



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO

Iztok Mervič

**Metáfora e identidade no reggae
em João Pessoa, Cabedelo e Campina Grande**

**João Pessoa
Março 2015**

Iztok Mervič

Metáfora e identidade no reggae
em João Pessoa, Cabedelo e Campina Grande

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Etnomusicologia da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento das exigências para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Adriana Fernandes

João Pessoa

Março 2015

M576m Mervič, Iztok.

Metáfora e identidade no reggae em João Pessoa,
Cabedelo e Campina Grande / Iztok Mervič.-- João
Pessoa, 2015.

164f. : il.

Orientadora: Adriana Fernnades

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Música. 2. Etnomusicologia. 3. Reggae. 4.
Identidade. 5. Metáfora. 6. Sociedade.

UFPB/BC

CDU: 78(043)

Iztok Mervič

Metáfora e identidade no reggae
em João Pessoa, Cabedelo e Campina Grande

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Etnomusicologia da Universidade Federal da Paraíba, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre.

Aprovado em ____/____/____

Banca Examinadora

Prof^a Dr^a Adriana Fernandes

Orientadora

Prof. Dr. Filippo Bonini -Baraldi

Professor Visitante – Université Paris 8

Prof^a Dr^a Eurides Souza Santos

Departamento de Música/UFPB

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos dois anos da produção da presente dissertação, várias pessoas contribuíram, de uma forma ou de outra, para que eu conseguisse realizar este trabalho. Por isso, eu quero agradecer:

Em primeiro lugar a todos os entrevistados que são os protagonistas da presente pesquisa. Suas colocações e observações são o coração da presente dissertação. Ao mesmo tempo, sinto-me recompensado por ter tido a possibilidade de contar as suas histórias para o mundo que ainda não os conhece. Agradeço pela generosidade de trocar seu conhecimento e seus pontos de vista em cada conversa que tivemos. Ao longo desses dois anos da pesquisa, muitos se tornaram grandes amigos meus.

Especialmente, agradeço a banda Dona Tereza por me dar a oportunidade de contribuir um pouco com o reggae joaopessoense e os membros da banda Geração Rasta, especialmente ao Denys, por me convidarem a participar da sua ideia de influenciar a realidade do seu dia-a-dia. Agradeço a receptividade de Dado Belo, Gustavo Barbosa e Raminho Ramoso no estúdio de Radio Tabajara. Agradeço ao Febuk pela sua amizade e hospitalidade na sua casa. Agradeço ao Kabeça, o primeiro regueiro que conheci em João Pessoa, principalmente pela ajuda na noite do show do SOJA em Recife. Grato para sempre por aquilo! Agradeço ao Tiago e Zazuka do Movimento Reggae João Pessoa pela sua sinceridade. Agradeço a banda Pedecoco pela sua energia e por aquela carona salvadora na volta de Galante. Agradeço ao Coloral, da banda GunJah, pelo primeiro CD do reggae paraibano que recebi e escutei. Agradeço à banda Candeeiro Natural por me apresentar o outro lado da realidade dos músicos e do público do reggae na região. Agradeço a banda DigZin pela sua simplicidade e as ideias que compartilharam comigo.

À Profa. Dra. Adriana Fernandes, minha orientadora, por me ajudar a construir este trabalho e me orientar no caminho desde o nosso primeiro encontro. Agradeço pelo estímulo intelectual, as discussões dos textos adicionais e a sua visão diferenciada que contribuíram para a realização desse trabalho. E, especialmente, pela sua paciência com o meu português, que, imagino eu, às vezes exigia um esforço extra para ser entendido.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Etnomusicologia da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), principalmente, aos que participaram da minha qualificação, Profa. Dra. Eurides Souza Santos e Prof. Dr. Michael Iyanaga, que contribuíram com importantes sugestões e críticas à minha pesquisa. Ao longo do mestrado, contei com bolsa de estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Acredito que sem o auxílio dessa bolsa, a realização desse trabalho não seria possível, por isso sou muito grato à CAPES.

Agradeço ao Prof. Dr. Stephen King (da Universidade de Eastern Illinois, EUA) por ter me mandado o seu texto científico pelos correios dos EUA, pois não foi possível encontrá-lo em outra forma. Esse trabalho contribuiu fortemente para a discussão sobre interconectividade apresentada. Também, ao Prof. Dr. Matjaž Barbo (de Faculdade de Letras, Departamento da Musicologia da Universidade de Ljubljana, Eslovênia), por encaminhar a cópia do seu artigo da Eslovênia.

Aos meus colegas de turma, pela troca de conhecimento, pelo apoio e pela amizade, todos ajudaram alcançar os objetivos do meu trabalho.

Aos todos os músicos, produtores, donos dos lugares e outros amantes do reggae (e da música em geral) que encontrei e conheci. Todos compartilharam as suas experiências e vivências, contribuindo significativamente para produção dessa dissertação.

Aos meus amigos, principalmente ao Sidarta, Leo, André e Alysson pelo seu apoio e amizade e por compreenderem as minhas atitudes quando eu precisava ler, pesquisar ou escrever.

A todos que me apoiaram lá da Eslovênia: principalmente meus pais pela sua crença, meu irmão Marko, a sua esposa Marjana e Špela que me enviaram alguns textos da Eslovênia e, principalmente, pela sua ajuda com os documentos da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Ljubljana, Eslovênia.

E, finalmente, agradeço à Denise, minha esposa, pelas suas opiniões sobre o meu trabalho e, principalmente, pela sua ajuda consertando o meu português, sugerindo novas expressões e colocações, me ajudando a meexpressar melhor na minha redação. Pela sua paciência, amor e compreensão nos momentos de angústia. Sem ela esse trabalho não seria possível.

Obrigado a todos!

*“No chains around my feet
But I'm not free”*

*“Não há correntes em torno de meus pés
Mas eu não sou livre”
(Concrete Jungle, Bob Marley)*

RESUMO

Este trabalho traz uma investigação da trajetória do reggae na região de três municípios do estado da Paraíba, Brasil (João Pessoa, Cabedelo e Campina Grande), identificando e descrevendo artistas e bandas do cenário atual. Além disso, o foco da presente dissertação é analisar como o conceito da metáfora influencia a expressão e a (re)construção da identidade no reggae na região pesquisada. A pesquisa foi realizada em três níveis (etnográfico, musicológico e técnico-linguístico), utilizando como técnicas de coleta a pesquisa do campo (entrevistas, observações e conversas informais), a análise musicológica e a análise técnico-linguística de quatro músicas de bandas da região pesquisada. A interconectividade entre as metáforas linguísticas (analisadas a partir de King e Jensen, 1995) e a natureza metafórica do reggae (analisada a partir de Rice, 2003) foi observada no presente trabalho. As análises demonstraram que o reggae da região pesquisada discute sobre temáticas nos âmbitos sociais e de entretenimento, tentando se inserir em uma realidade onde outras práticas musicais prevalecem. Considerando que a metáfora afeta os nossos pensamentos, as experiências da realidade e as formas como agimos, a importância da linguagem metafórica no reggae e, o reggae como metáfora em si, desempenham um papel importante no processo da expressão e construção das identidades no contexto do cenário reggae na região de João Pessoa, Cabedelo e Campina Grande.

Palavras-chave: reggae, identidade, metáfora, sociedade.

ABSTRACT

This thesis examines the reggae history in the region of three municipalities of the state of Paraíba, Brasil (João Pessoa, Cabedelo and Campina Grande), while also identifying and describing artists and bands of the present scene. The focus of this thesis is to analyse how the concept of metaphor influences the expression and (re)construction of identity in the reggae practiced in the surveyed area. The survey was conducted on three levels (ethnographical, musicological and technical-linguistic), using techniques of the fieldwork (interviews, observations and informal conversations), musicological analysis, and technical and linguistic analysis of four songs of bands from the surveyed area. The interconnectivity between the linguistic metaphors (analysed by King and Jensen, 1995) and the metaphorical nature of reggae (analysed by Rice, 2003) were observed in this study. The analysis showed that reggae of the great João Pessoa discusses social topics and the field of entertainment, trying to enter into a reality where other musical practices prevail. Since the metaphor affects our thoughts, experiences of reality and the ways in which we act, the importance of metaphorical language in reggae and reggae as a metaphor by itself play an important role in the process of expression and construction of identities in the context of reggae scene in the area of João Pessoa, Cabedelo and Campina Grande.

Keywords: reggae, identity, metaphor, society.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Espaço tridimensional da experiência musical e etnográfica segundo Rice (2003).....	24
Figura 2: Padrão rítmico do <i>bubble shuffle</i>	37
Figura 3: Padrão rítmico do <i>one drop</i> e acentuação do <i>offbeat</i> ; ♩=130.....	38
Figura 4: Contagem alternativa de <i>one drop</i> e <i>offbeat</i> ; ♩=65.	39
Figura 5: Brasil, destaque para Paraíba e a região de JP-C-CG (municípios de João Pessoa, Cabedelo e Campina Grande). Fonte: Produzido a partir do Google Maps.....	71
Figura 6: Dado Belo no estúdio Tabajara, nov. 2013.	78
Figura 7: Panfletos dos eventos em JP-C-CG nos anos de 2013 e 2014.	81
Figura 8: Banda norte-americana Groundation no Clube Cabo Branco, out. 2013.....	82
Figura 9: Kabeça em sua casa no Centro de João Pessoa, jun. 2014.....	86
Figura 10: Banda Candeeiro Natural no Bar Tree House em Cabedelo, dez. 2014. ...	87
Figura 11: Banda DigZin ensaiando na Fortaleza de Santa Catarina, Cabedelo, ago. 2014.....	88
Figura 12: Os regueiros em frente do Extensão Vitrola Bar, Campina Grande, no show da banda Kayapira, abr. 2014.	91
Figura 13: Um regueiro joaopessoense esperando começar o show de Febuk e Rastafeeling no Clube Cabo Branco, set. 2013.....	93
Figura 14: Público em um show no Clube Cabo Branco, out. 2013.....	94
Figura 15: Zazuka e Tiago, os protagonistas do Movimento Reggae João Pessoa. ..	100
Figura 16: Capa do disco GunJah com referências de rastafarianismo.	105
Figura 17: Excerto da introdução instrumental com <i>riddim atípico</i>	108
Figura 18: Febuk tocando no Clube Cabo Branco, set. 2013.	114
Figura 19: Excerto da estrofe.....	119
Figura 20: Banda Pedecoco depois de um show em Galante, nov. 2014.	123
Figura 21: Excerto do refrão.....	128
Figura 22: Banda Geração Rasta em um ensaio acústico na casa de cantor Denys, jul. 2014.....	136
Figura 23: Excerto do refrão da música analisada.	139
Figura 24: Interconectividade das metáforas linguísticas (seguindo King e Jensen, 1995) e a natureza metafórica do reggae (seguindo Rice, 2003).....	146

LISTAS DE TABELAS

Tabela 1: Estrutura e destaques ao longo do tempo da música Raízes (GunJah).	111
Tabela 2: Estrutura e destaques ao longo do tempo da música Queimação (Febuk).	120
Tabela 3: Estrutura e destaques ao longo do tempo da música Drop Time (Pedecoco).	130
Tabela 4: Estrutura e destaques ao longo do tempo da música analisada da banda Geração Rasta.	140

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 PRIMEIRO CAPÍTULO - Identidade, metáfora e reggae	14
1.1 Identidade na música popular.....	14
1.2 Metáfora	16
1.2.1 Metáfora na música.....	21
1.3 Contexto sócio-histórico de surgimento do reggae (de 1950 a 1980).....	25
1.4 História do reggae - de ska ao reggae roots	26
1.4.1 Ska	29
1.4.2 Rocksteady.....	31
1.5 Características musicais do reggae.....	36
1.6 Rastafarianismo.....	40
1.7 Linguagem metafórica do reggae.....	43
1.8 O papel do reggae na formação da identidade jamaicana	48
1.9 Internacionalização do reggae.....	52
2 SEGUNDO CAPÍTULO - Reggae no Brasil	55
2.1 Jamaica brasileira.....	57
2.2 Samba reggae da Bahia.....	59
2.3 Importância da difusão e da divulgação.....	61
2.4 Reggae como mediador entre as tradições culturais	62
2.5 Reggae e as identidades sociais no Brasil.....	64
3 TERCEIRO CAPÍTULO - O reggae na terra do forró	70
3.1 Metodologia	70
3.2 Como tudo começou	74
3.3 O mago do reggae	76
3.4 Atualidade	81
3.5 As bandas	82
3.6 Os lugares e o público.....	90
3.7 Os desafios para desenvolvimento do cenário	94
3.8 A análise musicológica e técnico-linguística de quatro músicas	102
3.8.1 GunJah - Raízes	103
3.8.2 Febuk - Queimação.....	112
3.8.3 Pedecoco - Drop Time	121
3.8.4 Geração Rasta	131

4 METÁFORA E IDENTIDADE NO REGGAE EM JP-C-CG:

CONSIDERAÇÕES FINAIS142

4.1 Metáforas linguísticas no reggae em JP-C-CG 143

4.2 Reggae como metáfora em si 145

4.3 Identidade e reggae em JP-C-CG 148

4.4 Conclusões 153

5 REFERÊNCIAS155

5.1 Entrevistas concedidas a Iztok Mervič 159

5.2 Discografia 160

GLOSSÁRIO.....161

INTRODUÇÃO

Para quem lê o título eo nome do autor da presente dissertação pode se perguntar por quê um estrangeiro, com um nome difícil de pronunciar foi se interessar em pesquisar sobre o reggae na terra de forró. É verdade que à primeira vista pode ser estranho, mas esta relação foi uma das razões porque eu escolhi investigar o cenário do reggae na Paraíba, mais especificamente na região de JP-C-CG.

