



**PRÓ-REITORIA DE ENSINO MÉDIO, TÉCNICO E EDUCAÇÃO À DISTÂNCIA
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM FUNDAMENTOS DA EDUCAÇÃO –
PRÁTICAS PEDAGÓGICAS INTERDISCIPLINARES
CENTRO DE HUMANIDADES
POLO DE GUARABIRA**

**LINHA DE PESQUISA:
DIVERSIDADES, LINGUAGENS E FORMA DE INTERAÇÃO**

LIBIA LEABY LEITE BARBOSA

**O REGGAE, O RAP E O SAMBA COMO ESPAÇOS DE ENUNCIÇÃO
AFRODESCENDENTE EM BOB MARLEY, MANO BROWN E
JACKSON DO PANDEIRO**

GUARABIRA – PB
2014

LÍBIA LEABY LEITE BARBOSA

**O REGGAE, O RAP E O SAMBA COMO ESPAÇOS DE ENUNCIÇÃO
AFRODESCENDENTE EM BOB MARLEY, MANO BROWN E
JACKSON DO PANDEIRO**

Monografia apresentada como Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Fundamentos da Educação – Práticas Pedagógicas Interdisciplinares da Universidade Estadual da Paraíba em convênio com a Secretaria de Serviço Público do Estado da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de especialista.

Orientador: Prof. Dr. Belarmino Mariano Neto.

GUARABIRA
2014

B238r Barbosa, Líbia Leaby Leite
o reggae, o rap e o samba como espaços de enunciação
afrodescendente em Bob Marley, Mano Brown e Jackson do
Pandeiro [manuscrito] : / Líbia Leaby Leite Barbosa. - 2014.
41 p. : il. color.

Digitado.

Monografia (Especialização em Fundamentos da Educação:
Práticas Pedagógicas Interdisciplinares) - Universidade Estadual
da Paraíba, Centro de Humanidades, 2014.

"Orientação: Belarmino Mariano Neto, Departamento de
Educação".

1. Reggae 2. Rap 3. Samba. 4. Sujeito afrodescendente. I.
Título.

21. ed. CDD 981

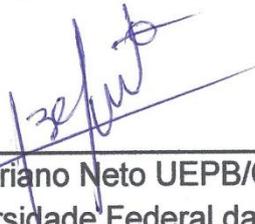
LIBIA LEABY LEITE BARBOSA

**O REGGAE, O RAP E O SAMBA COMO ESPAÇOS DE ENUNCIÇÃO
AFRODESCENDENTE EM BOB MARLEY, MANO BROWN E JACKSON DO
PANDEIRO**

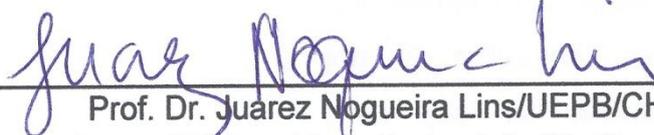
Monografia apresentada como Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Fundamentos da Educação – Práticas Pedagógicas Interdisciplinares da Universidade Estadual da Paraíba em convênio com a Secretaria de Serviço Público do Estado da Paraíba, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de especialista.

Monografia aprovada em 22/11/2014

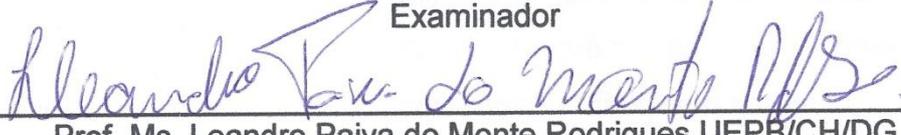
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Belarmino Mariano Neto UEPB/CH/DG
Dr. em Sociologia/Universidade Federal da Paraíba.
Orientador



Prof. Dr. Juarez Nogueira Lins/UEPB/CH/DL
Dr. em Letras/Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Examinador



Prof. Ms. Leandro Paiva do Monte Rodrigues UEPB/CH/DG
Ms. Em geografia/Universidade Federal da Paraíba.
Examinador

Dedico esta produção aos meus progenitores que sempre me apoiaram ao longo da minha jornada estudantil dedicando-se inteiramente para que eu obtivesse êxito, para meus familiares que foram um verdadeiro alicerce como também ao meu orientador pela paciência, dedicação e estímulo.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar volto meus agradecimentos a Deus por ter me dado discernimento para chegar até aqui. Aos meus pais Esmeraldo Leite da Silva e Rosa Francisco Barbosa, aos meus irmãos Luandson Henrique Leite Barbosa, Lizandro Barbosa da Silva, Maria Cecília Paulino Leite e a minha avó Antônia da Silva Leite por terem acreditado no meu potencial e me apoiarem na minha trajetória educativa.

Ao apoio de todos os familiares que através de uma grande união me proporcionaram força para prosseguir. Entre eles destaco minha tia Feliciano Leite da Silva que foi a responsável pela minha alfabetização, onde foi possível adquirir valores e as minhas bases educacionais que se aprimoraram ao longo da vida.

