é desafio* – Mano Brown – Racionais Mc's)

Nas obras de Bob Marley observamos a presença constante da função apelativa da linguagem, que centra a mensagem no receptor de forma a influenciá-lo. Segue um fragmento da canção “Get up, stand up” em que tal elemento se expõe:

Get up, stand up: stand up for your rights!
Levante, resista: lute pelos seus direitos!
Get up, stand up: stand up for your rights!
Levante, resista: lute pelos seus direitos!
Get up, stand up: stand up for your rights!
Levante, resista: lute pelos seus direitos!
Get up, stand up: don't give up the fight!
Levante, resista: não desista da luta!
(*Get up, Stand up* – Bob Marley)

A função sobredita pode ser notada pela presença da segunda pessoa do discurso (tu/você; vós/vocês), de vocativos e de formas verbais ou expressões no imperativo. Como nesta predomina a persuasão, aparece comumente em textos publicitários, de autoajuda, discursos políticos e religiosos. Há um uso explícito de argumentos direcionados ao universo do receptor. Tal conceito reafirma a inserção do *Reggae* de Marley em uma cena englobante política e religiosa. Vejamos abaixo outro trecho da canção citada anteriormente, em que o *ethos* discursivo apresenta traços da religião Rastafári:

Most people think,
A maioria das pessoas pensa
Great God will come from the skies,
Que o grande deus vai surgir dos céus
Take away everything
Levar tudo
And make everybody feel high.
E fazer todo mundo se sentir elevado
But if you know what life is worth,
Mas se você sabe o quanto vale a vida
You will look for yours on earth:

Vai procurar o seu aqui na terra
And now you see the light,
E agora que você enxerga a luz
You stand up for your rights. Jah!
Lute pelos seus direitos. Jah!
(Get up, Stand up – Bob Marley)

O rastafarismo tem Hailê Selassiê I, Imperador da Etiópia, como representação terrena de Jah (Deus). Acredita-se que ele seja o “Messias Negro que irá liderar os povos de origem africana a uma terra prometida de emancipação e justiça divina” (WIKIPÉDIA). Através desta filosofia e da canção acima, temos em vista que o espaço (topografia) do *Reggae* é transcendente, pois é nele que o negro é elevado. No entanto esta elevação não ocorre por um ser mítico ou divino distante, mas por aquele que está próximo, que tem características comuns às deste sujeito.

Outra questão interessante e de características afins nas letras de ambos os artistas em questão é a (re)construção da história, isto é, o resgate das raízes africanas dispersas pelo mundo através da *Diáspora* dos negros escravizados, notadamente pelo continente americano. Em *500 anos*, de Brown, é ressaltado que “Assaltos, sequestros, é só o começo, a senzala avisou, o Mauricinho hoje paga o preço” e em *Slave Driver*, de Marley, encontramos tais palavras: “Ev’rytime I hear the crack of a whip (Todo o tempo ouço o estalar de um chicote), My blood runs cold (Meu sangue corre frio). I remember on the slave ship (Lembro dos navios negreiros), How they brutalize the very soul (de como eles brutalizavam a alma) (KRISELIC). Estas letras sustentam o questionamento levantado. Destacamos então que os autores possuem temática similar, diferenciando-se na forma de abordagem, pelo lugar de enunciação, um sendo periférico e o outro transcendente, no *ethos* discursivo e na cena genérica. Porém, em meio a tantas divergências, se unem no quesito identidade negra, pois neles o excluído tem “vez e voz”.

Segundo Lopes (2007), para alguns autores, só há existência do sujeito quando é possível ele se representar discursivamente e/ou publicamente. Logo, afirmamos que o negro se assume como tal nos referidos gêneros.

Conclusão

Com base na análise de algumas letras de *Reggae* Bob Marley e de *Rap* Mano Brown, e baseados nas teorias de alguns autores já mencionados, pudemos concluir que os negros se apropriam da música, fenômeno universal, para reivindicar direitos culturais, políticos, sociais, religiosos, entre outros.