Eu me encantei com o reggae na época da minha adolescência, quando comprei meu primeiro disco de reggae - um CD do Bob Marley chamado *Legend*. Este foi um dos CDs mais escutados da minha coletânea musical, apesar de na época não me considerar um regueiro e me identificar mais com outros gêneros musicais. O momento crucial aconteceu, ainda na adolescência, quando descobri o verdadeiro significado da letra da música *No Woman No Cry*. Inicialmente, na minha interpretação (também espalhada entre muitos outros, como eu soube depois), a música falava sobre um homem, que acreditava que se ele não tivesse mulher, não poderia ter seu “coração quebrado”, sendo melhor ficar solteiro para não chorar. Hoje em dia esta interpretação parece engraçada, sabendo que na verdade Bob Marley estava falando para a sua esposa sobre a esperança em um futuro melhor no gueto Trenchtown do Kingston. Esta primeira revelação sobre o reggae foi crucial para eu perceber que o reggae tem um contexto mais profundo, que exige um entendimento melhor das histórias dos seus criadores.

O meu interesse em investigar as conexões entre os conceitos culturais e a música popular vem da época do meu estudo em sociologia, na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Ljubljana, Eslovênia. De lá para cá, outros fatos ligados a esta relação me chamaram atenção, como o surgimento da banda Dubioza Kolektiv, na Bósnia e Herzegovina. Em 2004, essa banda ganhou grande popularidade na região da antiga Iugoslávia (incluindo a Eslovênia), tendo forte influencia do reggae (e dub) nas suas músicas, além de suas letras serem influenciadas pela temática social e política locais. Eu, como esloveno, me identifiquei com as mensagens da banda porque entendi o contexto sócio-econômico, político e cultural que era transmitido. Na Eslovênia, onde eu nasci (e também na região toda da antiga Iugoslávia), a cultura reggae nunca esteve muito presente, por isso eu comecei a me perguntar por que o

reggae da banda Dubioza Kolektiv tornou-se tão bem sucedido nesta região. A mesma questão me ocorreu quando eu vim ao Brasil. Eu percebi que, em geral, o reggae é bastante popular no Brasil e que ocupa um lugar especial na consciência musical do povo brasileiro. Depois que eu comecei a tocar reggae com os músicos brasileiros, fiquei ainda mais interessado em entender as relações entre as realidades das comunidades locais das diferentes sociedades e o reggae. Esta questão me intrigou muito até o ponto de perceber que merecia um estudo mais detalhado e profundo. O resultado dessas considerações é a presente dissertação.

O foco da presente dissertação é analisar como as metáforas no reggae podem representar, refletir ou até formar novas realidades sociais na região de três municípios do estado da Paraíba: João Pessoa, Cabedelo e Campina Grande. Ao longo do texto essa região é denominada como “JP-C-CG”. No presente trabalho, o conceito de metáfora na música não é abordado apenas pelo ponto de vista linguístico ou retórico, mas especialmente, em termos de música como metáfora em si, o reggae, ele próprio, uma expressão metafórica de uma dada realidade. Em outras palavras, o conceito de metáfora é considerado como uma combinação de elementos linguísticos e funções sociais. O resultado final dessa pesquisa é um conjunto das etnografias de artistas, promotores, organizadores e público, e das análises musicológico-linguísticas das composições musicais particulares das bandas da região de JP-C-CG.

Neste contexto, as análises realizadas na presente dissertação seguiram diferentes níveis e estruturas de interpretação. Com relação ao objetivo de determinar a maneira pela qual as metáforas se expressam na música e como elas afetam a criação ou refletem a identidade dos artistas individuais (ou das bandas), o estudo foi realizado em três níveis diferentes: etnográfico, musicológico e técnico-linguística. Em particular, as análises foram feitas a fim de compreender melhor a interconectividade de elementos etnológicos, musicais e linguísticos que influenciam a formação das metáforas e como eles refletem e criam novas realidades em seu contexto social. Em outras palavras, a interpretação foi feita a fim de compreender como são adotadas as metáforas no reggae desenvolvido em JP-C-CG.

Considerando que as metáforas podem refletir e, por outro lado, criar as realidades sociais, durante a pesquisa questionou-se a respeito da ordem de desenvolvimento das fases da pesquisa. Se realizada no início do ciclo, a etnografia

poderia ajudar a criar uma imagem básica e um contexto para a detecção e uma melhor compreensão das metáforas na parte técnica e linguística. No entanto, existia um risco de dedicar demais atenção apenas à interpretação das metáforas, das reflexões da realidade social e da identidade (percebida na fase etnográfica) e não considerando suficientemente, como as metáforas contribuem para sua criação. Por outro lado, se a fase etnográfica fosse executada após as outras etapas, ela seria realizada com base nas metáforas detectadas na fase técnica e linguística, entendendo-se como elas criam a realidade social do sujeito pesquisado. No entanto, no trabalho de campo, as etapas involuntariamente seguiram sem ordem específica - em alguns casos, primeiro foram conseguidas as faixas de áudio ou vídeo (às vezes com letra, às vezes era necessário obter depois), em outros casos, primeiro os artistas eram contactados e só depois seus trabalhos e sua música eram analisados. Desse modo, houve momento em que a análise técnico-linguística foi realizada primeiro, e houve momento em que a etnografia foi realizada como primeiro passo. Assim, a análise final considerou todos os fatores mencionados acima e os resultados das análises particulares são apresentados na seguinte ordem: a etnografia, a análise de letra e a análise musicológica.

A fase etnográfica foi realizada através das entrevistas semi-estruturadas, conversas informais, técnicas de observação e observação participante, monitoramento das atividades nas redes sociais (*Facebook*), e documentação dos shows. O objetivo era explorar o contexto sócio-cultural em que a música foi criada e em que ela *vive*. Além disso, o objetivo foi determinar as implicações de uma música nos arredores sociais, aliás, determinar a sua função como uma metáfora em termos sociais. O ponto de vista desta abordagem é dos músicos produtores de reggae na região pesquisada. Não foi possível considerar o ponto de vista do público participante neste trabalho devido à restrição de tempo para a conclusão da pesquisa. Todas as fotos e figuras incluídas na presente dissertação são de minha autoria.

Na fase técnica foi realizada a análise musicológica da música (composição). A música em si pode ser uma metáfora, seja um certo som, uma frase musical, um estilo ou uma técnica de execução, a utilização de instrumentos específicos ou a estrutura da composição. Tudo isso, em um sentido metafórico, pode significar outra coisa.

O objetivo da fase linguística foi determinar quais metáforas (retóricas) aparecem nas letras dos músicos de reggae em JP-C-CG, o que essas metáforas significam e quais são as suas semelhanças com as metáforas descritas na literatura. Para este fim, o estudo de King e Jensen (1995) (*Bob Marley's 'Redemption Song': the rhetoric of reggae and Rastafari*) sobre as metáforas nas letras do reggae foi utilizado.

A dissertação está estruturada no formato de capítulos. Seguida à introdução, há quatro capítulos e por fim, as considerações finais do trabalho. Cada um dos quatro capítulos busca responder objetivos específicos. Dessa forma, no primeiro capítulo eu procurei realizar um levantamento da produção bibliográfica sobre os conceitos teóricos de identidade e metáfora e as suas relações com música em geral e com o reggae em particular.

No segundo capítulo, procurei abordar o fenômeno do reggae no Brasil, com seus destaques na Bahia e no Maranhão, investigando as questões da identidade em relação com o reggae.

No terceiro capítulo, procurei analisar a realidade do cenário do reggae em JP-C-CG. Neste capítulo são apresentadas as personagens (os músicos e outros sujeitos) que estão de uma ou outra forma relacionadas com o cenário do reggae na região pesquisada. As suas histórias, experiências e os contextos que as influenciaram para adotar esse gênero musical são descritas nessa parte do trabalho. As dificuldades encontradas na elaboração deste capítulo foram com relação às deficiências bibliográficas, porque não foram encontradas pesquisas científicas que visassem analisar o surgimento do reggae em JP-C-CG e na Paraíba em geral. De alguma forma, essa ausência de produção científica reflete a visão preconceituosa que permanece sobre o reggae na região pesquisada. Este capítulo também inclui a análise musicológica e técnico-linguística de quatro músicas de bandas da região pesquisada, a saber: a música *Raízes* da Banda GunJah, *Queimação* de Febuk e banda Santo Graal, *Drop Time* da Banda Pedecoco, e uma música (cujo título e letra não serão revelados) da Banda Geração Rasta, todas de João Pessoa.

No quarto capítulo procurei analisar as relações entre os conceitos de metáfora e identidade em relação ao reggae em JP-C-CG, mostrando o seu impacto na consciência individual e coletiva dos indivíduos (majoritariamente músicos) incluídos na pesquisa.

Ao final deste trabalho observamos que seus objetivos foram atingidos na forma como a interconectividade entre as metáforas linguísticas (analisadas a partir de King e Jensen, 1995) e a natureza metafórica do reggae (analisada a partir de Rice, 2003) pôde ser interpretada na região pesquisada. Além disso, essa é a primeira vez que o cenário do reggae em JP-C-CG é apresentado e discutido através de uma abordagem científica.

1 PRIMEIRO CAPÍTULO - Identidade, metáfora e reggae

Através do estudo da música podemos identificar as formas como grupos sociais expressam sua identidade ou como eles se enxergam. Além disso, a música pode representar, refletir ou até formar diferentes identidades. Através das metáforas, realidades sociais podem ser criadas em diferentes níveis. Sons humanizados, ou seja, inseridos em contextos humanos, que são valorizados de alguma forma numa sociedade, “representam formas particulares de sentimento e etos” (FELD, 1982, p. 31) e daí sua capacidade metafórica, de conjugar/comparar/combinar dois ou mais signos. Os conceitos de identidade e metáfora podem ser bem estudados através da música. Dessa forma, na investigação do fenômeno do reggae e da sua ligação com o seu público e o contexto sócio-cultural é importante incluir os conceitos de identidade e de metáfora.

1.1 Identidade na música popular

Uma das funções da música popular identificadas por Simon Frith (1987) é criação de uma identidade (auto-definição e criação de um lugar na sociedade). Seguindo a definição de Beard e Gloag (2005), a identidade “[...] se expressa através de um conjunto de atitudes que se relacionam, ou são compartilhados com um grupo. ‘Textos’ culturais, como música, permite que a identidade seja expressa, formada e sustentada” (2005, p. 66)¹. Born e Hesmondhalgh (2000) falam sobre dois modelos de música e identidade sociocultural. O mais velho - o *modelo homológico* - argumenta que a música reflete ou enuncia subjacentes relações sociais e estruturas. O mais recente - o *modelo de processo* - propõe, que a música não “reflete” nada, mas sim, tem um papel formativo na construção, negociação, e transformação das identidades sócio-culturais. Cada um oferece uma explicação diferente para diferentes fenômenos sócio-musicais, por isso, a música pode tanto construir novas identidades quanto refletir as já existentes. Além disso, as identidades sócio-culturais não são simplesmente construídas na música e que as identidades “anteriores” (as que já

¹ Is expressed through a set of attitudes that relate to, or are shared with, a group. Cultural ‘texts’, such as music, enable identities to be expressed, formed and sustained.

existiram antigamente), que refletem em culturas musicais, também formam a reprodução dessas identidades (BORN; HESMONDHALGH, 2000).

