

Os fazeres musicais do Reggae e do Rap: histórias entrelaçadas

Jaison Hinkel
Kátia Maheirie
Patrícia Wazlawick

Resumo

Este artigo realiza uma análise dos movimentos históricos dos fazeres musicais do reggae e do rap com o intuito de compreender a dimensão psicossocial presente no processo de criação artístico destes gêneros musicais, identificando sua(s) trajetória(s) e problematizando suas interfaces. A partir deste estudo, considerou-se que o reggae e o rap possuem a mesma matriz histórica – a cultura africana, apresentando como característica central a expressão da arte como manifestação política, conservando a rua como referência não apenas de expressão, mas de produção artística.

Palavras-chave: Reggae; Rap; psicossocial.

Abstract

This article has like objective carry out a historical analysis of the reggae and of the rap with the design of understand the psychosocial dimension present in the trial of artistic creation of these kinds musicals, identifying its path and complicating its interfaces. From this I study, considered itself that the reggae and the rap possess to same historical matrix – the African culture, having like central characteristic the expression of the art as political manifestation, conserving the street like reference not barely of expression, but of artistic production.

Key-words: Reggae; Rap; psychosocial.

Este artigo tem como objetivo realizar uma análise dos movimentos históricos dos fazeres musicais do Reggae e do Rap com o intuito de compreender a dimensão psicossocial presente no processo de criação artístico destes gêneros musicais, identificando sua(s) trajetória(s) e problematizando suas interfaces. Para tanto, foi desenvolvida uma pesquisa exploratória e bibliográfica onde se optou pelo enfoque psicossocial, assumindo o conceito de relação como elemento central da condição humana, "(...) muito útil para pensar o ser humano, o social, a sociedade e ao mesmo tempo é fundamental para se poder pensar uma superação de muitas dicotomias que se apresentam como contraditórias e dificultam um avanço na compreensão dos fenômenos sociais" (GUARESCHI, 2004, p. 13).

A partir das contribuições do psicólogo russo Lev S. Vigotski (1999), o procedimento de análise foi realizado mediante a leitura do subtexto, metodologia que procura apreender os motivos, desejos e necessidades, interesses e emoções constituintes dos acontecimentos sócio-histórico-culturais. Desta maneira, esta pesquisa partiu da análise histórica e social do Reggae e do Rap, realizando análises sucessivas em busca dos aspectos psicossociais que motivaram e possibilitaram o desenvolvimento destes gêneros musicais, procurando desvelar os motivos, desejos e necessidades, interesses e emoções dos atores sociais envolvidos em tais expressões artísticas.

A música popular é aqui entendida como um fenômeno mundial que surgiu nos anos 30, a partir do Jazz e do Rock, respondendo a questões identitárias locais, regionais e nacionais (MENEZES BASTOS, 1995). Assim, o Reggae e o Rap são tomados neste artigo como integrantes da música popular, devido ao contexto histórico-cultural no qual emergem, conforme se verá adiante.

De acordo com Maheirie (2003), a música é uma forma de linguagem, expressão do pensamento afetivo e possui uma função simbólica, posto que revela e traduz uma época ou um fato, necessitando ser compreendida como um produto histórico-social.

... é possível afirmar que ela [a música] produz elementos novos no cotidiano dos sujeitos, constituindo-se como uma mediadora na construção de identidades coletivas. Cada característica que compõe a música popular nos seus diversos gêneros e estilos, participa do cotidiano dos sujeitos. O sujeito subjetiva tais características e as objetiva de volta, em forma de idéias, posturas, modo de andar, falar, vestir, dançar e de perceber o mundo que está inserido (MAHEIRIE, 2002, p.41)

A seguir, são apresentados elementos históricos acerca dos gêneros musicais tomados como objetos deste estudo, iniciando pelo Reggae e passando, em seguida, ao Rap. Por fim, é realizada uma síntese que problematiza as intersecções entre ambos.

Caminhos do Reggae: África, Jamaica e Brasil

“O Reggae chegou de navio à Jamaica” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 13). Esta referência é importante para compreender as origens e o posterior desenvolvimento deste gênero musical, de modo a considerar a forte herança africana que carrega consigo até os dias atuais.

Originalmente, a Jamaica era habitada por índios aravaques, exterminados quando os espanhóis ocuparam a ilha e promoveram sua repopulação com escravos vindos

da África. Por volta de 1670, em consequência do Tratado de Madri, os espanhóis cederam a Jamaica aos ingleses, que deram continuidade a exploração e a escravização da população jamaicana (ALBUQUERQUE, 1997). Ainda segundo este autor, os escravos africanos mantiveram viva a sua cultura e foram gradativamente interferindo na base cultural jamaicana, por meio de danças, cultos, rituais, cantos e músicas. Tais manifestações foram somadas às influências musicais das ilhas vizinhas e deram origem, nas décadas de 20 e 30, ao Mento - uma forma musical folclórica e rural, precursora do Reggae.