A todos os docentes que participaram da minha formação desde o ensino fundamental menor até os dias atuais. Ressalto o auxílio da Professora Doutora Sueli Meira Liebig que me orientou na primeira fase desta pesquisa,

Ao meu orientador Professor Doutor Belarmino Mariano Neto pela confiança depositada nas minhas ideias, pela paciência, disponibilidade, competência, responsabilidade e dedicação em apoiar não somente a mim, mas inúmeros estudantes sedentos de conhecimento. Agradeço também à banca examinadora pela grande contribuição nesta pesquisa. A todos vocês meus sinceros agradecimentos.

“A minha música não é contra os brancos. Eu nunca poderia cantar isso. A minha música é contra o sistema, que ensina você a viver e a morrer”

Bob Marley

RESUMO

Este estudo tem como fim realizar uma análise comparativa entre as letras de canções inseridas nos estilos musicais *Reggae*, *Rap* e *Samba*, voltando-se para o sujeito afrodescendente e a questão do espaço que lhe é concedido como forma de enunciação, tomando por base as produções de Bob Marley, Mano Brown e Jackson do Pandeiro. 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 MAINGUEANEAU (1995), CANCLINE (2002), HALL (2003), BAKHTIN (1986) e discussões em VALENTE (2005), SERPA (1977), BRANDÃO (1976), MOURA (1988), LOPES (2007), SODRÉ (1988), dentre outros, levantando-se a seguinte problemática – Como essas manifestações artísticas contribuem, com suas divergências e similaridades, para a formação da identidade afro, tornando-se um mecanismo de defesa de expressão.

Palavras-chave: Reggae, Rap, Samba, Sujeito Afrodescendente, Bob Marley, Mano Brown, Jackson do Pandeiro

ABSTRACT

The main goal of this study is to perform a comparative analysis among the lyrics in Reggae, Rap and Samba, giving emphasis on the afrodescendents and issues related to space that is granted to them as a way of anunciation, based on the works of Bob Marley, Mano Brown and Jackson do Pandeiro. The rhythmic types above act mainly as a kind of subverting the whole practice of repression. In this production we will consider the complaints made by blacks and their search for inclusion in the social circle. In this search we used bibliographic syntheses, besides theoretical contributions found in MAINGUEANEAU (1995), CANCLINE (2002), HALL (2003), BAKHTIN (1986) and discussions in VALENTE (2005), SERPA (1977), BRANDÃO (1976), MOURA (1988), LOPES (2007), SODRÉ (1988), and others, raising this question – How these artistic manifestations contribute, with their differences and similarities, to the formation of African identity, becoming a defense mechanism and expression.

Key words: Reggae, Rap, Samba, Afrodescendent, Bob Marley, Mano Brown, Jackson do Pandeiro.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1-** Bob Marley utilizando touca com as cores que representam o Reggae....27
- Figura 2-** Mano Brown utilizando grande colar, acessório típico dos rappers.....27
- Figura 3-** Jackson do Pandeiro com chapéu Panamá e seu instrumento.....27

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 REGGAE X RAP X SAMBA: ESPAÇOS DE SOCIALIZAÇÃO DO NEGRO.....	14
3 BOB MARLEY, MANO BROWN E JACKSON DO PANDEIRO: representações musicais da cultura afrodescendente.	20
3.1 Ritmo, dança, mudança	25
3.2 Análise do <i>Corpus</i>	29
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
5 REFERÊNCIAS.....	39

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

Os tipos rítmicos supracitados atuam principalmente como subversão a toda prática de repressão. Aqui, nos deteremos às denúncias realizadas pelos afrodescendentes e sua busca de inserção no meio social. Para tanto nos utilizamos de apanhados bibliográficos, além de aportes teóricos encontrados em Maingueaneau (1995), Cancline (2002), Hall (2003), Bakhtin (1986) 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 advindos da cultura afro como o *reggae*, *rap* e *samba*, 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).

Metodologicamente a pesquisa se pautou em uma análise comparativa crítica e qualitativa sobre os movimentos musicais de matriz africana que influenciaram artistas brasileiros e estrangeiros, ou o quanto alguns deles, detentores e defensores da cultura negra se expressaram no campo musical. Nesse sentido a análise crítica se deu a partir do Reggae, do Rap e do samba. Outro aporte metodológico se deu a partir da pesquisa bibliográfica e de arquivos musicais, bem como a partir de pesquisa nas redes sociais, tanto textuais quanto imagéticas, no que se refere aos ritmos e aos artistas envolvidos com esta pesquisa.