Em relação à música, a questão é, se, até que ponto e como, os processos de fazer e ouvir música participam em surgimentos e mudanças das identidades sociais. Segundo a abordagem essencialista, a identidade tem qualidades e características duráveis e estáveis. A música reflete, simboliza, e expressa a identidade social. Por outro lado, segundo a abordagem construtivista, a identidade não tem caráter de permanência, mas está mudando e se transformando constantemente. Nunca é unificada e singular, mas fragmentada e múltipla. Nós possuímos vários “eus” (de gênero, raça, nação, etc.), cuja expressão depende de contextos particulares e apresentações específicas (HALL, 1996; RICE, 2007).

Hall (1996) afirma que identidade pode ser construída somente através da relação com o “Outro”, com aquilo que não é, o que falta, com o que tem sido chamado de seu “exterior constitutivo”. Identidades podem ser construídas por meio - e não fora - da diferença. Portanto, não se pode afirmar que a música se limita a refletir o indivíduo, mas que o constrói também em igual medida. A música participa da construção da identidade através das vivências e experiências físicas. A identidade é sempre um ideal, é o que nós gostaríamos de ser, não o que somos.

Mas se identidade musical é, então, sempre fantástica, idealizando não apenas a si mesma, mas também o mundo social onde habitamos, ela é, secundariamente, também sempre real, engajada em atividades musicais. Fazer música e ouvir música são, por dizer, assuntos do corpo, envolvem o que poderíamos chamar de movimentos sociais. Assim sendo, o prazer musical não deriva da fantasia - não é *mediado* por sonhos - mas é diretamente vivenciado: a música nos dá uma experiência real do que o ideal poderia ser (FRITH, 1996, p. 123).²

É nesse sentido, de entender as experiências reais e qual seria o ideal dos grupos pesquisados que esta dissertação pretende perscrutar: a identidade do reggae produzido em JP-C-CG.

²But if musical identity is, then, always fantastic, idealizing not just oneself but also the social world one inhabits, it is, secondly, always also real, enacted in musical activities. Music making and music listening, that is to say, are bodily matters, involve what one might call social movements. In this respect, musical pleasure is not derived from fantasy - it is not *mediated* by daydreams - but is experienced directly: music gives us a real experience of what the ideal could be.

1.2 Metáfora

No passado, a maioria das discussões foi feita sobre a natureza das metáforas na lingüística e as metáforas verbais. As metáforas eram ligadas apenas à literatura, onde tinham uma função ornamental e retórica. Na época de Aristóteles (sec. IV a.C.), a metáfora foi pensada apenas como uma substituição de um termo pelo outro, funcionando apenas ao nível da palavra, sem contexto mais amplo. Tinha apenas uma função ornamental, sem qualquer conteúdo cognitivo. Ao longo da história várias teorias da metáfora foram desenvolvidas. Kante (1998) explica três abordagens diferentes que podem nos ajudar na classificação das diferentes teorias. A abordagem *literalista* defende a idéia de que existe apenas um significado literal. A metáfora tem uma função exclusivamente retórica, é uma anomalia que pode, igualmente, ser expressa literalmente. A abordagem *dualista* reconhece a existência de significado metafórico, mas para a sua existência necessariamente tem que existir o significado literal também. A abordagem *figuralista* afirma que a metáfora é elemento natural da linguagem, que tem função cognitiva, e que toda linguagem é basicamente metafórica. Segundo Kante (1998), as declarações essenciais sobre a metáfora que os figuralistas defendem são:

- A declaração sobre a naturalidade de metáfora, falando que a metáfora é um elemento natural da linguagem. “Os processos envolvidos na formação e percepção da metáfora emergem naturalmente do funcionamento do sistema cognitivo. A metáfora é uma verdadeira ‘moeda’ de pensamento” (KANTE, 1998, p.18)³;
- A declaração sobre a centralidade da metáfora enfatiza que a metáfora está na própria raiz de nosso poder criativo e tem uma função cognitiva insubstituível;
- Toda linguagem é metafórica;
- A declaração sobre racionalismo figural explica que a metáfora (da perspectiva racionalista) não é apenas um elemento essencial da comunicação humana, mas também um meio de criação de estrutura conceitual, de organização de nossas memórias, de desenho das experiências e de interpretação dos nossos sentidos;

³ Proces, ki sodelujejo pri tvorjenju in doimenju metafore, naravno vzniknejo iz delovanja kognitivnega sistema kot celote. Metafora ie prava “valuta” misli.

- A declaração sobre empirismo figural enfatiza que a metáfora nos permite a visão de um conceito através da lente do outro e é entendida no contexto do outro;
- A declaração sobre a sistemática diz que “a metáfora não é simplesmente uma erupção isolada de perspicácia da linguagem, mas a introspecção na estrutura conceitual de uma área” (KANTE, 1998, p.21)⁴;

Uns dos primeiros autores, que ofereceram uma mudança nessa concepção, foram I. A. Richards e Max Black, oferecendo um conceito mais cognitivo de metáforas.

Como indivíduos, nós conseguimos controlar as metáforas da mesma maneira que aprendemos qualquer outra coisa que nos torna humanos. Tudo isso nos foi passado por outros através da linguagem - através da linguagem que aprendemos e que explicitamente não pode ajudar de qualquer outra forma a não ser por nos dar a capacidade de gerenciar as metáforas (RICHARDS, 1998, p. 43).⁵

A teoria da metáfora de Max Black é chamada de teoria da interação. Black (1998) observa a metáfora não como um jogo de palavras, mas como um fenômeno cognitivo que envolve conceitos. Em linguagem metafórica dois conceitos se fundem e criam um novo conceito, alterando os conceitos originais. A metáfora é formada pela interação de sujeito primário (o menos 'metafórico' dos dois) e o sujeito secundário - essa interação requer mais do que apenas uma combinação de dois significados literários. Uma metáfora mapeia algumas das qualidades do sujeito secundário, colocando-as sobre o primário. Ele afirma que temos certas implicações ou conotações associadas para cada palavra que permitem a metáfora funcionar. Geralmente, essas associações são simplesmente as associações comuns que unem uma palavra. O trabalho real da metáfora ocorre quando se “seleciona, enfatiza, suprime e organiza recursos do sujeito principal, implicando as declarações sobre o assunto, que normalmente se aplicam ao assunto subsidiário” (BLACK, 1998, p. 107)⁶. Com outras palavras, o sucesso de uma metáfora depende de alinhamentos e desalinhamentos entre os conjuntos de associações de seus dois assuntos. Black

⁴ Metafora ni preprosto osamljen izbruh jezikovne duhovitosti, temveč vpogled v podstatno pojmovno strukturo nekega področja.

⁵ Kot posamezniki dosežemo obvladovanje metafore ravno tako, kot se naučimo česar koli drugega, kar nas dela ljudi. Vse to prenašajo na nas drugi z jezikom in preko jezika, ki se ga učimo, jezika, ki nam izrecno ne more pomagati na noben drug način, kot da nam daje zmožnost obvladovanje metafore.

⁶ Metafora izbira, poudarja, potlačuje in organizira značilnosti glavnega predmeta, tako da implicira trditve o njem, ki jih normalno apliciramo na stranski predmet.

(1998) afirma que a metáfora inclui conteúdo cognitivo positivo. Isso significa: simplesmente, parafraseando uma metáfora, mesmo que se capte com precisão a mesma conotação/associação, não se transmite o mesmo significado que a própria metáfora. A interpretação da metáfora depende das implicações anteriormente deixadas para um leitor, para que este possa induzir, com um sentimento agradável, suas prioridades relativas e graus de importância.

Outro trabalho significativo sobre o caráter cognitivo das metáforas é o *Metaphors We Live By* (As metáforas das quais vivemos), de Lakoff e Johnson, de 1980. Eles argumentam que as pessoas fundamentalmente pensam em termos de metáforas e que “a essência da metáfora é compreender e experienciar um tipo de coisa em termos de outra” (1980, p. 5)⁷. Além disso, eles afirmam que as metáforas têm a sua origem nas nossas primeiras experiências básicas e que surgem da nossa experiência corporal, que pode ser uma afirmação altamente sugestiva para a área das artes, como também para música. Eles acreditam que a metáfora não está presente somente na linguagem, mas sim proeminente na vida cotidiana. As metáforas estão presentes nos nossos pensamentos e nas nossas ações, no nosso sistema conceitual. Como pensamos e agimos é fundamentalmente metafórico por natureza. Portanto, eles argumentam que “a metáfora é principalmente uma questão de pensamento e de ação e só derivativamente uma questão de linguagem” (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p. 154)⁸.

Lakoff e Johnson (2003) nomearam os elementos de metáfora diferente de Black (1998). O primeiro elemento (sujeito primário), denominado como alvo (*target*) é aquele sobre o qual algo é dito. O outro elemento (sujeito secundário) é denominado como fonte (*source*) e é algo que se fala sobre o sujeito primário. Um exemplo que Lakoff e Johnson (2003) usam para explicar como esse processo funciona é a metáfora “Amor é guerra”, onde AMOR é sujeito primário e GUERRA é sujeito secundário. Algumas características de relacionamento entre os dois elementos são: Sujeito secundário representa um sistema e não é uma coisa individual. Tanto o sujeito primário como o sujeito secundário fazem parte da rede dos significados relacionados, um “complexo implicativo”. AMOR faz parte de uma rede que inclui muitos conceitos como paixão, sexo, casamento, sacrifício e pode ser infinitamente longa. Alguns conceitos são mais e outros menos convencionais. O sujeito secundário

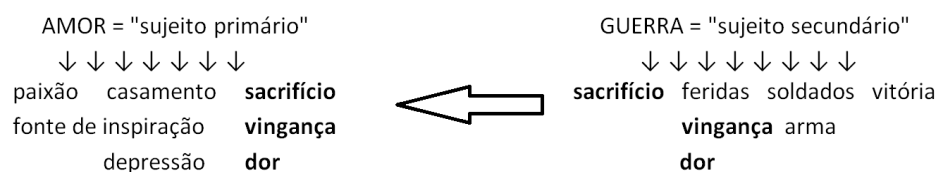
⁷ The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another.

⁸ Metaphor is primarily a matter of thought and action and only derivatively a matter of language.

também é parte de uma rede maior. É essencial para ambos que não incluam só as denotações, mas também os significados conotativos:



A expressão metafórica funciona de maneira que um conjunto de “implicações associativas” reunidas em “complexo implicativo” (rede de fonte) está projetado no sujeito primário. Esta é a fase da interpretação da metáfora: quando, pelo menos, uma das associações relacionadas com o sujeito secundário está sendo projetada no sujeito primário. O mais importante para uma metáfora é alguma forma de similaridade entre os dois elementos. No nosso caso, a semelhança entre AMOR e GUERRA é que ambos envolveram as relações interpessoais.



Na base dessas interpretações podemos chegar a algumas conclusões:

- Não é possível projetar (mapear) todas as características (propriedades) de uma fonte. Algumas não têm relação com o alvo, por exemplo: lutar com armas e tanques no campo de batalha tem relações muito distantes com o sentimento de AMOR (talvez através de um entendimento de amor à pátria). O que pode se projetar depende de várias circunstâncias: o texto presente, as características do público confrontado com uma metáfora (seu conhecimento especializado), etc.
- Nenhuma característica é naturalmente esperada, nem as decisões do que deve ser projetado, nem como serão marcadas. A interpretação da metáfora depende de seu intérprete (experiência pessoal, conhecimento, cultura). Intérpretes

diferentes podem enfatizar características diferentes, porém as metáforas são muito sugestivas e um modo de comunicação de risco.

- As metáforas mostram um novo olhar ou um olhar alternativo ao domínio do sujeito primário, quando ligado ao domínio inesperado de sujeito secundário, ou seja, quando projetamos as características. Os domínios diferentes do sujeito secundário enfatizam estruturas diferentes no domínio do sujeito primário. Assim, a estrutura de “Amor é guerra” é diferente de, por exemplo, de “Amor é felicidade”.