O reggae surgiu evoluindo de uma forma folclórica chamada mento. Inicialmente deu origem ao ska, uma mistura de rhythm e blues americano, gospel e mento folclórico. Esse último desenvolveu-se baseado no ritmo das músicas de trabalho que ajudavam os escravos a sobreviver através das longas horas de esforço estafante com a picareta (...) Quando se escuta a todos esses ritmos, desde o mento até o reggae, percebe-se a exposição do problema da identidade. A raiz africana está presente, particularmente na utilização da percussão (CARDOSO, 1997, p. 18).

Outro elemento importante para a criação do Reggae foi o rádio. Cardoso (1997) cita que a partir dos anos 50 as estações de rádio locais jamaicanas transmitiam clássicos e música popular dos Estados Unidos, com grandes orquestras de swing, Rhythm and Blues e uma variedade de outros gêneros, dentre os quais o Jazz. Albuquerque (1997) menciona, além do rádio, a forte herança musical deixada pelos soldados americanos, que saíram da ilha após o término da Segunda Guerra Mundial.

De acordo com Albuquerque (1997), a partir da influência musical norte-americana, os jamaicanos criaram o Ska, uma junção entre o Mento e o R&B, dando origem ao Rock-Steady, que, por sua vez, abriu a porta para a chegada do Reggae. White (2004), afirma ainda que os EUA influenciaram a Jamaica na conscientização racial de seu povo, por meio do movimento pela defesa dos direitos civis dos negros. Em virtude da privação de seus direitos, os negros jamaicanos se identificaram com a militância empreendida pelos norte-americanos na década de 1960 e iniciaram um processo de valorização da cultura negra em prol da igualdade racial.

Para a população jamaicana era muito difícil o acesso a discos, só conseguindo ouvir música por meio de precárias estações de rádio, dependentes, inclusive, das condições climáticas para conseguir captar as músicas vindas dos EUA. Segundo Albuquerque (1997), em consequência desta dificuldade, por volta de 1940, surgiram os sound systems: uma espécie de discoteca ambulante, composta por caminhonetes equipadas com caixas de som utilizadas para a realização de bailes. O Dj (disc-jóquei) ocupava um lugar central no sound system, no qual atuava como

mestre de cerimônia. Inicialmente, sua função era animar o público dos bailes, fazer a propaganda de seu sound system, divulgar os últimos lançamentos, os novos equipamentos, os lugares aonde iria se apresentar, enfim, sua meta era atrair as pessoas para dançar. Entretanto, por volta de 1960, a figura do Dj ganhou maior importância e deixou de ser um mero animador de festas. Ainda conforme este autor, uma das principais condições que possibilitaram esta mudança foi a invenção do Dub – versão de uma música sem a voz do cantor. Pimentel (2000), cita que os Dj's jamaicanos, a partir do advento do Dub, começaram a improvisar versos sobre as versões Dub dos reggaes, disseminando mensagens políticas e espirituais ao público.

Segundo Cardoso (1997), o Dj se tornou um elemento com grande popularidade na Jamaica devido ao fato de que seu posto era um dos únicos lugares abertos à participação do povo de forma direta, caracterizando-se como um porta-voz dos oprimidos. No início dos bailes as pessoas podiam tomar o microfone e se manifestar, fenômeno impossível em qualquer outro espaço público daquele país. O Dj possuía uma forte identificação com o público e os bailes se constituíram nos únicos lugares onde a voz dos pobres poderia ser ouvida publicamente sem as restrições da Igreja ou do Estado. Os temas dos discursos eram variados, contemplando amor, sexo (muitas vezes com forte apelo pornográfico), maconha, rastafarismo, autopromoção dos Dj's, questões sociais e políticas (acontecimentos da sociedade jamaicana, violência policial, criminalidade, pobreza, etc). Outro elemento que contribuiu para a popularidade do Dj foi o alto índice de analfabetismo da população jamaicana, de modo que o Dj era um meio vital para a disseminação de notícias e acontecimentos. Assim, o Dj era uma espécie de repórter musical do dia-a-dia, de tal forma que se pode considerar o sound system a espinha dorsal para o desenvolvimento da música jamaicana, pois realizou uma verdadeira democracia musical para a população daquele país (ALBUQUERQUE, 1997; CARDOSO, 1997; WHITE, 2004).

Em 1962, a Jamaica conquista sua independência perante a Inglaterra, fato histórico extremamente importante para o desenvolvimento do Reggae. Cardoso (1997), afirma que a proclamação da independência viu nascer uma nação com uma economia em ruínas, controlada por brancos e mulatos, embora os negros somassem 75% da população. Neste contexto, juntamente com uma grande migração do campo para as cidades, os jovens negros perambulavam pela capital, Kingston, envolvida por um alto índice de desemprego e criminalidade, de maneira que muitos se tornaram "rude boys" ou "rudies" – como eram chamados aqueles que eram contra o sistema e viviam de forma marginal. Nessa tensa atmosfera, os novos partidos políticos geraram quadrilhas, de modo que a violência atingiu seu

pico durante as eleições de 1980, quando os membros do Partido Trabalhista Jamaicano e do Partido Nacional do Povo lutaram uns contra os outros e a polícia (utilizando armas de fogo abertamente nas ruas), o que causou a morte de aproximadamente 700 pessoas, muitas das quais eram civis.