O trabalho se estruturou em três capítulos, sendo o primeiro, relativo a introdução, em que se aporta algumas bases teóricas e metodológicas; o capítulo dois, que traz um apanhado histórico sobre os gêneros musicais em questão como também uma análise de como eles são abordados pelas mídias e de que maneira estas influenciam na formação de consciência acerca do sujeito afrodescendente ; o terceiro e último capítulo abordamos de forma sintetizada a biografia de cada artista seguida de um cotejamento de suas produções, focalizamos o *reggae*, o *rap* e o samba como espaços de socialização da cultura afro descendente, discutimos as visões de mundo de Bob Marley, Mano Brown e Jackson do Pandeiro, verificando como esses ritmos performáticos podem gerar no ouvinte mudanças de comportamento, demonstrando de que maneira essas práticas culturais contribuem, mesmo que com abordagens diferentes, para a formação da identidade do sujeito afrodescendente. Aqui consideramos características do discurso, abordando conceito de cena englobante, cena genérica, cenografia, tipografia, ethos discursivo, grupos específicos e diferenciados. Por fim temos a considerações finais onde apontamos os resultados da nossa pesquisa e em seguida as referências bibliográficas.

A escolha por três ritmos e por três artistas se produziu também na perspectiva metodológica de se construir um *trivium* em que, permiti-se uma análise comparativa, tanto das semelhanças, quanto das diferenciações existentes entre as obras e seus produtores. Essa escolha foi positiva, pois se notou em cada ritmo que cada músico construiu a sua obra, na perspectiva do protesto, da religiosidade e da alegria em festejar a vida através de ritmos de descendência africana.

2 REGGAE X RAP X SAMBA: ESPAÇOS DE SOCIALIZAÇÃO DO NEGRO

As informações aqui apresentadas acerca dos dois primeiros ritmos musicais em questão foram extraídas do site “Sua Pesquisa” no dia 23 de fevereiro de 2014 às 15h:23min. 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 afros descendentes através 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 onde o texto é enfatizado, ou seja, tem mais relevância que a melodia. Seus temas são críticos e polêmicos e por isto 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, p. 367).

O Samba é um ritmo de raízes africanas que se popularizou no Brasil. Segundo Borges (2006, p. 2) “poetas como Arinos e músicos como Pixinguinha, Donga e João Pernambuco foram importantíssimos no seu processo de afirmação como tema carnavalesco e como gênero musical genuinamente nacional”. Borges (2006) apresenta uma rápida genealogia da palavra “Samba”. Para os quicós de Angola, é um verbo que significa “cabriolar, brincar, divertir-se como um cabrito”, já os bacongos angolanos e congueses a define como “uma espécie de dança em que o dançarino bate contra o peito do outro”. As duas acepções originam-se de “*Semba*”, *rejeitar*, *separar*, raiz multilinguística que gerou o quimbundo *di-semba*,

umbigada, coreografia principal do samba rural, em suas amplas variantes, que inclui, em outras modalidades, batuque, baiano, coco, calango, lundu, jongo, entre outros. O termo também foi utilizado no Rio da Prata como designação do *Candombe*, gênero musical performático dos afrodescendentes bantos daquela região (LOPES, 2005).

De acordo com Lopes (2005) em seu artigo sobre “A presença africana da música popular brasileira”, este grupo africano etnolinguístico, os bantos, provavelmente trouxe à música brasileira as bases do samba e as variadas manifestações que lhes são afins. São eles os “responsáveis pela introdução, no continente americano, de múltiplos instrumentos musicais, como a cuíca ou puíta, o berimbau, o ganzá e o reco-reco, bem como pela criação da maior parte dos folguedos de rua até hoje brincados nas Américas e no Caribe” (LOPES, 2005, p. 02)

O Reggae, o Rap e o Samba são manifestações culturais que se difundiram em diferentes localidades, no entanto, todos eles possuem ascendência Africana. Nessa escolha de estudo, fazer o encontro entre estas três modalidades rítmicas e musicais representa uma inovação de estudo para o campo da cultura e espaço de anunciação do sujeito de origem africana.

Os meios de comunicação, com intuito de atingir novos mercados no processo de industrialização cultural, contribuem efetivamente para a disseminação desses 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. Mariana 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* e o *Samba* 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 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, p.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.

A autora 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 pelos estudiosos já citados, 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 Catarina 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. apud OLIVEIRA, 2003, pg 24)

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.

Voltando-nos para o Samba podemos perceber que a mídia também traz estereótipos relacionados a este ritmo. Desde suas primeiras manifestações este vem sendo alvo de imposições. Quando surgiram os formatos de samba enredo (com sambas de terreiro no desfile) foram censurados pelo governo de Getúlio Vargas que estabeleceu uma norma obrigando os sambas a terem uma temática histórica (TINHORÃO, 1991, p. 177 apud CARVALHO e RIBEIRO, 2005). Assim o ritmo ficou restrito ao próprio terreiro e deixou de ser cantado em fevereiro. Nesta

mesma época, o presidente Vargas passou a censurar os sambas com a temática da malandragem, daí surge o 'malandro regenerado'.