Tanto o sujeito primário (alvo), como o sujeito secundário (fonte) são parte de um complexo de conotações, de uma rede de significados relacionados, que podem ser transmitidos por palavras, imagens ou sons. É comum falar sobre os *domínios do alvo e da fonte*. O que acontece no processo de interpretação de uma metáfora é que, pelo menos, uma (mas muitas vezes mais do que uma) característica normalmente associada com o domínio da fonte é projetada (ou mapeada) a uma característica correspondente ao domínio do alvo. A interpretação das influências entre eles é bidirecional, o sujeito secundário afeta a forma de pensar sobre o primário e vice-versa.

A interpretação também depende de ponto de vista das pessoas que interpretem a metáfora e dos seus contextos culturais. É sempre uma questão de interpretar quais das muitas propriedades ou conotações do sujeito secundário devem ser mapeadas sobre o primário. As metáforas sugerem *algumas* similaridades e características dos sujeitos e outras não. Não é sempre óbvio quais são as mais relevantes. Além disso, os domínios de fonte podem ter conotações muito diferentes de uma (sub)cultura para outra. A identificação de uma metáfora é geralmente guiada pelo contexto local em que a metáfora ocorre. Vários fatores podem influenciar a interpretação de uma metáfora, tais como o conhecimento pessoal de um indivíduo e as atitudes em relação ao domínio da fonte. Essa rede também inclui as conotações desses elementos, ou seja, uma grande variedade de conceitos relacionados, atitudes, valores culturais, emoções, crenças e ações potenciais, etc. Isso significa tanto que indivíduos diferentes podem interpretar a mesma metáfora um pouco (ou muito) diferente, e que as metáforas podem ser entendidas de uma forma diferente de como elas foram concebidas. Exceto quando o contexto em que a metáfora aparece nos

fornece detalhes sobre as características que estão a ser mapeadas, o intérprete da metáfora deve decidir por si mesmo, quais recursos devem ser mapeados. Podemos dizer então que, os processos de criar e interpretar uma metáfora poderiam também ser uma questão de criatividade.

1.2.1 Metáfora na música

O argumento que a metáfora é também relevante no nível cognitivo significa, que na verdade pode manifestar-se não só na linguagem, mas em outros meios de comunicação também, como na arte e - inclusive - na música. A metáfora é um conceito que pode ter uma importância relevante na investigação dos contextos sócio-culturais, porque “é um conceito que define a nossa relação com a música” (BEARD; GLOAG, 2005, p. 81).

Zbikowski (2008) relata sobre como as metáforas são usadas para descrever a música. Ele oferece um exemplo de duas descrições diferentes de uma cantata de Johann Sebastian Bach - a primeira descrição é tipicamente caracterizada como metafórica, a segunda - com uso de jargão técnico - como literal. Mas na descrição técnica as palavras *tensão* (*tension*) e *soltura* (*release*) aparecem - uma evocação metafórica que dá alguma indicação de como a música soa, ao invés de quais elementos musicais ela inclui. Portanto, a metáfora parece ser uma parte inevitável das descrições musicais. No contexto de perspectiva cognitiva das abordagens mais recentes, Zbikowski descreve a metáfora “como um tipo de mapeamento entre domínios e propõe que a música represente um domínio conceitual que pode ser arrastado dentro desses mapeamentos” (ZBIKOWSKI, 2008, p.511)⁹.

O filósofo Roger Scruton (1997) diz que para ouvir os sons, como música, temos que considerar os conceitos de um domínio - como movimento, espaço ou objetos concretos - e aplicá-los em outro. É impossível discutir a música sem as metáforas e discutir a metáfora como um conceito de espaço, movimento e animação. Ouvir sons como música é ouvir “movimento irreal” em “espaço imaginário” (SCRUTON, 1997, p. 239). “Os sons são transfigurados em tons - em movimentos metafóricos no espaço metafórico” (SCRUTON, 1997, p. 364). O objeto da experiência musical não pode ser descrito sem o uso das metáforas. Sem

⁹ A kind of cross-domain mapping and proposes that music represents a conceptual domain that can be drawn into such mappings.

transferência metafórica nada da música permanece, mas apenas o som (SCRUTON, 1997).

Segundo Barbo (2008), os conceitos de espaço e de movimentação usados na descrição da música vieram através da necessidade da objetivação da música. A objetivação é uma das exigências mais importantes para organizar nossas formas de pensamento e para nossa compreensão do mundo dentro da cultura (europeia) ocidental. Essa demanda desenvolveu o conceito da objetivação da obra musical através do sistema de notação. Desta forma, a noção de espaço na pontuação define também a nossa recepção musical - desde a imaginação de notas *agudas* e *graves* até a percepção de *descendente*, *ascendente*, *simetria*, etc.

Outra abordagem sobre a metáfora em música é apresentada no trabalho de Steven Feld (1982), que descreve como o povo Kaluli da Papua Nova Guiné usa as descrições metafóricas como um reflexo de aspectos fundamentais da sua vida cotidiana. Por exemplo, os Kaluli descrevem os intervalos melódicos com as mesmas expressões que eles usam para caracterizar as cachoeiras.

Segundo Lakoff e Johnson (1980), realidades sociais podem ser criadas através das metáforas, que podem orientar os pensamentos e ações dos indivíduos. A metáfora contém elementos que destacam a nossa experiência e podem influenciar e orientar a nossa ação. Portanto, a ação pode encaixar a metáfora e fortalecer o poder da metáfora, que vai tornar a experiência coerente. Neste sentido a metáfora pode ser uma “profecia auto-realizável” (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p.157). Spitzer (2004) define metáfora como “a relação entre o físico, próximo e familiar, e o abstrato, distante e desconhecido” e realça que “aplicar a teoria da metáfora à música é em si um ato metafórico” (SPITZER, 2004, p. 4). Para ele, a música pode ser uma fonte, bem como um alvo para o mapeamento metafórico e que a experiência musical forma o pensamento, assim como o pensamento forma a música. A música estrutura o pensamento e o pensamento estrutura a música (SPITZER, 2004).

Uma abordagem que chamou a minha atenção como ponto de partida para pensar sobre a interconectividade entre os conceitos de metáfora linguística e o caráter metafórico da música em si, foram as teorias propostas por Timothy Rice (2001, 2003). Rice (2001) afirma que compreendemos a natureza e o significado da música através do processo de construir metáforas que apontam a música para outros aspectos da experiência humana.

Cada uma dessas metáforas faz uma reivindicação verdadeira sobre o status ontológico de música: a música é a arte, a música é uma ação significativa, a música é um som humanamente organizado, e assim por diante. [...] Ao invés de verdadeiro ou falso, cada afirmação, parece-me, é apenas limitada, uma das muitas possibilidades. A metáfora dada provavelmente atinge alguns objetivos e faz algum sentido em determinadas situações, mas não consegue dar conta de toda a gama de possibilidades da música e significado (RICE, 2001, p. 22)¹⁰.

Rice (2003) entende metáforas como “crenças sobre a natureza fundamental da música, expressadas em metáforas na forma *A é B*, isto é, *a música é X*” (RICE, 2003, p. 163). Esta forma de “expressões metafóricas” é usada para aproximar fenômenos aparentemente distantes e para organizar ou mudar a nossa visão e experiência de ambos os sujeitos da metáfora. Segundo Rice (2001, 2003), as metáforas mais comuns são: a música como arte, como comportamento social, como um símbolo referencial ou como texto para interpretação, como mercadoria, como entretenimento, como terapia, como expressão emocional.

Rice (2003) propõe um modelo de espaço tridimensional da experiência musical e etnográfica (fig. 1). As duas primeiras dimensões são o tempo e a localização como fundamentais para compreensão filosófica da existência humana e, portanto (como tal), da experiência musical também. A localização na experiência musical não é apenas um único lugar, mas pode contribuir e pode ser o produto de muitos lugares. Assim, estão formados vários contextos para produzir, conhecer e compreender a música. Estas várias localidades são entendidas como configurações aninhadas, lugares, locais e nós de comportamento social e musical. Pode ser um espaço individual, subcultural, local, regional, nacional, regional, diaspórico, global e até mesmo virtual (no modelo, representado pelo chamado eixo X, fig. 1). Neste modelo, o tempo pode ser observado de, pelo menos, duas maneiras: maneira cronológica e histórica ou maneira experimental e fenomenológica. No sentido cronológico, a experiência musical pode ser medida em uma linha reta e depois periodizada em diferentes categorias de tempo, sejam microscópicas ou macroscópicas, tais como: progressão de acordes, a análise formal ou uma década e um século. Por outro lado, fenomenologicamente, a experiência musical no presente pode depender da experiência anterior. Em outras palavras, pode-se experimentar a

¹⁰ Each such metaphor makes a truth claim about the ontological status of music: music is art, music is meaningful action, music is humanly organized sound, and so forth. [...]. Rather than true or false, each claim, it seems to me, is merely limited, one of many possibilities. A given metaphor probably achieves some goals and makes some sense in certain situations but fails to account for the full range of music's possibilities and significance.

música de diferentes maneiras, dependendo dos contextos sócio-culturais passados que influenciaram a nossa experiência musical atual. No modelo, o elemento tempo (tanto cronológico quanto fenomenológico) é representado pelo chamado eixo Z (fig. 1). Para explicar uma experiência musical específica, Rice (2003) sugere a terceira dimensão, que consiste nas metáforas (chamado de eixo Y no modelo, fig. 1).

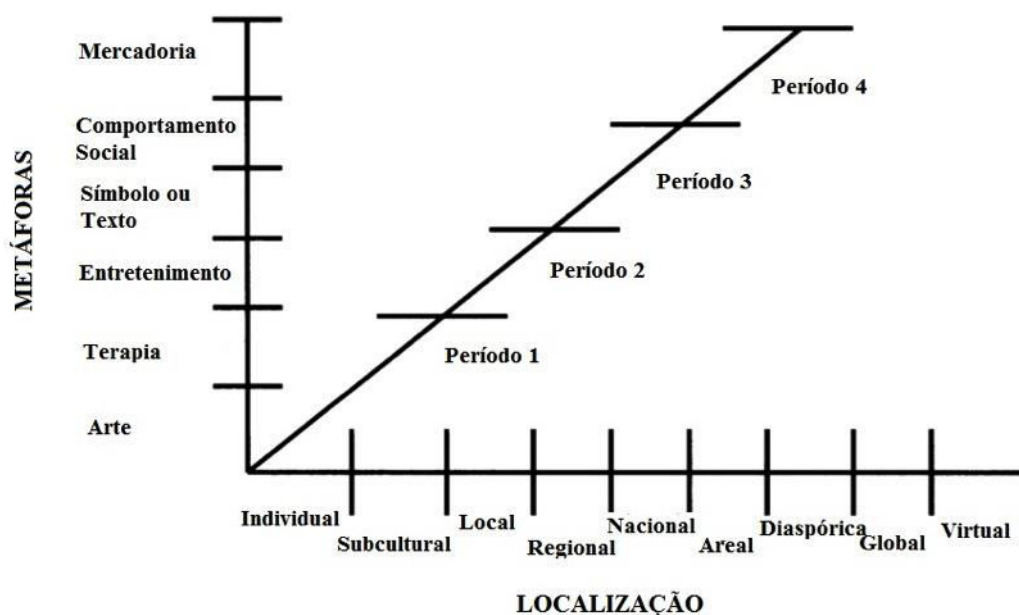


Figura 1: Espaço tridimensional da experiência musical e etnográfica segundo Rice (2003).

Essa terceira dimensão consiste das

[...] metáforas que fazem afirmações sobre a natureza da música e aproximam a música a outros domínios da experiência humana. Essas metáforas, ideologicamente, fundamentaram as estratégias comportamentais, interpretativas e discursivas que colocam essas reivindicações em prática (RICE, 2003, p. 159).¹¹

Para o presente trabalho, estas definições de metáfora estão consideradas e ponderadas com os dados coletados em campo.

¹¹ [...] metaphors that make claims about the nature of music and that bring music closer to other domains of human experience. These metaphors ideologically ground the behavioral, interpretive, and discursive strategies that put those claims into practice.