Foi em meio a este contexto de tensão política, econômica e cultural que no final da década de 1960 surgiu o Reggae. Segundo Araújo (2004), o Reggae nasceu nos “bairros de lata” jamaicanos - bairros da periferia edificadas em barracões de zinco – e acompanhou o percurso histórico da Jamaica. Vidigal (2001) cita que a principal mudança, em comparação aos ritmos que lhe antecederam, ocorreu nas letras, que estavam mais impacientes, menos inocentes e mais contundentes. Com o advento do Reggae, a música jamaicana passou a se concentrar nas questões sociais da ilha, tendo em Bob Marley¹ um de seus principais representantes. Suas músicas estavam mergulhadas em imagens dos conflitos existentes no Terceiro Mundo e enfatizadas pelos princípios da fé rastafari, bem como pelos símbolos derivados do folclore africano e jamaicano (WHITE, 2004).

A necessidade de justiça social, de “verdade e direitos”, espelhava os sentimentos dos negros pobres. Fratricídio político, escassez econômica e desorientação social forçaram respostas ambivalentes de muitos pobres urbanos e ajudavam a erodir os laços da comunidade que começava a desenvolver-se. A despeito disso, a música continha uma certa solidariedade. Forneceu um ambiente estético. Apesar do conteúdo, algo mais se desenvolveu: moralidade, protesto sem medo e transcendência da música. Tais qualidades, evidentes no reggae atual, já existiam quando o rock steady se transformou em reggae, ao final da década de 60 (CARDOSO, 1997, p. 42).

Além da pobreza dos guetos, outro elemento essencial para a criação do Reggae foi a filosofia rastafari (CARDOSO, 1997). Segundo Cunha (1993), o rastafarismo constitui um amplo conjunto de práticas e idéias que começaram a se esboçar a partir de movimentos político-religiosos e, sobretudo, étnicos, na Jamaica desde o século XIX. Mediante uma interpretação étnica da bíblia, os rastas, como são denominados seus adeptos, promoveram um constante movimento contra a opressão escravista britânica, ao afirmar a redenção do povo negro por meio do repatriamento à África, em especial à Etiópia, Terra-Mãe. Os rastas são vegetarianos e se alimentam somente de produtos naturais, preservam longas tranças em seus cabelos, chamadas de “dreadlocks”, e pregam o consumo da

¹ Bob Marley era vocalista da banda Bob Marley and the Wailers, um dos grupos musicais mais importantes da história do Reggae. Segundo White (2004), Bob era um mestiço, fruto do flerte entre um capitão branco (não conheceu seu pai) e uma negra do interior, nasceu num barraco de apenas um cômodo e era mais um dentre inúmeros jovens moradores das favelas jamaicanas.

maconha (ganja) como uma erva sagrada. Todos estes elementos possuem a finalidade de deixar o homem próximo da natureza e permitir um contato mais direto com Jah – abreviatura de Jeová, Deus (CUNHA, 1993). White (2004) esclarece a importância dos rastas para o desenvolvimento do Reggae ao afirmar que grande parte dos músicos seguia os preceitos do rastafarismo, de tal forma a recusar a participação dos conluícos cotidianos e do comércio da sociedade capitalista, euro-centrada, chamada por eles de “Babilônia” e de buscar a conscientização e a libertação do povo negro. Oliveira (2003), também contribui nesta discussão, ao considerar que os rastas constituíram uma alternativa de construção da nacionalidade jamaicana e formaram um amplo movimento popular, no qual o Reggae ficou caracterizado como símbolo musical de suas manifestações. No Brasil, o Reggae se difundiu quase que simultaneamente ao seu surgimento na Jamaica. Albuquerque (1997) cita que Jimmy Cliff participou em 1968 do Festival Internacional da Canção, realizado no Rio de Janeiro e Gilberto Gil, na virada da década de 70, gravou uma versão de “No woman no cry”, de Bob Marley, fazendo uma turnê nacional, em 1980, acompanhado por Jimmy Cliff.

Foi também na década de 70 que o Reggae chegou a São Luís do Maranhão, conhecida como a “Jamaica brasileira”, por ser considerada uma das principais referências do Reggae no Brasil (ARAÚJO, 2004). Semelhante à Jamaica, o Reggae de São Luís, segundo Oliveira (2003), se desenvolveu mediante festas de radiolas – sistemas de som de grande potência – realizadas em clubes populares, e de sua difusão através de programas de rádio. Cardoso (1997), afirma que o Reggae foi adotado no Brasil como uma espécie de irmão mais novo, de modo que atualmente está presente por todo o território nacional. Segundo este autor, a justificativa para a identificação dos brasileiros com o Reggae pode ser encontrada nas semelhanças que o Brasil possui com a Jamaica, seja mediante o processo de escravidão que ambos enfrentaram, seja sua característica racial ou sua condição geográfica, de modo que vários estados litorâneos brasileiros muito se assemelham a ilha jamaicana.