Em uma investigação realizada por Araújo (2000) apud Acevedo (2006), Nohara (2006), Pereira (2006) e Tamashiro (2006), foi possível perceber que os meios de comunicação de massa constroem, na maioria das vezes, imagens negativas do afrodescendente. Em telenovelas brasileiras, este possui papéis subalternos tais como favelados, drogados, ignorantes e pobres. Sua tradição é apresentada apenas como mais uma manifestação folclórica e não como parte efetivamente constituinte da cultura popular brasileira. Este é apresentado como sambista, carnavalesco ou pai de santo. Apresenta-se também como elemento de entretenimento para o branco e não para si e seu grupo étnico.

Para Rodrigues (2001) apud Acevedo (2006), Nohara (2006) , Pereira (2006) e Tamashiro (2006) o cinema brasileiro cria personagem afro irrealis, "apenas arquétipos ou caricaturas". Suas observações revelaram que:

(...) na ficção brasileira os principais arquétipos dos personagens negros são o preto-velho, a mãe-preta, o mártir, o negro de alma branca, o nobre selvagem, o negro revoltado, o malandro, o favelado, o crioulo doido e a mulata boazuda. De fato, a pesquisa revelou que os papéis a disposição dos afrodescendentes nos filmes analisados eram estereotipadas. Assim, os papéis para os atores negros mais comuns no cinema brasileiro foram de sambista, compositor de samba ou de outros gêneros, cantor de samba, bicheiro, porta bandeira, prostitutas e gigolôs, serviçal e criminoso. Por outro lado, a investigação revelou que a representação do afro-brasileiro no cinema ainda é muito pequena em comparação com a atuação dos brancos. Foi apenas em 1950 que o número de atores negros aumentou. No entanto, esse número é ainda muito pouco expressivo. Por outro lado, o estudo mostra que preconceito racial ainda é pouco discutido como trama central e quando isto é feito analisa-se apenas o aspecto da relação amorosa inter-raciais, que tende a ter um final trágico. (RODRIGUES, 2001, p. 29, apud ACEVEDO, 2006, NOHARA 2006 , PEREIRA, 2006 E TAMASHIRO 2006)

Claudia Rosa Acevedo (2006), Jouliana Jordan Nohara (2006), Raquel da Silva Pereira (2006) e Helenita Tamashiro (2006) realizaram uma pesquisa no segundo semestre de 2005 com trinta e sete pessoas afrodescendentes entre a faixa etária de 17 a 59 anos com escolarização a partir do ensino fundamental menor até ensino superior pertencentes a todas as classes sociais a fim de observar

suas visões sobre estes estereótipos que a mídia formula acerca do seu grupo étnico-racial.

Foram observadas três dimensões nas quais a primeira trata-se dos retratos dos afrodescendentes na mídia de massa, a segunda dos sentimentos gerados pela interpretação dos retratos e a terceira da identificação com os retratos são percebidos. Sobre a primeira dimensão foi concluído que os entrevistados compreenderam que as pessoas com traços africanos são pouco representadas na mídia, os retratos são estereotipados, não são apresentados como consumidores e que quando começam a aparecer com maior frequência na mídia, concomitantemente, há mudanças qualitativas nessas imagens. Analisou-se que na segunda dimensão relataram sentirem-se revoltados, indignados, entristecidos, contrariados, incomodados, desprestigiados, excluídos, constrangidos, envergonhados, prejudicados, magoados e rancorosos com a forma com que entendem que a mídia os reproduz e que muitos deles se sentem motivados a lutar por justiça social para o seu grupo. Abordando a terceira dimensão destacou-se que nenhum dos entrevistados identificou-se com os retratos impostos pela mídia.

Tais reflexões nos levam a pensar os 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 afro posto de lado pela sociedade. Por outro lado, quando o sujeito de traços africanos se submete às imposições feitas por estes meios, ele é apoiado e suas produções disseminadas.

3 BOB MARLEY, MANO BROWN E JACKSON DO PANDEIRO: representações musicais da cultura afrodescendente.

As informações biográficas aqui relatadas sobre Bob Marley foram extraídas do site da UOL na data de 10 de abril de 2014 às 11h27min. Buscamos abordar suas obras, seu reconhecimento mundial e o status adquirido por elas. 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 de países latino-americanos, subdesenvolvidos.

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.

Segundo o site “Trabalhos feitos” Mano Brown, Pedro Paulo Soares Pereira, nascido em 22 de abril de 1970, 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.

De acordo com o site Almanaque folha UOL, José Gomes filho, conhecido como Jackson do Pandeiro nasceu em Alagoa Grande, município paraibano, em 31 de agosto de 1919 e faleceu em 10 de julho de 1982 vítima de embolia cerebral. Jackson era apaixonado pela sanfona, porém como este era um instrumento com preço bastante alto e o artista possuía poder aquisitivo baixo, não teve condições de obter o acordeão. Assim, sua mãe Flora Mourão, a qual cantava coco e tocava zabumba e ganzá, o presenteou com um pandeiro.