1.3 Contexto sócio-histórico de surgimento do reggae (de 1950 a 1980)

Nos anos 1950, a Jamaica, ainda colônia britânica, estava começando a mudar. Antigamente sua economia era predominantemente rural e, a partir desta data, começou a ganhar lucros com a mineração de bauxita (entre 1950 e 1957, a Jamaica era a maior fornecedora do mundo) e o turismo, com hotéis de luxo, também estava crescendo. A situação social na Jamaica estava melhorando. Todo esse cenário criou novos empregos e, em busca de trabalho, as pessoas da Jamaica rural estavam migrando cada vez mais para a capital, Kingston. Em 1958, a Jamaica tornou-se membro da Federação das Índias Ocidentais, mas afastou-se dela em 1961. A Jamaica alcançou sua independência da Grã-Bretanha em agosto de 1962. Depois dessa data, as tensões políticas na Jamaica começaram.

No período pós-colonial - os primeiros anos depois da independência - o país cresceu economicamente, esperando os anos 1970 com grande otimismo. No entanto, as expectativas quanto, por exemplo, a melhoria na educação e a redução das diferenças sociais, não foram atingidas. A Jamaica falhou mais uma vez e isto significou uma insatisfação enorme entre os *sufferers* (os que sofrem) - a classe pobre dos guetos jamaicanos. O início dos anos 1970 foi um momento de grande conflito político e ideológico na Jamaica. De um lado estava Michael Manley, o líder do Partido Popular Nacional (PNP) - partido da oposição - que defendia o socialismo, ligando a Jamaica a Cuba. Do outro lado, estava Edward Seaga de Partido Trabalhista da Jamaica (JLP), que governou com o apoio dos EUA. Manley focou a sua campanha eleitoral e sua política nas classes baixas da Jamaica. Culturalmente também foi enfático, fazendo seus discursos em crioulo jamaicano e apoiando os artistas de reggae na sua campanha. A vitória do PNP de Michael Manley, em 1972, marcou o início do “socialismo democrático” na Jamaica.

O sucesso econômico dos anos 1960 declinava e os impactos das falhas econômicas dos anos 1970 começaram a aumentar. O PNP tentou realizar muitas reformas caras e causou um aumento de problemas econômicos e financeiros com algumas estratégias erradas. Isto piorou a situação econômica e social na Jamaica, resultando em uma polarização extrema do povo jamaicano e finalmente culminando numa agitação pública, com manifestações e tumultos. Agora na oposição, Seaga começou uma luta política, que desenvolveu um conflito civil entre os partidários de

ambas as partes e a violência prevaleceu nas ruas de Kingston. Logo, ambas as partes tiveram seus adeptos armados, que estavam forçando pessoas a escolher a sua opção. Kingston virou cenário de uma guerra real. A grande desordem política e o clima de guerra civil reinante na Jamaica entre as duas facções dos partidos majoritários da cena política da ilha tornavam a situação quase ingovernável.

Em tal atmosfera, em 1976, aconteceu uma tentativa de assassinato a Bob Marley, considerado a maior estrela de reggae e da música jamaicana de todos os tempos. Em 1976 Bob Marley concordou com a organização do concerto *Smile Jamaica* em uma colaboração com o escritório cultural do governo. A idéia era enfatizar a necessidade de paz nas ruas da cidade, onde as brigas de gangues estavam causando confusão e mortes. Mas apenas dois dias antes do show, os simpatizantes do partido político de oposição tentaram um assassinato contra ele. Bob Marley sobreviveu e, apesar dos ferimentos, tocou no concerto. Dois anos mais tarde - em 1978 - durante a guerra civil política na Jamaica entre partidos rivais de PNP e JLP, o *One Love Peace Concert* foi realizado. Durante a performance de Bob Marley & The Wailers, Marley juntou as mãos dos rivais políticos Michael Manley (PNP) e Edward Seaga (JLP).

O auge dos tumultos aconteceu no momento da campanha eleitoral em 1980, com centenas de mortos nas ruas de Kingston. Em 1980, o JLP sob liderança de Edward Seaga saiu como vencedor das eleições, num contexto que chegou perto de uma situação de guerra civil. Seaga introduziu uma política de mercado livre e estabeleceu laços estreitos com os EUA. Embora a Jamaica recebesse alguns fundos e os investidores estrangeiros terem voltado, o país enfrentou problemas imensos. A incapacidade do governo para alavancar a economia causou um aumento da pobreza e um declínio do sistema de saúde e educação. O comércio de cocaína começou a crescer, levando ao aumento da criminalidade e da violência nas ruas de Kingston.

1.4 História do reggae - de ska ao reggae roots

O termo *reggae* é usado como um nome específico para um determinado estilo de música que, hoje em dia, às vezes é usado em um sentido mais amplo, e refere-se a vários tipos de música popular jamaicana, como o *rocksteady*, *dub* e até *dancehall* e *ska* (termos explicados detalhadamente nas próximas seções deste capítulo) -

praticamente toda a produção musical da Jamaica nos últimos 55 anos. Reggae é um gênero musical que surgiu nos subúrbios da Jamaica no final dos anos 1960, como consequência de uma trajetória rítmica e musical, desde as tradições negro-africanas com influências de *calipso* (música típica de Trinidad e Tobago) e de *mento* (música tradicional jamaicana). Muita música jamaicana - como também o reggae - é influenciada pelos ritmos africanos tradicionais trazidos para a ilha por escravizados africanos.

O reggae tem raízes na África Ocidental. No século XVII, um grande número de africanos ocidentais foram escravizados e trazidos à Jamaica pelos colonizadores britânicos para trabalhar em campos de cana de açúcar. Os negros escravizados usavam os tambores (como *burru*¹²) para se comunicar à distância, através de padrões rítmicos convencionados. Segundo Herzog (1945), na África, os sistemas de comunicação através de instrumentos musicais são os mais elaborados de todos (quando comparado aos sistemas similares da América Central, América do Sul e do Pacífico). Ele afirma que a sinalização executada nos tambores transfere os elementos da língua falada em um meio musical e frequentemente serve para uma conversação livre. Por isso, seus donos os proibiram de tocar, mas permitiram seu canto durante o trabalho, acreditando que assim iriam trabalhar mais rápido (WILSON, 2004). Os donos dos escravizados temiam o poder do tambor, como se fosse uma forma de criar um foco para revoltas. Mas, por outro lado, os donos mandaram os escravizados tocar nas suas festas de elite. Era comum os escravizados africanos no Caribe tocarem música para os seus senhores. Sua própria cultura e as tradições foram então misturadas com as canções folclóricas européias. Nas letras pode-se decifrar um vislumbre da vida cotidiana naquele período.

Durante os anos 1930 e os anos 1950, a única música que foi tocada na rádio jamaicana era música norte-americana e britânica. A música popular mais tradicional jamaicana chamada *mento*¹³ - bem como outras formas da música popular jamaicana - teve pouco espaço e atenção em programas de música. Todas as músicas na parada Top 30 jamaicana eram músicas norte-americanas. Um dos gêneros que também influenciou muito o gosto musical jamaicano na década de 1940 foi *jazz*, tocado no

¹² *Burru* é um estilo de percussão afro-jamaicano. Originou-se nas plantações de trabalho dos escravizados.

¹³ *Mento* é um gênero de música popular jamaicana com suas origens no século XIX. É influenciado pelas tradições musicais Africanas e canções folclóricas Inglesas. Na Jamaica, o *mento* encontrou a sua maior aceitação nas décadas de 1940 e 1950, influenciando o surgimento de *ska* e *reggae*.

rádio e os artistas como Jelly Roll Morton e Louis Jordan influenciaram as bandas locais na Jamaica. Muitas dessas bandas, como Eric Dean's Orchestra e importantes músicos jamaicanos, como o trombonista Don Drummond e o saxofonista Tommy McCook, tocaram jazz para entreter os turistas (BRADLEY, 2001).

Outro lado importante na história do “nascimento” do reggae foi a influência da estrutura harmônica e rítmica da música popular norte-americana dos anos 1950 e 1960 - particularmente *rhythm and blues* (R&B), *soul* e *rock'n'roll*, que poderiam ser ouvidos no rádio a partir de estações de Miami, Nashville e New Orleans, que significativamente marcaram o desenvolvimento do reggae. Artistas como Fats Domino, e grupos como The Impressions, The Temptations e The Drifters foram uma grande influência para criação do novo gênero musical que ainda estava por vir (BRADLEY, 2001; MANUEL, 1988; ANDERSON, 2004).

Nos anos 1950, *rhythm and blues* (R&B) começou a substituir a música tocada pelas orquestras de jazz e se espalhou pela Jamaica, assim como por outras partes do mundo. Essa também foi a era dos *sound systems* (sistemas de som). *Sound system* nada mais é do que um sistema de som móvel formado por uma vitrola ligada a um par de alto-falantes enormes, montado para tocar os sucessos mais recentes nos vários lugares da ilha, não apenas em Kingston. Os sistemas de som tocavam nos espaços abertos chamados de *lawns* (gramados), onde as pessoas se reuniam para dançar. Foi uma forma de curtir o novo som popular e ouvir as músicas novas de sucesso para a maioria da população pobre que não tinha dinheiro para comprar um rádio. Além disso, para os organizadores era muito mais barato pagar a montagem de um sistema de som do que pagar uma banda para tocar. Em vários casos, os proprietários dos sistemas de som eram as mesmas pessoas que tocavam os discos nas festas - eram os DJs. Para comprar novos discos, eles viajavam para os EUA, ou pediam alguém para enviá-los, para sempre obter músicas mais novas. A competição entre os DJs era tão grande que eles cobriam ou arranhavam os rótulos dos discos para que os rivais não conseguissem ver quais eram os sucessos mais recentes. Uma música de grande sucesso poderia ser tocada até 20 vezes durante uma festa. Os dois sistemas de som mais importantes na Jamaica eram *Downbeat* de Clement Seymour Dodd (também chamado de Coxson Dodd ou Sir Coxson) e *Trojan* de Duke Reid. Esses sistemas foram cruciais no desenvolvimento da cultura da música popular jamaicana. Naquela

época, não havia gravadoras próprias na Jamaica, por isso os DJs tocavam só música norte-americana, que estava predominante no mercado musical jamaicano.

1.4.1 Ska

Na segunda metade dos anos 1950, o rock'n'roll começou a tomar espaço no gosto musical popular nos EUA, diminuindo os lançamentos de R&B e, também, a oferta para os sistemas de som. Uma das primeiras pessoas na Jamaica que lançou gravações de artistas locais foi Edward Seaga - que futuramente tornou-se primeiro-ministro da Jamaica. Um dos pioneiros também foi Chris Blackwell, produzindo um cantor desconhecido, Laurel Aitken, que virou um grande sucesso. Os proprietários de sistemas de som também começaram a pensar em gravar e lançar suas próprias gravações. O primeiro estúdio de gravação (editora discográfica) na ilha de significativa importância foi o *Federal Records*, inaugurado em 1961 por Ken Khouiri. Embora tenha sido a rivalidade entre os antigos proprietários de *sound systems*, Coxson Dodd e Duke Reid, que marcou o início da indústria fonográfica jamaicana. Coxson Dodd abriu o estúdio *Studio One* em 1963 e Duke Reid estabeleceu *Treasure Isle* em 1964. Isto teve uma grande influência para o surgimento de um novo som com identidade jamaicana (BRADLEY, 2001; MANUEL, 1988; ANDERSON, 2004).

No início, a maioria das músicas gravadas eram adaptações ou versões de músicas de sucessos norte-americanos. Mas, com as mudanças políticas ocorridas na ilha e o clima de busca pela independência e identidade jamaicana, as condições para o *nascimento* de algo novo no cenário da música popular jamaicana foram estabelecidas. Foi o início de uma música nova, original, com um caráter mais próprio, que refletiu uma nova euforia nacional, com maior identificação popular. Logo, as músicas na parada Top 30 deixaram de ser estritamente norte-americanas para ser estritamente jamaicanas, embora os artistas jamaicanos ainda tentassem “soar americano” (BRADLEY, 2001, p. 209). Considerado um dos fundadores do novo som jamaicano, Prince Buster (antigo empregado de Coxson Dodd, produtor musical e proprietário do *sound system Downbeat*) criou o seu próprio sistema de som, o *Supertown*, e a editora discográfica *Wild Bells*. Em 1960, ele gravou algumas músicas com o cantor Derrick Morgan que são consideradas umas das primeiras gravações do

novo som jamaicano - *ska*. No início dos anos 1960, o ska tornou-se a música dominante da Jamaica. A banda mais famosa e que mais destacou o ska jamaicano foi *The Skatalites*. Muitos músicos de ska que se tornaram famosos instrumentistas da música jamaicana eram alunos do orfanato Alpha Boys School, em Kingston, inclusive Roland Alphonso, Jackie Mittoo, Lester Sterling e também Don Drummond, um dos músicos jamaicanos mais habilidosos e renomados de todos os tempos.