Rap²: o ritmo e poesia da(s) periferia(s)

Traçar uma história crítica do Rap requer, em primeiro lugar, que este seja reconhecido não apenas como um gênero musical, mas como elemento constituinte de um movimento estético-político chamado Hip-Hop. Isto significa demarcar que o Rap teve seu desenvolvimento em constante diálogo com outras formas de expressão artística: o grafite (arte plástica) e o break (dança). Deste modo, falar

² O termo Rap vem do inglês *rhythm and poetry*, que significa ritmo e poesia.

sobre Rap remete, impreterivelmente, ao movimento Hip-Hop (Amorim, 1997; Rose, 1997). Magro (2002), afirma que o Hip-Hop é um movimento estético-político que surgiu nos EUA, no final da década de 1960, unindo práticas culturais dos jovens negros e latino-americanos nos guetos das grandes cidades. Neste movimento, o break é dançado pelos b.boys e b.girls (breakers boys e breakers girls), o grafite é desenhado pelos grafiteiros e o Rap é composto pelo Dj (disc-jóquei), responsável pela montagem das músicas e pelo Mc (mestre de cerimônia), cantor que é na maioria das vezes compositor das letras.

Além destes quatro elementos – b.boy, grafiteiro, Dj e Mc – há ainda um quinto elemento, a consciência³, relacionado ao caráter político-social do Hip-Hop.

O hip hop tem um aspecto social muito forte, tanto no Brasil como em outros países. Todos os elementos do hip hop, de alguma forma, procuram levar uma mensagem, uma espécie de denúncia da realidade vivida na periferia. Passar informação, uma mensagem consciente é muito importante na cultura HIP HOP. Os dois pilares do movimento são a atitude e a conscientização. Claro que a diversão também faz parte da cultura (RICHARDS, 2005, p. 35).

Ao procurar identificar a origem do Rap, muitos estudiosos elegem os Estados Unidos da América como os criadores deste gênero musical. Entretanto, outros autores afirmam que sua origem remete ao canto falado africano, adaptado à música jamaicana da década de 1950 e influenciado pela cultura negra dos guetos norte-americanos no período pós-guerra (SPÓSITO, 1994; MAGRO, 2002; RICHARDS, 2005).

Andrade (1999) menciona que as origens do Rap podem ser identificadas já na população escravizada tanto do Brasil, quanto dos Estados Unidos. No Brasil, o canto falado do Mc (mestre de cerimônia) remete aos ganhadores de pau – escravos que trabalhavam nas ruas de Salvador. Na América do Norte, a referência são os griots, escravos das fazendas de algodão do sul daquele país. Desta maneira,

O rap não é propriedade dos americanos. Tanto a música dos Estados Unidos quanto a do Brasil são a soma de várias coisas do mundo. Você pode falar que ele é pan-africano, porque ele é uma fusão, que vem do reggae, que nasceu com os caras tocando na Jamaica e que ouviam rhythm'n'blues de Miami (SALES *apud* ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001, p, 132-133).

³ Uma forma de sistematizar a ação social e política desenvolvida pelos integrantes do Hip-Hop são as posses. Segundo Silva (1999), as posses são uma espécie de família forjada, um espaço próprio pelo qual os jovens não apenas produzem arte, mas se apóiam mutuamente, desenvolvendo estratégias que possibilitam uma reinterpretação da experiência juvenil periférica.

Com isto tem-se que o Rap não é uma criação norte-americana, mas um gênero musical que tem suas condições de possibilidade engendradas a partir da tradição do canto falado africano, desenvolvido e expandido principalmente com o advento da escravidão e do tráfico negreiro. Assim, ao invés de eleger Nova Iorque como o local de origem do Rap, é preciso reconhecer toda a herança do canto falado africano, para posteriormente considerar que o Rap adquiriu formato semelhante ao atual em território norte-americano, no final da década de 60, quando Dj's e Mc's operaram uma sofisticada fusão entre a oralidade africana e a utilização de tecnologia musical (SPÓSITO, 1994; MAGRO, 2002).

Desta forma, pode-se considerar que o Rap é fruto de momentos e contextos históricos distintos – continente africano, Jamaica e EUA – emergindo a partir da fusão da musicalidade oral com a tecnologia existente nos EUA na década de 60, se mostrando como uma forma de denúncia social e de promoção de espaços de incentivo a sociabilidade juvenil⁴.