Com a morte do pai, aos 13 anos de idade, o cantor mudou-se para Campina Grande/PB onde realizou serviços de engraxate, entregador de pão, entre outros. Nas feiras de Campina, admirava os emboladores de coco e cantadores de viola os quais o influenciou em suas grandes criações e adaptações rítmicas. Em suas idas ao cinema, Jackson começou a admirar os filmes de faroeste cujo protagonista era Jack Perry, este serviu de inspiração para seu nome artístico. Aos dezenove anos tornou-se baterista no clube Ipiranga e alguns anos depois formou dupla com o irmão de Genival Lacerda, José Lacerda. Logo depois mudou-se para João Pessoa, capital paraibana, onde continuou a se apresentar nos cabarés e a seguir na rádio Tabajara.

Em 1948 foi para Recife onde trabalhou na Rádio do Comércio, foi aí que o diretor do programa sugeriu que ele substituísse o Jack por Jackson, pois possuía sonoridade mais atrativa. Foi somente em 1953 que ele gravou o primeiro sucesso, "Sebastiana", de Rosil Cavalcanti. Na rádio Pernambucana conheceu Almira Castilho de Albuquerque, sua primeira esposa. Os dois formaram uma grande dupla onde ele cantava e tocava e ela dançava, tendo participado de dezenas de filmes nacionais. Doze anos depois eles se separaram e Jackson casou com Neuza Flores dos Anjos, que também separou-se pouco antes de falecer.

No Rio de Janeiro, trabalhando na Rádio Nacional, o cantor fez grande sucesso com as músicas "O canto da Ema", "Chiclete com Banana", "Um a Um" e "Xote de Copacabana". Críticos musicais ficaram boquiabertos com a habilidade que o músico possuía de expressar-se nos mais variados gêneros musicais como o baião, coco, samba-coco, rojão e marchinhas de carnaval. Por ter tocado muito tempo em cabarés ele aprimorou sua capacidade Jazzística. Era um artista

completo. Ganhou fama por sua forma de dividir a música e uma ginga toda especial. O site “Almanaque Folha UOL” traz a seguinte visão acerca do ritmista:

(...) foi um dos maiores herdeiros da influência rítmica negra na música nordestina, influência que adquiriu por via do coco, ritmo originário de Alagoas. Essa ligação produziu uma nova leitura do samba carioca sincopado e das músicas de carnaval, ritmos nos quais Jackson também produziria uma série de sucessos. (<http://almanaque.folha.uol.com.br/jacksondopandeiro.htm>)

Bob Marley, Jackson e Mano Brown trazem similaridade em algumas temáticas onde suas letras são marcadas pelo protesto e até certo ponto de elementos da cultura religiosa de matriz africana. No entanto, as produções do primeiro e segundo obtiveram repercussão internacional, adquirindo um status mítico sendo o primeiro considerado o rei do reggae e o segundo o rei do ritmo, já o terceiro possui apenas reconhecimento nacional. Logo, suas obras abrangem um público menor.

Jackson do Pandeiro não usa sua música apenas no sentido de protestar, ele consegue expor em seus diversos ritmos elementos da cultura negra, que eram pouco exploradas para mídias da época. Um tempo em que se condenavam expressões religiosas de matriz africana, onde terreiros eram fechados e alguns toques e ritmos eram relacionados à macumba. Ele conseguiu levar para os palcos do Brasil a musicalidade perpassada com alegria, em especial com o baião, coco, samba-coco que em tudo lembra, de fato os ritmos da cultura africana.

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: segundo o site webnode 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.

Dentre Bob Marley, Mano Brown e Jackson, observamos que o primeiro traz consigo traços da cultura rastafári e o segundo de uma vida na periferia. Já Jackson recria ritmos, por conseguinte identidades, ao misturar o samba com outras experiências culturais nordestinas a exemplo do coco de roda, a ciranda, o forró entre outros ritmos. Com Jackson temos uma nova dimensão, em que a alegria, na mistura de ritmos, convida o elemento afro a dançar sem muitos traumas.

Voltemo-nos 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, reconstruem 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 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 e Jackson é altamente produtiva, pois é através dessas letras que o sujeito afrodescendente 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 Maingueneau, 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 autor-retrato 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.

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 utilizamos a noção de ethos genérico, buscando situar os discursos de Marley, Brown e Jackson na cena englobante da oralidade, que encerra suas respectivas cenografias enunciantoras. Essa é com certeza uma construção complexa e a proposta aqui ainda é inserir esta combinação em uma pesquisa para maiores e futuros desdobramentos. Por enquanto estamos fazendo

um exercício de possibilidades culturais com foco para o sujeito de origem afrodescendente.

3.1 Ritmo, dança, mudança

É notório que o *Reggae* o *Rap* e as *misturas rítmicas com o samba* 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*, *rap* e *samba* como elemento definidor de grupos específicos, pois se apresentam como símbolo de autoafirmação grupal e global diante da sociedade afrodescendente, expondo assim seus valores e tentando fugir do conceito de grupo diferenciado, onde são avaliados pelo grupo branco dominante e seus padrões.