O *Reggae* e o *Rap*, mais especificamente, são ritmos que os definem como grupo específico, produtos característicos reproduzidos por um modo próprio de participação no sistema social. Percebemos também que os gêneros abordados são tendências associativas, da qual tentam-se superar o sofrimento, o preconceito e as condições humanas impostas pelos detentores do poder de forma desigual, delimitando assim um território negro que se fortifica para resistir a cada ataque

Vimos que a dança tem importante papel no processo de autoafirmação grupal e global, pois esse signo linguístico age em conjunto com a música através da performance, encontrando seu lócus de enunciação, que gera conscientização política e gera mudança de comportamento por parte das massas.

Acreditamos ainda que o *Reggae*, selecionado por parâmetros hegemônicos e portanto mais difundido pelos meios de comunicação, seja um estilo rítmico mais adequado que o *Rap*, pois, segundo as determinações mercadológicas, o primeiro representa paz e o segundo guerra.

Por fim, nos voltando para análise dos respectivos discursos, detectamos nas obras de Brown a cena englobante, que apresenta características políticas mais acentuadas. Em seu texto temos como cenografia a periferia, observamos o uso de onomatopeias e de um discurso revoltado onde o negro se envolve com o mundo do crime em consequência da exclusão social. Marley, por sua vez, possui uma cena englobante política e religiosa, traços da religião Rastafári, e como topografia um espaço transcendente, onde o negro se eleva através de suas ações terrenas, que os leva à liberdade. Afirmamos, assim, que o *Reggae* e o *Rap* de Bob Marley e Mano Brown (re)criam, (re)inventam e (re)significam, como movimentos inovadores, o

espaço social, histórico, cultural e discursivo dos afrodescendentes por meio dos seus respectivos lócus de enunciação, formando e afirmando a sua identidade de sujeito e tornando-se um mecanismo de defesa e expressão.

Referências:

AMOSSY, R. "Da noção de retórica de ethos à análise do discurso". In: AMOSSY, RUTH (org.). *Imagens de si no discurso*. Trad. Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005^a.

ASSIS, Mariana Santos de. "As redes do rap: (des)construindo caminhos para a liberdade de expressão". In: *Língua, Literatura e Ensino*, Outubro/2010 - Vol.V

CANCLINI, Nestor Garcia. "Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação". *Opinião Pública*, Campinas, Vol. VIII, nº1, 2002

BAKHTIN, Mikhail. VOLOCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1986

BRANDÃO, Carlos R. "Congos, congadas e reisados: rituais de negros católicos". In: *CULTURA*, 6 (23), Brasília, out/dez, 1976.

CÉSAR DE TAVARES, J. "Atitude, Crítica Social e Cultura Hip-Hop" Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br>

Revista "Caros Amigos", edição especial n.3, setembro, 1988.

GILROY, P. "Urban Social Movements, Race and Community." In: WILLIAMS, P. & CHRISMAN, L. (org.) *Colonial Discourse and Post-colonial theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

HALL, S. Da diáspora. *Identidades e mediações culturais*. Trad e org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003

LOPES, Adriana Carvalho. "A transgressão do sujeito racializado no discurso do Hip Hop brasileiro". (2007).

Disponível em: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/lopes.pdf>

MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1988

MAINGUENEAU, D. "Ethos, Cenografia, Incorporação". In: Ruth Amossy (org.). *Imagens de si no discurso*. Trad. Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005a.

_____. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

OLIVEIRA, Catarina Farias de. "Reggae e Hip Hop: segmentação x diversidade cultural juvenil." *INTERCOM* – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set 2003

POSSENTI, S. "Os limites do discurso". *Ensaios sobre discurso e sujeito*. 2ª. Ed. Curitiba, PR: Criar edições, 2004

SERPA, Oswaldo Ferreira. *Dicionário escolar Inglês-Português, Português-Inglês*. 8º Ed. Rio de Janeiro, FENAME. 1977

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. *Da terra das primaveras a ilha do amor: reggae, lazer e identidade cultural*. São Luís: EDUFMA, 1995

SHUSTERMAN, S. "Vivendo a arte". *O pensamento pragmatista e a estética popular*. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: editora 34, 1998.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade; a forma social negro religiosa*. Rio de Janeiro, Vozes. 1988

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. "música é Informação!". In: SOUZA SILVA, Rafael.(org). *Discursos Simbólicos da Mídia*. São Paulo: Loyola, 2005.

Sites Consultados:

TERRA. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/racionais-mcs/964817/>

WIKIPÉDIA: Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rastaf%C3%A1ri>