Nos anos 1960 o ska começou a se espalhar e influenciar a transformação da música jamaicana com seu swing inusitado com acentuação especial. Bradley (2001) afirma que o ska foi o primeiro gênero musical que destacou as características rítmicas que estariam na origem do reggae. O ska juntou vários elementos musicais: os padrões rítmicos e as harmonias de mento, jazz, R&B norte-americano e até *polca* (gênero de música popular oriunda da República Tcheca, da região da Boêmia). A maior característica da “levada rítmica” do ska foi a ênfase do *offbeat* (contratempo) sobre uma linha de contrabaixo chamada *walking bass*¹⁴ (padrão usado no jazz). O contratempo (*offbeat*) marcou a música jamaicana para sempre.

Ska foi baseado numa versão de tempo dobrado do padrão rítmico básico de R&B (um-e-dois-e-três-e-quatro-e). O relacionamento deste ritmo com uma batida de polca é óbvia, embora haja uma diferença significativa entre as duas abordagens: enquanto os trompistas e o tecladista numa banda de polca vão acentuar os tempos dois e quatro juntamente com o baterista, no ska as guitarras e os trompetes executariam cortes de acordes no "e" de cada tempo, criando um padrão rítmico em que as tradicionalmente batidas fortes (um e três) são quase totalmente ignoradas enquanto para os off-beats e as batidas tradicionalmente "fracas" (dois e quatro) são dadas grande ênfase (ANDERSON, 2004, p. 206).¹⁵

Até 1964, o ska tinha se tornado a música dominante na Jamaica, ligada com a formação da identidade jamaicana. Tanto, que o governo jamaicano escolheu o cantor de ska Jimmy Cliff (junto com Byron Lee e Prince Buster) para representar a Jamaica na Feira Mundial em Nova York. O ska se espalhou pela Inglaterra na década de

¹⁴ Walking bass - baixo caminhante é um procedimento de acompanhamento, normalmente feito na região grave do piano ou no contrabaixo, quando se toca normalmente uma (máximo duas) figuras por tempo, em progressão harmônica, um acorde desembocando no outro através de um movimento suave entre as notas.

¹⁵ Ska was based on a double-time version of the basic R & B rhythmic pattern (one-and-two-and-three-and-four-and). This rhythm's relationship to a polka beat is obvious, though there is a significant difference between the two approaches: whereas the horn players and keyboardist in a polka band will accent beats two and four along with the drummer, in ska the guitars and horns would execute chordal chops on the "and" of each beat, creating a rhythmic pattern in which the traditionally "strong beats" (one and three) are almost wholly ignored while off-beats and traditionally "weak" beats (two and four) are all given great emphasis.

1960, principalmente por causa da grande população jamaicana que imigrou para lá depois da Segunda Guerra Mundial. Em 1962, já havia três editoras discográficas que produziam música jamaicana na Inglaterra - onde o ska também foi chamado de *blue beat*. Como cada vez mais jamaicanos se mudaram para lá, a Inglaterra tornou-se um mercado mais lucrativo para os artistas que a própria Jamaica, mesmo sendo muitas vezes mal pagos e explorados pelas editoras discográficas. Em 1964, a cantora Millie Small teve um enorme sucesso no exterior com a música *My Boy Lollipop* que abriu o caminho de sucesso para outros músicos jamaicanos (como Jimmy Cliff e Derrick Morgan).

A dança do ska era altamente energética, com acentos corporais de *offbeat* pesados e hipnóticos. A dança foi influenciada pelos passos de R&B com movimentos de *revival*¹⁶ e mento, mas com suas próprias características, incluindo movimentos rápidos virtuosos, mantinha-se sendo muito original e “moderna”. As letras não desempenham um papel muito importante no ska. Os dois primeiros sucessos internacionais de ska: *Guns of Navarone* da banda Skatalites e *Al Capone* de Prince Buster foram músicas instrumentais. O ska foi a primeira forma musical de protesto popular, embora um protesto “suave” contra as condições sociais na Jamaica (até porque muitas delas eram apenas instrumentais). Representou mais uma postura de sofrimento passivo do que da resistência ativa (KING, 2002).

1.4.2 Rocksteady

Na última parte da década de 1960, depois da sua geral aceitação popular na Jamaica (e no exterior), o ska sofreu uma mudança na velocidade e ficou mais lento. Manuel (1988) afirma que na verdade, o tempo da batida não diminuiu, mas mudou a densidade rítmica. Os acentos na batida foram reduzidos pela metade que causou uma sensação de movimento muito mais lento. “A guitarra, ao invés de nervosamente tocar as colcheias em cada tempo fraco, agora acentua apenas as batidas dois e quatro; o contrabaixo, ao invés de tocar ‘os quatro equilibrados’, enfatiza as batidas um e três” (MANUEL, 1988, p. 75).¹⁷

¹⁶ Revival é um ritual religioso resultante de uma mistura das culturas Africana e Europeia, onde o dançarino é possuído por um espírito. Também é um estilo de dança na Jamaica.

¹⁷ The guitar, instead of strumming nervously on each eighth-note upbeat, now stresses only beats two and four; the bass, rather than playing ‘even fours’, emphasizes beats one and three.

Existem várias explicações para que isso ocorresse: porque a música *soul* norte-americana tornou-se mais lenta e mais suave; porque com algumas músicas, os *rude boys*¹⁸ (meninos brutos, rudes) dançavam à metade da velocidade; Bradley (2001) sugere que uma das razões foi o calor do verão de 1966, que levou os músicos a tocarem numa velocidade mais lenta, mais adequada para que o público dançasse naquele calor. Segundo Manuel (1988), o estilo de tocar contrabaixo também começou a mudar - estava mais forte, mais ativo, tocado cada vez menos parecendo uma linha de *walking bass* e mais como um conjunto de padrões rítmicos. O novo estilo resultante passou a ser conhecido como *rocksteady*. O termo *rocksteady* foi mencionado pela primeira vez na música *Rock Steady* do “pai do *rocksteady*” Alton Ellis em 1966, mas o estilo de dança surgiu antes. A dança no *rocksteady* era menos energética, mais relaxada do que no *ska* (BRADLEY, 2001).

A estrutura musical do *rocksteady* deixou mais espaço para os músicos improvisarem e adicionarem influências tradicionais de mento, *kumina* e *pocomania*¹⁹. O *rocksteady* ganhou a popularidade, não só nos salões de baile e nas festas de *sound systems* de Kingston, mas também internacionalmente. Os artistas mais conhecidos de *rocksteady* são Leonard Dillon, Ken Boothe, Phyllis Dillon, Derrick Morgan, Desmond Dekker, entre outros. Outros músicos importantes no desenvolvimento de *rocksteady* foram o saxofonista Tommy McCook, o tecladista Jackie Mittoo, o baixista Jackie Jackson e o baterista Winston Grennan.

Segundo Prahlad (2001), as letras no *rocksteady* (e *ska*) foram influenciadas pelas tendências de R&B e *soul* americano e não eram tão complexas do ponto de vista retórico. Abordavam temas como amor, sexo e vida cotidiana. Porém, no *rocksteady* “era agora esperado - em vez de simplesmente aceitado - o uso de sintaxe, gírias e pronúncia jamaicana” e era uma música “comemorativa, de tempo bom, música de pegar a garota, a trilha sonora da sedução” (BRADLEY, 2001, p. 384-386). A fase do *rocksteady* não sobreviveu muito - foi aproximadamente de 1966 até fim de 1968.

¹⁸ Um *rude boy* é um membro de uma subcultura que surgiu nas camadas mais pobres da Kingston no início dos anos 1960. Foi associado com jovens violentos descontentes, favorecendo a música *ska* e *rocksteady*, com estilo específico de vestuário (ternos, gravatas finas e os *pork pie* chapéus).

¹⁹ *Kumina* é uma forma cultural da Jamaica. É uma religião, e também música e dança praticada na ilha. Os praticantes têm mantido o estilo africano de percussão e dança, especialmente do Kongo. *Pocomania* é uma tradição religiosa que combina revivalismo com o culto dos antepassados e possessão espiritual, trazida para a Jamaica pelos africanos escravizados. Também é vista como uma forma de rebeldia e protesto contra as religiões europeias e o status quo político.

1.4.3 Reggae

O período crucial da música jamaicana, no entanto, começou no final dos anos 1960, quando os músicos começaram a brincar com a batida do rocksteady e misturá-la com a música soul norte-americana (MANUEL, 1995). Em 1968, os músicos começaram experimentar uma nova trama rítmica, recriando-a e aumentando a velocidade novamente. Isto levou à criação do *reggae*, o estilo novo de liberdade artística que se distingue do rocksteady pela “liberdade de expressão que o primeiro não chegou a permitir” (BRADLEY, 2001, p. 435). Manuel (1988) afirma que o surgimento do reggae coincide com vários fenômenos: a música jamaicana se tornou internacionalmente popular (particularmente no Reino Unido, EUA e África); a indústria fonográfica jamaicana se desenvolveu e se sofisticou; o rastafarianismo ganhou um significado social e político; e Bob Marley virou estrela internacional.

Alguns consideram a música *Long Shot (Buss Me Bet)* de 1967 da banda The Pioneers o primeiro exemplo registrado do novo som que ficou conhecido como reggae. Em 1969, a música de Desmond Dekker *Israelites* tornou-se um dos primeiros sucessos mundiais do período inicial do reggae. A música *Do the Reggay*, gravada em 1968 por Toots and the Maytals, foi a primeira música que incluiu a palavra reggae nas letras.

Reggay era um estilo de dança popular na época na Jamaica. Existem várias explicações da origem da palavra reggae: alguns acreditam que vem da palavra crioula jamaicana *streggae*, que descreve alguém que não se veste bem. Outros acreditam que deriva de uma palavra espanhola *regis* que significa “a música dos reis”. Alguns dizem que vem de *regga*, o nome de uma tribo Bantu do lago Tanganica. Os músicos “clássicos” do reggae dizem que a palavra é uma descrição da batida em si - uma onomatopéia que descreve a sensação do corpo e o jeito como a música reggae soa: *reggae, reggae...*

O período dos anos 1970 foi marcado por um grande número de músicos e bandas famosas do reggae, entre eles os mais importantes foram os cantores Bob Marley (com a sua banda The Wailers), Jimmy Cliff, Dennis Brown, Peter Tosh, Burning Spear, Max Romeo, Bunny Wailer, Toots & the Maytals, Horace Andy, Hugh Mundell, Lincoln Thompson, Joe Higgs, Ernest Ranglin, Alton Ellis, entre outros. As bandas mais famosas são Israel Vibration, The Culture, The Abyssinians,

The Gladiators, The Ethiopians, Black Uhuru, entre outras. O reggae desse período é conhecido como *roots reggae* (reggae de raiz). Em geral, o *roots reggae* é o gênero em que a maioria das pessoas, internacionalmente falando, simplesmente pensa como “reggae”, mas, na verdade, é um dos sub-gêneros da música reggae, no qual as letras trazem, predominantemente, ideias espirituais e socio-políticas - em “raízes e cultura”, como os jamaicanos diriam (ANDERSON, 2004, p. 208). O *roots reggae* é identificado com a vida dos “sofredores do gueto” (os moradores das favelas em Kingston, *ghetto sufferers*) e dos pobres rurais. Os temas líricos incluem a espiritualidade e a religião (especificamente o *rastafarianismo*), a pobreza, o orgulho negro, as questões sociais, a resistência ao governo e opressão racial, e o repatriamento para a África. *Roots reggae* se destaca basicamente por causa de seu conteúdo lírico. Musicalmente, o som do *roots reggae* é caracterizado por acentuação de *offbeat*, padrão rítmico de *one drop*, papel de destaque do contrabaixo e vocais harmonizados (esses termos e características musicais estarão explicados detalhadamente nas próximas seções deste capítulo).