Outro definidor de grupo específico seria o modo simbólico pelo qual o afrodescendente cria sua “África” própria utilizando-se de objetos e acessórios que são escolhidos para representá-los como um todo. Para Lívio Sansone (2000) estes elementos possuem grande significação para o sujeito afro sendo visado de maneira preconceituosa pelo opressor. Podemos citar como exemplo o uso das cores amarelo, vermelho e verde na representação do reggae, o uso de grandes colares pelos rappers e pandeiro e chapéu panamá usados pelos sambistas. Todos estes fortificam a identidade africana e proporcionam uma autoafirmação da ideologia desses sujeitos. Ilustramos abaixo tais afirmações em forma de figuras encontradas em pesquisa realizada na internet no dia 29 de julho de 2014 às 11h:50min.



Figura 1- Bob Marley utilizando touca com as cores que representam o Reggae. Disponível em: <http://www.taringa.net/posts/info/2205492/Dreadlocks---Rastas-Preparacion-Armado-Info.html>/acesso: <29/07/2014 - 11h50min>



Figura 2- Mano Brown utilizando grande colar, acessório típico dos rappers. Disponível em: <http://rapnacional.virgula.uol.com.br/category/entrevistas/feed/> acesso: <29/07/2014 – 12h10min>



Figura 3- Jackson do Pandeiro com chapéu Panamá e seu instrumento. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/jacksondopandeiro.htm>/acesso: <29/07/2014 – 12h30min>

Tais conceitos – ideologia étnica, tendência associativa e grupo diferenciado – 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 expor 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 (1977), 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* o *rap* e o *samba*, através do ato performático, encontram em seus respectivos ritmos o seu lócus de enunciação, transformando os seus estilos de dança em mudança.

3.2 Análise do *corpus*

Faremos aqui uma análise comparativa das letras de *Reggae* compostas por Bob Marley, as de *Rap* por Mano Brown a as de *Samba* por Jackson do Pandeiro 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), onde o primeiro apresenta características políticas e religiosas (o rastafári), o segundo apenas políticas e o terceiro de fuga do tormento provocado pelo preconceito. Todos fazem parte 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).

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. Já nas produções de Jackson podemos perceber que o sujeito afro, vítima das práticas discriminatórias é convidado a dançar e é através da dança e da alegria das misturas de ritmos de raízes africanas que este pode encorajar-se para ir à luta.

Destacamos que os discursos no Reggae e no Rap trazem certas similaridades enquanto cenas englobantes, mas se diferem na cena genérica (cf. MAINGUENEAU, 1995). Assumimos os ritmos 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, 1995 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,
 Veja,
 Olha outra vez,
 O rosto na multidão,
 A multidão é um monstro,
 Sem rosto e coração...”

(*Negro drama* – Mano Brown – Racionais Mcs)

Quando ouvimos o trecho do *rap* apresentado 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” (MAINGUENEU, 1995, p 123).

Aqui Brown explicita o território do 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 afro 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 estes continuam “orgulhosamente locais”. 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. Analisamos abaixo mais um trecho de uma de suas produções.

(...) 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)

Existe uma clara construção de consciência coletiva de sua condição social e étnica que preconceituosamente se estabeleceu na sociedade brasileira. Mano Brown ao cantar, expõe o passado histórico das comunidades negras que deram origem as favelas e os guetos. Ele deixa clara a sua posição ideológica e crítica de que a música é um meio de protesto contra a exploração, contra a alienação dos descendentes africanos e da própria sociedade brasileira, profundamente marcada pelo preconceito de cor, raça e de lugar,

Nas obras de Bob Marley observamos a presença constante da função apelativa da linguagem, esta centra a mensagem no receptor de forma a influenciá-lo. Segue um fragmento da canção “Get up, Stand up” onde 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 auto-ajuda, 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, onde 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)

De acordo com o site Infoescola, acessado em 31 de Julho de 2014, às 20h:12min, o rastafarismo tem Hailê Selassiê I, Imperador da Etiópia, como representação terrena de Jah (Deus), acredita-se que ele é o Messias Negro que irá liderar os povos de origem africana a uma terra prometida de emancipação e justiça divina. 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 as deste sujeito.

Mesmo considerando os elementos metafísicos da musica de Bob Marley, percebe-se uma preocupação com a situação social do grupo, que deve levantar e lutar, que deve batalhar pelos seus direitos, por justiça social. Então, a preocupação não é apenas religiosa ou de uma cultura de acomodação. Não basta ir ao encontro da Luz de Jah, mas na luz lutar para mudar a realidade de injustiça na terra.

Nas obras de Jackson podemos observar que o mesmo traz diversos elementos da cultura africana em suas obras. Estas dialogam com as de Bob Marley pois em muitas observamos traços das religiões advindas da cultura Afro e com as de Mano Brown quando ressalta lugares onde geralmente são associados aos negros como o morro. Podemos observar tais afirmações na música “Moleque do morro”.