O desenvolvimento do Rap não ocorreu como um projeto estruturado. A junção entre tradição e tecnologia foi realizada, inicialmente, por alguns poucos músicos afro-caribenhos que haviam imigrado para os EUA e que, paulatinamente, foi sendo reinventada pelos seus demais participantes⁵. No entanto, no que se refere às condições de possibilidade para a consolidação do Rap, há três músicos que são considerados referência por terem auxiliado no processo de criação dos principais métodos utilizados pelos músicos para a estruturação do Rap. Kool Herc, foi um dos iniciantes, quando imigrou da Jamaica para o território norte-americano e levou consigo, além dos sound systems, a expressão verbal dos toasters jamaicanos – saudações que o Dj realizava aos que chegavam à pista de dança em ritmo e entrecortado – precursor do mestre de cerimônia. Grandmaster aprimorou as técnicas de discotecagem, como a colagem, a sincronização e a mixagem de trechos de diferentes vinis. Bambaataa, por sua vez, a partir do convívio nas ruas do Bronx, em Nova Iorque, propôs que as gangues trocassem as brigas de rua pela disputa artística, dando origem às batalhas de break. Foi neste contexto que, por

⁴ A questão do incentivo à sociabilidade é marcante no Rap, já que sua constituição se deu mediante a realização de festas, que se mostravam como uma opção de lazer e um espaço profícuo para o encontro e a organização juvenil. Nos EUA, por exemplo, as festas eram conhecidas como "block parties", realizadas ao ar livre, nas ruas dos bairros negros e pobres. No Brasil, os locais de encontro foram os "bailes blacks", realizados nos salões de baile dos bairros de periferia.

⁵ A questão da invenção no Rap não é fruto da capacidade de alguns seletos artistas, mas uma condição acessível a todos seus participantes, o que possibilita que a sua criação seja um movimento incessante. Um exemplo disto são as sofisticadas fusões realizadas por rappers de todas as partes do mundo. No Brasil, pode-se citar as criações de grupos como "Da Guedes", que une as tradições gaúchas ao Rap, "Pavilhão 9" que realiza uma fusão do Rap com o Rock, e "Rappin' Hood" que utiliza em suas composições os diversos gêneros musicais brasileiros, como o Samba, a Embolada e a MPB.

volta do final da década de 60, o termo Hip-Hop começou ser utilizado como ensaio de novos modos de fazer música e de pensar a situação da população negra norte-americana (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 2001).

Para que se possa compreender o Rap, também é necessário considerar a produção musical negra norte-americana dos anos 60 e 70, devido a grande influência musical exercida pelo Soul e pelo Funk (PIMENTEL, 2000). Os músicos que produziram o Funk e o Soul foram muito importantes para a conscientização da população negra norte-americana da década de 1960, momento histórico bastante turbulento devido ao embate entre a segregação racial e o movimento de luta pelos direitos civis dos negros. “Esses dois estilos musicais, além de resgatarem o *Gospel* e o *Blues*, reforçaram as expressões negras norte-americanas, dando ingredientes ao movimento *black power*” (TELLA, 1999, p. 57, grifos do autor).

No entanto, em 1968, o Soul se tornou um termo vago, sinônimo de black music, perdeu seu caráter revolucionário e se configurou como um produto comercial (VIANNA, 1988). Segundo este autor, foi neste período que a gíria funky deixou de ter uma conotação pejorativa e passou a ser um símbolo de orgulho negro, de forma que a música, conhecida como funk, radicalizou as propostas iniciais e empregou ritmos mais marcados e arranjos musicais mais agressivos.

Tella (1999) cita que apesar do desenvolvimento do Soul e do Funk, é apenas com o Rap que ocorre nas periferias das grandes cidades norte-americanas a radicalização da afirmação da negritude e o protesto contra a discriminação étnico-social da população negra, de modo que “nas letras dos raps a construção de uma identidade positiva e a reflexão sobre os problemas do cotidiano dão a tônica das músicas” (TELLA, 1999, p. 59). Abromovay et al. (1999), citam que nos EUA os rappers possibilitaram o renascimento da população negra que havia sido abafada durante a década de 1970, de modo a buscar respostas para as condições de vida das minorias, criando um movimento de reconstituição da memória coletiva em prol de novas formas de expressão.

O Soul e o Funk também exerceram grande influência sobre a população negra do Brasil a partir dos anos 80, transformando os bailes blacks em espaço de diversão e conscientização (TELLA, 1999). Segundo Azevedo e Silva (1999), os bailes eram espaços ocupados pela juventude negra que adquiriram a feição de territórios, nos quais as pessoas expressavam sentimentos, comportamentos, valores culturais e encontravam a possibilidade de evocar tradições, reinterpretá-las e transformá-las em novas linguagens.