Mas, foi a “lenda” da música jamaicana, Bob Marley, o maior ícone do reggae, que o tornou famoso e o internacionalizou (ALBUQUERQUE, 1997). Antes de tornar-se o ícone do reggae, Bob Marley viveu num *gueto* da capital jamaicana Kingston. O gueto se chamava Trenchtown, um tipo de favela, onde se encontrava a comunidade pobre de Kingston. Essa região também é reconhecida e respeitada por ser a base das raízes do reggae e o lar de muitos outros artistas regueiros²⁰ famosos. As músicas *Trenchtown*, *Natty Dread*, *Trenchtown Rock* e *No Woman, No Cry* de Bob Marley falam sobre a Trenchtown. Trenchtown era um espaço de violência, onde as pessoas viviam com medo e desesperadas com a vida no gueto. Os habitantes, bem como os artistas, incorporam as mensagens do reggae (unidade, um amor só) para combater suas vidas difíceis. Bob Marley era um rebelde - em primeiro lugar, dentro de sua própria comunidade, porque ele era meio branco e meio negro - e mais tarde lutando pela justiça social e econômica. As suas letras ideológicas e políticas, fundamentadas em sua crença no rastafarianismo (movimento religioso jamaicano) o tornaram um porta-voz dos pobres e despossuídos e um ícone poderoso na Jamaica e no mundo. Durante sua carreira musical bem sucedida e até mesmo seu engajamento

²⁰ Os regueiros são as pessoas que produzem, tocam, escutam e curtem o reggae.

político, ele se tornou um ícone mundial da rebelião pacífica, liberdade, justiça e unidade. Com seus atos, ele difundiu as idéias do rastafarianismo.

O *roots reggae* foi um ponto de partida para vários sub-gêneros que surgiram nos anos 1970 e 1980: *rockers*, *dub*, *lovers rock* e em seguida, se transformou em *dancehall* e depois a *ragga*. *Rockers* é um estilo rítmico musicalmente mais pesado, mais militante e mais mecânico, comparando ao estilo de *one drop* de *roots reggae*. Foi popularizado por um duo famoso jamaicano - a seção rítmica (*cozinha*) do baterista Sly Dunbar e do contrabaixista Robbie Shakespeare. As letras tratam de uma variedade de assuntos, mas tendem a ser mais militantes e diretas do que a maioria das letras de *roots reggae*. *Dub* é a prática musical de produzir os remixes instrumentais de gravações já existentes. Os produtores estão criando o *dub* tirando ou incluindo os instrumentos e os vocais para dentro ou para fora das faixas de gravação, embelezando-as com efeitos artificiais como eco, retardo e reverberação (*echo*, *delay* e *reverb*). Os artistas - produtores - mais famosos são Augustus Pablo, Edward “Bunny” Lee, Lee “Scratch” Perry e Osbourne “King Tubby” Ruddock. *Lovers rock* é um estilo de reggae com conteúdo romântico e influência de R&B. É um produto da cena de reggae no Reino Unido, tornando-se popular no final dos anos 1970 como uma alternativa ao reggae político. As origens desse sub-gênero estão no rocksteady, mas nunca prevaleceu na Jamaica. Vários artistas importantes de *roots reggae* adotaram esse estilo para ampliar seus repertórios e apelar a um público mais vasto, incluindo John Holt, Gregory Isaacs, Dennis Brown e Freddie McGregor. *Dancehall* é uma versão eletrônica do reggae, ritmicamente mais agressiva, com conteúdo mais explícito de violência e apelo sexual, afastando-se do foco religioso/político lírico do período de roots reggae. Atingiu muito sucesso na Jamaica desde o final de anos 1980. Começou com ênfase na participação de DJs ao invés dos cantores (seguindo o exemplo do *rap* dos Estados Unidos), depois os produtores começaram a colocar padrões rítmicos produzidos eletronicamente sobre a instrumentação tradicional. *Ragga* (abreviatura de *raggamuffin*, o que significa um jovem do gueto de Kingston) é um estilo musical, que se tornou popular na Jamaica na segunda metade dos anos 1980. Pode ser considerado como um subgênero de *dancehall*, mas a instrumentação consiste principalmente de música eletrônica. Por causa dos baixos custos de construção de ritmos sintetizados, *ragga* se tornou a modalidade preferida para muitos produtores jamaicanos. Anderson (2004) afirma que o ritmo tornou-se mais

minimalista e mais robótico. *Drum and bass* (D & B) é um tipo de música eletrônica que surgiu na Inglaterra no início de 1990. Além disso, o reggae deu origem ao *jungle*, *dubstep* e outros sub-gêneros menos conhecidos (como *UK garage* e *grime*). Uma grande influência no *jungle* e *drum and bass* foram as características rítmicas de bateria e contrabaixo do *dub* e reggae jamaicano, embora agora as batidas sejam rápidas e quebradas com som de contrabaixo pesado e grave.

1.5 Características musicais do reggae

Tipicamente, o reggae inclui instrumentos padrão de rock/pop, como guitarras elétricas, contrabaixo elétrico, bateria, teclados e vocal. Além disso, podem ser adicionados instrumentos de percussão e os instrumentos de sopro, como trompete, trombone e saxofone. Alguns aspectos do timbre são característicos no reggae:

A qualidade do som da guitarra elétrica, por exemplo, é geralmente definida para enfatizar o ‘agudo’ ou frequências altas, a fim de contrastar com as frequências graves, baixas do contrabaixo elétrico. A caixa é muitas vezes ‘apertada’ com os fios de caixa desengatados. Os trompetes europeus e os saxofones são freqüentemente ouvidos, e o uso de vocalistas ‘de apoio’ é comum para enfatizar o refrão lírico (MILLER e SHAHRIARI, 2012, p. 386)²¹.

O contraste entre o som agudo, *afiado e cortado* da guitarra (enfatizando as frequências altas) e o som grave, *suave e redondo* do contrabaixo elétrico (enfatizando as frequências baixas) pode ser denominado como a característica tímbrica mais destacada do reggae. Outro destaque é o timbre específico da bateria, com som *fechado e apertado* do chimbau, som *pesado*, tipo um *baque surdo* do bumbo e som *seco* da caixa. Essas características tímbricas não são as regras ou normas musicais do reggae, embora deveriam ser seguidas para conseguir que a música *soasse mais como reggae*. A sonoridade dos outros instrumentos (como a guitarra solo, piano, teclado, os metais, entre outros) pode ser manipulada com mais liberdade artística. Além disso, efeitos sonoros como eco, delay e reverberação também podem ser identificados como bastante presentes no reggae e seus sub-gêneros (principalmente no *dub*).

²¹ The tone quality of the electric guitar, for example, is usually set to emphasize the ‘treble’ or high-end frequencies in order to contrast with the deep, low-end frequencies of the electric bass. The snare drum is often ‘tight’ with the snare wires disengaged. European trumpets and saxophones are often heard, and the use of ‘back-up’ singers is common for emphasizing the lyric refrain.

Segundo Bradley (2001), no início os artistas considerados responsáveis pela a criação do novo gênero não foram os músicos, mas os produtores Lee “Scratch” Perry e Leslie Kong, Bunny Lee, Joseph Hoo Kim e Coxsone Dodd, juntos com engenheiros de som como Osborne “King Tubby” Ruddock. Os produtores (principalmente Lee “Scratch” Perry) começaram a experimentar a tecnologia nas gravações e adicionaram mais efeitos - o efeito de atraso, uma das características do som do reggae, pode ter sido inspirado nas oscilações do sinal das emissoras de rádio. Eles começaram a brincar com os efeitos, dando mais importância à guitarra na mixagem e também introduziram papéis novos para os instrumentos, como o órgão, que começou a tocar um padrão rítmico mais *shuffle* (colcheias em *swing*, como se toca no jazz). No reggae, esse estilo é chamado *bubble shuffle* (fig. 2). Normalmente, é um som de estilo órgão Hammond, usado para tocar acordes numa maneira cortada e abafada. Esse padrão exige movimentos coordenados da mão direita e esquerda.



Figura 2: Padrão rítmico do *bubble shuffle*

Mas a mudança mais significativa ocorreu com o contrabaixo, que ficou mais forte, mais percussivo e se tornou mais importante do que nunca na história da música jamaicana e com uma característica mundialmente reconhecível - virou uma marca do reggae em geral. Como disse Bradley (2001), ao longo do tempo o órgão assumiu o papel melódico que o contrabaixo tinha na época do rocksteady e o contrabaixista poderia tocar

[...] cativante, um som fundamentalmente mais rítmico - o contrabaixo, como todo o resto, teve que reforçar-se para cima a fim de não ser afogado pelo órgão. Foi neste momento que esses baixistas recém percussivos começaram uma interação natural e estilisticamente individual com os bateristas, assim estabelecendo a pedra angular sobre a qual vinte anos de música reggae iria descansar, o drum'n' bass (BRADLEY, 2001, p. 448)²².

²² Snapping, more fundamentally rhythmic sound - the bass, like everything else, had to beef itself up in order not to be drowned by the organ. It was at this point that these newly percussive bass players began a natural and stylistically individual interaction with the drummers, thus setting up the cornerstone upon which twenty years of reggae music would rest, the drum'n' bass.

A característica do padrão rítmico básico do rocksteady é que não enfatiza, e às vezes elimina completamente, o primeiro tempo de cada compasso - a guitarra (em conjunto com órgão ou piano) toca cortes de acordes e enfatiza o segundo e o quarto tempo do compasso. Em geral, o reggae é acentuado nos tempos fracos - os tempos dois e quatro, em vez de um e três. Esta acentuação é conhecida como *offbeat* (fig. 3). O bumbo (junto com a caixa) atinge a terceira batida de cada medida. Esse padrão rítmico é conhecido como *one drop* (fig. 3), hoje geralmente conhecido como ritmo do reggae. No reggae, basicamente, os bateristas tocam padrão rítmico de *one drop*, com algumas variações, como *rockers* (onde o bumbo pode atingir quase qualquer batida, embora na maioria dos casos, ocorra na primeira e na terceira) e *steppers* (onde o bumbo atinge todas as quatro batidas). Mas o que aconteceu com toda essa síncope rítmica dos outros instrumentos foi que surgiu um espaço para percussão.



Figura 3: Padrão rítmico do *one drop* e acentuação do *offbeat*; ♩=130

No entanto, a pulsação no reggae pode ser contada de duas maneiras. Se a pulsação é contada numa velocidade maior (por exemplo, 130 bpm), os acentos de *offbeat* são nas batidas 2 e 4 e os acentos de bumbo na batida 3. Por outro lado, se a contagem é efetuada na metade da velocidade (por exemplo, 65 bpm), os acentos de *offbeat* caem entre as semínimas, e são contados como colcheias (na forma: 1 e 2 e 3 e 4). Neste caso, o bumbo e a caixa acentuam as batidas 2 e 4 (fig. 4).

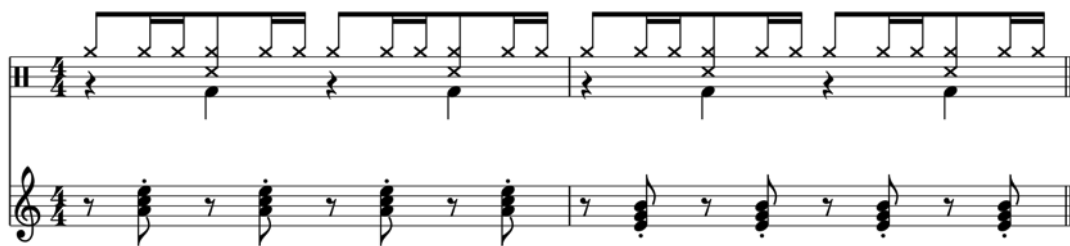


Figura 4: Contagem alternativa de *one drop* e *offbeat*; ♩=65

Chegou a hora de incluir os instrumentos rítmicos tradicionais, das raízes (*roots*), de volta aos tempos da escravidão e das tradições Kumina e Burru. Vários tipos de tambores de mão de raízes africanas são incorporados, entre eles bongôs e congas. Um exemplo desse caráter africano é a gravação *People Funny Boy* de Lee Perry (de 1968). Essa música tem uma estrutura que o diferencia do rocksteady - ainda pode enfatizar o *offbeat*, mas tem outras diferenças do que simplesmente um andamento mais rápido:

Fundamentalmente, o baixo elétrico é muito mais na frente e quase metronomicamente medido, enquanto várias guitarras são usadas ritmicamente ao invés de meramente melodicamente. São aquelas guitarras que produzem um padrão rápido de tocar não ao contrário com banjos de mento, enquanto a percussividade geral deixa os furos de todos os tipos, que são artisticamente preenchidos com declarações rítmicas de estilo Burru e Kumina. Então, um pouco abaixo da superfície encontra-se uma jamaicanidade tão intrínseca que ela não precisa se preocupar com o aqui e agora, uma vez que desenha uma linha - uma linha preta grossa - em linha reta de volta para a África (BRADLEY, 2001, p. 436)²³.