Meus inimigos
Querem me matar
Se ainda estou vivo
Devo à lemanjá
Eu que sou moleque de morro
Criado na gafieira
Sou bamba na capoeira
Sou valente lá pra cachorro
Quando há barulho eu não corro
Sei que o tempo vai fechar
A minha vontade é de brigar
O barulho pra mim é jogo
Tenho o corpo fechado
Porque sou filho de Xangô
Sou feliz por tudo que fiz
Sei que lemanjá me ajudou

(Moleque do morro – Jackson do Pandeiro)

Analizamos aqui que o discurso é marcado pela cena englobante tanto religiosa quanto política. Podemos destacar termos como Iemanjá e Xangô como aspectos de religiões africanas e o termo “brigar” para expressar a disposição em lutar pelos ideais. A canção acima também traz elementos de afirmação da cultura afro como a capoeira, o samba e a gafieira.

Além de reunir os elementos encontrados no Reggae de Marley e no Rap de Brown, Jackson ainda convida o sujeito afro marginalizado a festejar e orgulhar-se da raça. Em suas letras podemos observar a alegria em ser uma pessoa afrodescendente, com costumes, crenças, ritmos, performances, acessórios e tantos outros elementos que lhes são próprios. Em “Tambor de Crioula” o sambista nos apresenta tais características.

Tambor de Crioula no terreiro poeirou
 Castigando o tambor grande, marque bem o crivador
 Quero ver repenicar esse repenicador
 Essa que foi a dança que Preto Velho gostou
 É carreiro carriá, É carreiro carriá
 Olha, meu boi não pode carriá. Meu boi não pode
 carriá!
 Meu boi não pode carriá! Meu boi não pode carriá!
 É, Mariana me chamou pra festa no Maranhão
 Oito dias de folia no terreiro sem parar
 Tem mulher mais do que homem
 É nessa que vou ficar
 É carreiro carriá, é carreiro carriá!
 Olha, meu boi não pode carriá! Meu boi não pode
 carriá!
 Eh, meu boi não pode carriá! Meu boi não pode carriá
 Carrega!

(Tambor de Crioula- Jackson do Pandeiro)

Outra questão interessante nas letras dos artistas em questão, é a (re)construção da história, o que nos remonta à diáspora africana, onde esta ação acontece conforme as demandas sociais e históricas atuais. Podemos observar tal afirmação em letras como “500 anos”, de Brown, onde é ressaltado que “Assaltos, sequestros, é só o começo, à 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).

Destacamos então que os autores possuem temática similar, diferenciando-se na forma de abordagem, no lugar de enunciação, um sendo periférico e o outro transcendente, no entanto o último traz as duas características, no ethos discursivo e na cena genérica. Porém, em meio a tantas divergências, se unem no quesito identidade negras, pois neles o excluído tem “vez e voz”. Segundo Lopes (2007), para alguns autores, só há existência quando é possível se representar discursivamente e/ou publicamente, logo o afrodescendente se assume como tal nos referidos gêneros.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base neste estudo realizado acerca das letras de Bob Marley, inseridas no gênero musical *Reggae*, das de Mano Brown, no *Rap*, além das de Jackson do Pandeiro, expressando a cultura negra e de teorias de alguns autores já mencionados, pudemos concluir que os artistas engajados neste trabalho se apropria da música, fenômeno universal, para reivindicar direitos culturais, políticos, sociais, religiosos, ou simplesmente para expressar a alegria de suas músicas, ou os lamentos expressos como protestos, entre outros.

São ritmos que os definem como grupos diferenciados, sendo estes, produtos característicos, reproduzidos por um modo próprio de participação no sistema. Percebemos também que os gêneros abordados são tendências associativas, da qual se tenta superar o sofrimento, preconceito e condições impostas de forma desigual, delimitando assim um território negro que se fortifica para resistir a cada ataque, atraindo adeptos e simpatizantes pela cultura afro a cerrar fileiras em prol da causa negra.

Vimos que a dança tem importante papel no processo de auto-afirmação grupal e global, pois esse signo linguístico age em conjunto com a música através da performance, encontrando seu lócus de enunciação que o transforma em mudança. O corpo é usado na cultura de matriz africana como uma expressão de liberdade, contra os preconceitos, contra as violências sofridas em períodos de escravidão. A dança liberta expressões fortes para quem observa o *Reggae* e o *Rap*. Já no samba, ou no samba-coco existem expressões de expansão da alma, remelexos que fascinam pelos movimentos também de liberdade ancestrais.

Para quem já assistiu uma coco de rodas, com mulheres, ou o coco de facão ou de cacete com homens, percebe que o ritual lembra em alguns movimentos religiosos do candomblé ou rituais africanos tribais, de preparação para guerra ou caça. Nesse ponto, podemos pensar que Jackson do Pandeiro, tenha sido fortemente influenciado pela cultura negra e quilombola que ainda remanesce em Alagoa Grande/PB, a exemplo de Caiana dos Crioulos, existente no município.