A chegada do Rap ao Brasil ocorreu a partir do início dos anos 80, tendo a cidade de São Paulo como principal local de difusão. Na capital paulista, assim como nos Estados Unidos da América, o Rap se caracterizou por ser uma produção de jovens

negros, moradores da periferia que, por meio dos bailes e das lojas específicas de musicalidade negra, possibilitou o desenvolvimento da chamada “cultura de rua”⁶. Os rappers brasileiros trilharam um caminho próprio para a consolidação de sua expressão artístico-política, propondo ações onde a “cultura oficial” assegurava não haver mais qualquer autonomia cultural, se esquivando das formas de simples reprodução de modelos externos, fugindo do circuito massificador dos meios de comunicação e atuando em prol do resgate de questões geradoras de sofrimento humano. Para tanto, por meio de parcerias entre os grupos de rappers, foram criadas rádios comunitárias e selos próprios para possibilitar a veiculação e a gravação das músicas. Além disto, considerando que o sistema educacional formal não proporcionava aos jovens da periferia conhecer a história dos negros, os rappers partiram em busca de seus interesses.

A partir do “autoconhecimento” sobre a história da diáspora negra e da compreensão da especificidade da questão racial no Brasil, os rappers elaboraram a crítica ao mito da democracia racial. Denunciaram o racismo, a marginalização da população negra e dos seus descendentes. Enquanto denunciavam a condição de excluídos e os fatores ideológicos que legitimavam a segregação dos negros no Brasil, os rappers reelaboraram também a identidade negra de forma positiva. A afirmação da negritude e dos símbolos de origem africana e afro-brasileira passaram a estruturar o imaginário juvenil, desconstruindo-se a ideologia do branqueamento, orientada por símbolos do mundo ocidental. (...) A valorização da cultura afro-brasileira surge, então, como elemento central para a reconstrução da negritude (SILVA, 1999, p. 29-30).

De acordo com Rocha, Domenich e Casseano (2001), assim como outros ritmos afro-norte-americanos, o Rap tem um sentido de resistência cultural e constitui um capítulo recente de uma história que se inicia no século XIX: a constituição de uma identidade negra por meio da música. Tella (1999), afirma ainda que o caráter de resistência cultural da música produzida pela população negra não foi exclusividade dos norte-americanos e pode ser encontrada na música de países caribenhos, como também no Brasil.

A periferia torna-se o principal cenário para toda a produção do discurso do rap. Todas as dificuldades enfrentadas por estes jovens são colocadas no rap, encaradas de forma crítica, denunciando a violência – policial ou não – o tráfico de drogas, a deficiência dos serviços

⁶ Conforme Azevedo e Silva, “cultura de Rua é a denominação reivindicada para suas práticas, que, ao menos ao nível do discurso, não aspiram aos salões aristocráticos, nem ligam a mínima para quem inventou a palavra cultura, porque, antes de ser um conceito, para eles é um modo de vida e expressão. Eles a empregam num sentido que transcende a sua utilização antropológica mais ampla, para definir uma opção estética, política e social” (1999, p. 75).

públicos, a falta de espaços para a prática de esportes ou de lazer e o desemprego. Em meio a esse conjunto de denúncia e protesto, ganha destaque o tema do preconceito social e, principalmente, o racial. (...) E, pelo fato de os membros dos grupos serem em grande maioria afrodescendentes, o enfoque étnico-social ocupa um espaço central no discurso produzido. Ao primeiro momento de denúncia e revolta, segue-se um posterior reforço positivo da auto-estima e afirmação da negritude com resgates culturais importantes (TELLA, 1999, p. 60).

A partir desta breve (re)construção histórica, pode-se perceber que ocorreu com o Rap algo semelhante ao sucedido com outros gêneros musicais pertencentes a música popular. Segundo Menezes Bastos (1998), a música popular não é somente um novo tipo de música que se soma aos demais, ela não apenas reproduz, mas reconstrói o passado e postula o futuro, num movimento onde o geral e o particular se articulam atendendo a lógicas locais, regionais, nacionais e globais. Desta maneira, não é possível pensar o Rap como um fenômeno isolado, muito pelo contrário, este deve ser considerado inscrito num amplo universo musical, social e político. Destarte, é preciso procurar superar a concepção de que o Rap é um produto norte-americano que influenciou o Brasil (e demais países), uma vez que, conforme Menezes Bastos (1998), ao se falar em música, a partir do século XX, não é possível afirmar que um gênero musical tenha subsistido isoladamente ou se configurado somente por difusão, pois a influência é sempre acompanhada de uma elaboração re-significadora.

O Rap, portanto, pode ser entendido como uma construção que se deu a partir da oralidade africana, em junção com a tecnologia musical e de acordo com as condições sociais e políticas vivenciadas pela população de cada contexto no qual se desenvolveu. Desta maneira, "o rap é só um dos galhos da grande árvore da música negra. É filho do Funk, neto do Soul, bisneto do Spiritual e do Blues... Irmão do Rock. Primo do Reggae, do Samba, do Maracatu, da Embolada..." (PIMENTEL, 2000).

Considerações Finais

Nascido nos bairros de lata jamaicanos (ARAÚJO, 2004), a partir de uma atmosfera de tensão política, econômica e cultural, o Reggae, desde seu surgimento até sua chegada ao Brasil, manteve como aspecto central um discurso que reclama para os afro-descendentes o fim do sofrimento psicossocial que esta população vivencia desde a época escravista até os dias atuais. Já em sua origem, o Reggae se concentrou nas questões sociais jamaicanas, uma vez que suas músicas estiveram mergulhadas em imagens dos conflitos existentes no Terceiro Mundo, enfatizando a

fé rastafari e os símbolos derivados do folclore africano e jamaicano (WHITE, 2004).

Oliveira (2003) cita que o Reggae representou um redimo musical que envolveu a trajetória de luta cultural e política jamaicana, carregou um acentuado caráter de contestação política e marcou uma revolução na música negra em todo o mundo. Tal postura, segundo a autora, faz do Reggae um meio pelo qual as pessoas podem conversar sobre seu cotidiano e buscar superar as barreiras impostas pelas condições sociais ou raciais que atingem, principalmente, a população negra. Assim, desde suas origens, o Reggae procurou fornecer um ambiente estético no qual se desenvolveu o protesto sem medo e a transcendência da música (CARDOSO, 1997), realizando uma crítica à sociedade capitalista, euro-centrada, em prol da conscientização e da libertação do povo negro.

O Rap, a partir de toda a herança do canto falado africano, adquiriu um formato semelhante ao atual nas periferias de Nova Iorque, mediante a ação dos Dj's, Mc's, b.boys e grafiteiros, componentes do movimento Hip-Hop. A produção musical negra norte-americana dos anos 60 e 70 foi imprescindível para o desenvolvimento do Rap, onde o Soul e o Funk exerceram grande influencia sobre os rappers, tanto nos Estados Unidos da América, quanto no Brasil (PIMENTEL, 2000).

O Rap é fruto de um momento histórico marcado pelo embate entre a segregação racial e o movimento de luta pelos direitos civis dos negros, desencadeado a partir da década de 1960 nos EUA e disseminado para vários países do mundo. Silva (1999) menciona que os rappers brasileiros realizaram uma crítica ao mito da democracia racial, denunciaram o racismo e a marginalização da população negra e procuraram re-elaborar a identidade negra de forma positiva.

No presente artigo, em conformidade com Maheirie (2002), a música foi entendida como construtora de experiências afetivas e reflexivas, produtora de significados singulares e coletivos. De acordo com a autora, a música utiliza uma linguagem especialmente política e se constitui em mediação na construção de um possível paradigma ético-estético, no qual se alia trabalho e compromisso com divertimento e prazer, na construção do sujeito coletivo. "Assim, a música foi apreendida não apenas em termos estruturais, mas como reelaboração estética da experiência cotidiana" (SILVA, 1999, p. 23).

A partir deste estudo, pode-se perceber que o Reggae e o Rap possuem a mesma matriz histórica – a cultura africana, fato que participa da construção, de forma significativa, de toda a produção artística de ambos os gêneros. Neste sentido, desde suas origens até os dias atuais, o Reggae e o Rap permaneceram predominantemente associados aos grupos juvenis de periferia e afro-descendentes, tendo como característica central a expressão da arte como

manifestação política, conservando a rua como referência não apenas de expressão, mas de produção artística. Reflexo disto são as semelhanças⁷ encontradas em todo o processo histórico de ambos os gêneros musicais, que nasceram das experiências de sofrimento vivenciadas pela população negra e pobre, a partir das quais construíram um discurso de resistência e de re-elaboração da identidade negra.

A constante preocupação com as raízes africanas pode ser visualizada nas temáticas e nos ritmos das canções, na vestimenta e no comportamento de seus adeptos. As letras se ocupam, na maioria das vezes, de temas que tratam da exclusão social e cultural, da discriminação racial, da pobreza, da violência policial e civil. Também apontam para as possíveis soluções para superar tal condição de sofrimento, versando sobre amor, união, fé e solidariedade. Assim, tanto o Reggae, quanto o Rap, se apresentam como instrumentos de resistência, protesto, manifestação e preservação da população negra e pobre. Neste sentido, conforme aponta Silva (1998), a música pode ser entendida como uma tentativa de superar as barreiras lingüísticas, a repressão política e religiosa para atuar como elemento de identificação.

Com este estudo pode-se perceber que o Reggae e o Rap possibilitam a localização das pessoas num cenário cultural e político, acenando para discussões importantes sobre a mudança das estruturas sociais. Entretanto, conforme alerta Maheirie (2002), é preciso conceber que o efeito revolucionário que a música pode apresentar é possível porque ela é uma fonte de emoções fortes que exerce impacto sobre as pessoas e, na medida em que forem compartilhadas coletivamente, podem ir contra aquilo que lhes é imposto. Desta forma, concordando com a perspectiva de Maheirie (2002), este artigo aponta para a necessidade de se pensar o Reggae e o Rap não como uma expressão revolucionária em si, uma vez que dependem da forma como são apropriados pelas pessoas para que possa indicar (ou não) as possibilidades de transformação social. Não tendo o propósito de homogeneizar o Reggae e o Rap, considera-se que ambos podem ser vistos como possíveis instrumentos de mediação na busca da construção de lugares de identificação em prol da potencialização das ações individuais e coletivas. Destarte, o Reggae e o Rap podem ser concebidos como uma forma de linguagem reflexivo-afetiva que, mediante os significados que expressam e os contextos nos quais estão inseridos, possibilitam aos seus praticantes espaços