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

Como o *Reggae* é muito melódico a sua expressão rítmica abre espaço para uma dança calma, com movimentos de alongamentos e êxtase para quem participa de danças dessa natureza, os dançarinos e dançarinas parecem flutuar ao ritmo da música. Enquanto que o *Rap* se expressa mais explosivo, com imagens de que enquanto se dança se protesta diante de uma situação extrema de exploração. Enquanto que no samba, existe uma expressão moleque ou de molejos para a expressão da alegria, da fuga dos problemas e embalo de um ritual de festejos, da alegria, bem mais profana que sagrada.

Por fim, nos voltando para AD (Análise do discurso), detectamos nas obras de Brown e de Marley a cena englobante, cujo primeiro apresenta através do ethos discursivo características políticas. Em seu texto temos como cenografia a periferia, observamos o uso de onomatopéias e de um discurso revoltante onde o negro se envolve com o mundo do crime por consequência da exclusão. O *Reggae* possui cena englobante política e religiosa, traços da religião rastafari, e como topografia um espaço transcendente onde o negro se eleva através de suas ações terrenas, estas elevando-o à liberdade.

Em Jackson do Pandeiro, temos a expressão convidativa aos contatos com a musicalidade de origem negra, com ritmos e danças em que a festa e a alegria despertam para um novo momento. Em algumas obras traz traços de religiosidade assim como o *Reggae*, e em outras de estilo protesto como o *Rap*, mas em sua matriz predomina a influência da cultura afro, com o coco de roda, o samba, o samba-coco, entre outros ritmos que ele próprio inventou e propagou através das festas e dos programas de rádios até que transformou sua produção em discos.

Afirmamos assim que o *Reggae*, o *Rap* e o *samba* de Bob Marley, Mano Brown e Jackson do Pandeiro (re)criam, (re)inventam, (re)significam, como movimentos inovadores, o espaço social, histórico, cultural e discursivo dos afrodescendentes por meio da enunciação, da dança, da performance e de elementos

simbólicos, formando sua identidade e tornando-se um mecanismo de defesa e expressão.

5 REFERÊNCIAS:

ACEVEDO, Claudia Rosa; NOHARA, Jouliana Jordan; PEREIRA, Raquel da Silva; TAMASHIRO, Helenita. “**Representações Sociais dos Afro-descendentes na Mídia de Massa**”. Salvador, 2006. Disponível em: www.anpad.org.br/enanpad/2006/dwn/enanpad2006-mktb-3003.pdf <acesso: 15/03/2014 - 20:51>

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

BORGES, Gilberto Andre. “**Origens do Samba.**” Florianópolis, 2006. Disponível em musicaeducação.mus.br <acesso em 23-02-2014 , 17:13hs>

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

CARVALHO, André Pereira de; RIBEIRO, Iuri Barbosa. “**A influência da mídia na ascensão e no declínio do samba de terreiro dos anos 30 aos anos 60**”. São Paulo, 2005. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/240649881/A-Midia-Na-Ascensao-e-Declinio-Samba-de-Terreiro-Anos-30-a-60> <acesso: 02/03/2014 - 14:22>

CÉSAR DE TAVARES, J. “**Atitude, Crítica Social e Cultura Hip-Hop**” Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br> <Acesso em 14-07-2014, 14:40>

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

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.

INFOESCOLA. Disponível em: <http://www.infoescola.com/cultura/rastafarianismo/> < acesso em 30/07/2014 – 20:12>

LOPES, Adriana Carvalho. **“A transgressão do sujeito racializado no discurso do Hip Hop brasileiro”**. (2007). Disponível em: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilil/lassa/2007/lopes.pdf> < acesso em: 02/02/2014 -08:06>

LOPES, Nei. **“A presença africana na música popular brasileira”**. Uberlândia, 2005. Disponível em: www.espacoacademico.com.br/050/50clopes.htm <acesso em 24-02-2014 - 10:10>

MAINGUENEAU, D. **“Ethos, Cenografia, Incorporação”**. In: Ruth Amossy (org.)1995.

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

MORAES, Lewy. **“Jackson do Pandeiro”**. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/jacksondopandeiro.htm> <acesso em 02/04/2014 - 09:45>

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”**. Ensaaios sobre discurso e sujeito. 2ª. Ed. Curitiba, PR: Criar edições, 2004

“Reggae no Brasil, origem na Jamaica, cantores e grupos de Reggae, filosofia Reggae, história do Reggae.” Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/reggae/> acesso em: <acesso em 23-02-2014 , 15:23hs>

Revista “Caros Amigos”, edição especial n.3, setembro, 1988

SANSONE, Livio. **“Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil.”** Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132000000100004&script=sci_arttext <acesso em 10/05/2014 – 23:01>

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 Domschkle. São Paulo: editora 34, 1998.

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

TRABALHOSFEITOS. Disponível em:
<http://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Biografia-Mano-Brown/987783.html> < acesso em:<11/03/2014 - 21:02>

UOL. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/biografias/bob-marley.jhtm> < acesso em:<10/03/2014 - 11:27>

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

WEBNODE. Disponível em: <http://racionaisbr.webnode.com.br/historia/> <acesso em 11/07/2014 – 13:10>