⁷ A proximidade entre o Reggae e o Rap é reafirmada a partir das parcerias realizadas entre seus artistas. Pode-se visualizar alguns exemplos em MV Bill e Cidade Negra, que juntos gravaram a música "A voz do excluído", assim como GOG e Natiruts, com a música "Quem planta preconceito". Stephen Marley, filho de Bob Marley, produziu um disco chamado "Chant Down Babylon", no qual promove a junção das músicas de seu pai com rappers.

alternativos para a construção de múltiplos sentidos singulares e coletivos, tendo como eixo central o resgate da cultura negra, a denúncia da desqualificação social vivida pela população periférica e a reconstrução positiva da identidade negra.

No que tange a relação entre a música e a cultura negra, este estudo se aproxima das contribuições de Azevedo e Silva (1999), que afirmam que a música faz parte da própria vida do afro-descendente e tem sido um canal fundamental para criar novas formas de sociabilidades e pode ser entendida como expressão dinâmica de pertencimento. Deste modo, dentre as maneiras de tornar a vida possível diante das adversidades, as práticas musicais têm estado presentes nos momentos mais ordinários, bem como naqueles em que se projetaram movimentos de resistência, configurando-se como um elemento de lazer, de crítica social e de sociabilidade.

Referências Bibliográficas

ABROMOVAY, Miriam, Waiselfisz. et al. *Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília*. Rio de Janeiro. Garamond, 1999.

ALBUQUERQUE, Carlos. *O eterno verão do reggae*. São Paulo: Editora 34, 1997.

AMORIM, Lara Santos de. *Cenas de uma revolta urbana: movimento hip hop na periferia de Brasília*. Brasília, mimeo, 1997

ANDRADE, Elaine Nunes de. Hip Hop: Movimento negro juvenil. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). *Rap e educação: rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999, 83-91.

ARAÚJO, Elaine Peixoto. O reggae ludovicense: uma leitura do seu sistema léxico-semântico. *Revista Philologu*, v. 10, n. 28. Rio de Janeiro: CiFEFil, jan/abr., 2004.

AZEVEDO, Amilton Magno Grillu., Silva, Salloma Salomão Jovino da. Os sons que vêm das ruas. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). *Rap e educação: rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999, 65-82.

CARDOSO, Marco Antônio. *A magia do reggae*. São Paulo: Martin Claret, 1997.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Fazendo a "coisa certa": reggae, rastas e pentecostais em Salvador. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 23, p. 120-137, out., 1993.

GUARESCHI, Pedrinho. *Psicologia social crítica: como prática de libertação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e o hip hop. *Cadernos Cedes*, v. 22, n. 57, p. 63-75, 2002.

MAHEIRIE, Kátia. Música popular, estilo estático e identidade coletiva. *Psicologia Política*, v. 2, n. 3, p. 39-54, 2002.

_____. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. *Psicologia em Estudo*, v.8, n. 2, p. 147-153, 2003.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o Feitiço de Oração de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?). *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, 1995.

_____. Músicas latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras. *Antropologia em primeira mão*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, 1998.

OLIVEIRA, Catarina Farias de. Reggae e hip hop: segmentação X diversidade cultural juvenil. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. *Anais XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Belo Horizonte, set., 2003.

PIMENTEL, Spensy. *O livro vermelho do hip hop*, 2000. Disponível em <<http://www.realhiphop.com.br/>>. Acesso em 01 dez 2005.

RICHARDS, Big. *Hip hop: consciência e atitude*. São Paulo: Livro Pronto, 2005.

ROCHA, Janaina. Domenich, Mirella. Casseano, Patrícia. *Hip-Hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop. In: HERSCHMANN, Micael. *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, 192-213.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Campinas: Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1998. Tese de doutorado.

_____. A experiência do movimento hip hop paulistano. In: ADRADE, Elaine Nunes de. (Org.). *Rap e educação: rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999, 23-38.

SPÓSITO, Marília Pontes. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflito e ação coletiva na cidade. In: *Congresso Internacional de Americanistas*. Estocolmo/UPPSALA, 1994.

TELLA, Marco Aurélio Paz. Memória e identidade. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). *Rap e educação: rap é educação*. São Paulo: Summus, p. 55-63, 1999.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

VIDIGAL, Leo. *Roots reggae*. 2001.

Disponível em <<http://paginas.terra.com.br/arte/massivereggae/roots.htm/>>. Acesso em 01 dez 2005.

VIGOTSKI, Lev Semenovitch. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WHITE, Timothy. *Queimando tudo: a biografia definitiva Bob Marley*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.