Habekost (1993) acredita que, em reggae, o ritmo é o fator musical decisivo. Mas só ganha sua “força jamaicana autêntica” quando se muda para *riddim*. Riddim é uma linha de contrabaixo acompanhada por bateria. É a unidade menor e mais fundamental no reggae e tem desempenhado o papel principal no desenvolvimento da música jamaicana moderna. O contrabaixo é o instrumento mais importante no reggae. Ele assume a função do bumbo, que tem sido o papel central na percussão tradicional africana e jamaicana de burru.

Esta linha de contrabaixo é melodicamente definida e segue um padrão rítmico fixo; é uma composição de suporte em si. Essa linha de contrabaixo normalmente cobre um, às vezes dois compassos (em tempo 4/4) e serve como unidade básica que é, sem muita variação, constantemente repetida para estabelecer a base de toda peça. Escrito em pauta, parece uma linha simples de notas e pausas, muitas vezes repetida, mas quando tocada ele acaba ser uma manobra hipnótica sofisticada. A repetição é sempre uma característica predominante da música negra, mas no reggae, até mesmo as pausas formam um padrão sincopado habilidoso (HABEKOST, 1993, p. 59)²⁴.

²³ Crucially, the electric bass is much more up-front and almost metronomically metered, while several guitars are used rhythmically rather than merely melodically. It's those guitars that produce a speedy strumming pattern not unlike mento's banjos, while the overall measured percussiveness leaves all sorts of holes that are artfully filled in with Burru- and Kumina-style rhythmic statements. So, a little way beneath the surface lies a Jamaicanness so intrinsic that it doesn't need to worry about the here and the now as it draws a line - a thick black line - straight back to Africa.

²⁴ This bass line is melodically defined and follows a fixed rhythmic pattern; it is a composition supportive of itself. This bass line mostly covers one, sometimes two bars (in 4/4 time) and serves as the basic unit, which is, without much variation, constantly repeated to lay the foundation of the whole

As características técnicas de um gênero musical podem servir como uma ferramenta para definir se uma música particular pode ser classificada num gênero musical particular ou não. No presente trabalho, as características mais comuns de reggae, mencionadas acima, tais como: *offbeat*, *one drop*, *riddim*, *bubble shuffle*, o contraste sonoro entre a guitarra base e o contrabaixo e a utilização dos efeitos sonoros artificiais (como *echo*, *reverb* e *delay*) foram investigadas na análise musicológica realizada nas quatro músicas escolhidas. A decisão se a música particular pode ser classificada como reggae ou não, foi feita baseadas nas comparações das características particulares de uma música, identificadas na análise, com as características gerais do reggae.

1.6 Rastafarianismo

Houve uma influência importante que determinou o curso do desenvolvimento do reggae - o surgimento do *rastafarianismo*. O rastafarianismo é um movimento baseado nas interpretações idiossincráticas de certas passagens-chave do Antigo Testamento. As origens do movimento Rastafári estão baseadas nas idéias do nacionalista negro jamaicano Marcus Garvey. Ele foi influenciado por uma forma de nacionalismo negro chamado de *etiopianismo* e começou a espalhar suas idéias de repatriação para a África no início de século XIX. Foi Garvey quem criou o slogan “África para os Africanos”.

O imperador Ras Tafari Makonnen é coroado rei da Etiópia em 1930 e este dia de coroamento é de grande importância para os rastafáris - seguidores do rastafarianismo. É neste dia que a profecia de Marcus Garvey e, também, da Bíblia é cumprida: o rei negro capaz de juntar todos os africanos foi coroado na Etiópia. Em língua amárica (idioma oficial da Etiópia), *Ras* literalmente significa “cabeça”, um título etíope equivalente a príncipe. *Tafari* em amárico significa um homem que é para ser temido, ou um herói. Ras Tafari tomou o nome de Haile Selassie e adotou a alcunha de Leão de Judá. Os adeptos do rastafarianismo atribuíram também ao rei os

piece. Written down, it looks like a simple lineup of notes and pauses, often in itself frequently repeated, but when played, it turns out to be a sophisticated hypnotic manoeuvre. Repetition is always a predominant feature of black music, but in reggae, even the pauses form a trickily syncopated pattern.

títulos de Rei dos Reis, Leão Conquistador da Tribo de Judá, entre outros, pois acreditavam ser ele a representação viva de Jah (Deus). Ras Tafari Makonnen, agora Haile Selassie, auto-proclamou-se como a linhagem do bíblico Rei Salomão e da rainha Sheba da Etiópia e afirmou que suas raízes estariam na casa do rei David (assim como Jesus para os cristãos).

A coroação de Haile Selassie inspirou o jamaicano Leonard Howell a reforçar as idéias de rastafarianismo e a formar uma comuna chamada *Pinnacle*, que se tornou um lugar famoso onde os Rastafáris se reuniam e viviam. Essa comunidade chegou a ser uma grande ameaça para as autoridades jamaicanas e foi destruída em 1954. Howell estava encorajando os jamaicanos a rejeitar a autoridade do rei da Inglaterra e dar a sua lealdade ao novo imperador da Etiópia Haile Selassie (KING, 2002). O rastafarianismo se afastou da cultura britânica e mudou o foco para questões locais e raciais, no sentido de reclamar a posição discriminada do negro na sociedade jamaicana. Naquela época, a maioria dos jamaicanos - especialmente as classes média e alta - desaprovou essas novas idéias. Porém, elas sinalizaram um movimento em direção à cultura local.

Algumas características principais de rastafarianismo são o nacionalismo africano, fundamentado no retorno dos negros à terra prometida (*Zion*), escapando da opressão da vida ocidental; separação política e social da *Babilônia* (ou seja, a cultura ocidental e suas influências), lutando contra a injustiça e a desigualdade; e a divindade de Haile Selassie. O rastafarianismo favorece cuidados pessoais, resultando no penteado conhecido como *dreadlocks* (aglomeração de fios de cabelo em formato cilíndrico) e a prática chamada de *ital* - um jeito de viver puramente natural. Eles negam tudo o que é modificado pela Babilônia. Portanto, comem apenas o que Jah (Deus) fornece e não consomem produtos químicos, tabaco, álcool e alimentos embalados e incentivam o consumo de frutas e vegetais naturais. Um dos símbolos do movimento rastafári, frequentemente relacionado com a cultura reggae, são as cores vermelha, amarelo e verde. Os rastafáris adotaram estas cores da bandeira da Etiópia. Em geral, de acordo com a sua filosofia pan-Africana, os rastafáris interpretam estas cores da seguinte forma: a cor vermelha representa o sangue derramado pelo povo Africano, o amarelo significa o sol da terra Africana e o verde significa a vegetação luxuriante e as terras férteis do continente Africano. Em homenagem à Etiópia, como a mais antiga nação independente da África, essas cores podem também simbolizar a

unidade Africana e a libertação pan-Africana. O tricolor etíope tornou-se tão intimamente associado com a música reggae que muitas vezes aparece como um pano de fundo em shows de reggae (estendida sobre o palco por trás dos músicos), em capas de álbuns de reggae, como um estilo de roupa dos regueiros (às vezes em associação com símbolos típicos, como o Leão de Judá Conquistador ou a folha de maconha) e assim por diante.

O uso da maconha é outra característica do movimento Rastafári. Os rastafáris acreditam que *ganja* - marijuana, cannabis, maconha - é uma erva medicinal milenar usada não para diversão ou prazer, mas sim como um sacramento religioso para limpeza e purificação em rituais controlados. Alguns rastafáris escolhem não usá-la. Muitos sustentam o seu uso através de Gênesis 1:29: “E disse Deus: Eis que vos tenho dado toda a erva que dê semente, que está sobre a face de toda a terra; e toda a árvore, em que há fruto que dê semente, ser-vos-á para mantimento”. O rastafarianismo é freqüentemente associado com a população negra e pobre da Jamaica. Não é apenas uma religião, mas um modo de vida (HEBDIGE, 1979; ANDERSON, 2004). O rastafarianismo é de importância fundamental no desenvolvimento do reggae, junto com a consciência da injustiça social e o desejo de modificá-la.

Assim como a doutrina protestante e a liturgia católica deu origem a muitas das obras musicais marcantes da Renascença e do Barroco, o rastafarianismo formou a base filosófica para a maioria das obras verdadeiramente notáveis de cânone do reggae (ANDERSON, 2004, p. 209).²⁵

O rastafarianismo é uma religião orientada para a mudança social. Na Jamaica, seu objetivo foi trazer o avanço dos negros através de uma valorização do seu patrimônio Africano. No início, o rastafarianismo estava sendo praticado principalmente na periferia das cidades da Jamaica e os rastas procuraram uma voz para a divulgação das suas ideias, para incentivar a resistência às estruturas sociais opressivas. Quando os músicos jamaicanos do reggae começaram a abraçar as ideias do rastafarianismo, o reggae se tornou um meio de propagação dessas crenças. Com o reggae, o rastafarianismo ganhou um poderoso meio de transmissão das suas mensagens por toda a ilha. O reggae e o rastafarianismo representam duas formas de

²⁵ Much as Catholic and Protestant doctrine and liturgy gave rise to many of the landmark musical works of the Renaissance and baroque periods, so Rastafarianism formed the philosophical foundation for most of the truly noteworthy works in the reggae canon.

expressão, formadas no contexto de opressão. Juntos, eles têm contribuído significativamente para a mudança das ideologias, atitudes, crenças e ações do povo jamaicano. A linguagem metafórica do reggae serviu como a base para fortalecer a ideia de construção de uma nova identidade social, nacional e cultural jamaicana.

Bob Marley era um crente rastafári e com o seu sucesso internacional, ele abriu as portas para os outros artistas de reggae, avançando ainda mais na divulgação das ideias de rastafarianismo. Vários músicos jamaicanos de reggae espalharam a mensagem do rastafarianismo ao redor do mundo. Sem o reggae, provavelmente poucas pessoas saberiam sobre esta religião e suas crenças. Na análise etnográfica e técnico-linguística da presente pesquisa, a questão do rastafarianismo foi investigada em prol de identificar até que ponto os seus conceitos estão manifestados no reggae de JP-C-CG.

1.7 Linguagem metafórica do reggae

Uma estrofe da música de Bob Marley chamada *Small Axe* pode servir como exemplo, de como interpretar as metáforas retóricas, seguindo a teoria da interação de Max Black (1998) mencionada acima:

*If you are a big tree
We are the small axe
Sharpened to cut you down
Ready to cut you down.*

*Se você é uma árvore grande
Nós somos o machado pequeno
Afiado para derrubar você
Pronto para derrubar você.*

Na primeira linha *você* representa o sujeito primário e *árvore grande* o secundário. Essa interação envolve mais do que simplesmente confrontar um significado literal contra o outro, a interpretação de Black exige uma maior visão do significado dos termos individuais. Se essa metáfora for interpretada literalmente, ela pode ser vista como um diálogo entre um madeireiro e uma árvore, ou no processo cognitivo positivo uma declaração para uma pessoa que possui os atributos de uma árvore grande - uma pessoa forte, imponente, grandiosa, etc. Em seguida na mesma

estrofe, outras palavras aparecem e podem também ser caracterizadas como metáforas: *machado pequeno*, *afiado*, *derrubar*. Elas funcionam em interação e criam novos conceitos. O significado pode mudar completamente para quem conhece o contexto da letra - quem é o autor, sua realidade sócio-cultural, situação histórica e econômica de momento de ocorrência da letra da música, etc. Nesse caso, existe pelo menos dois: o significado subjacente da primeira estrofe de *Small Axe* pode ser uma alerta para o sistema político opressivo (*árvore grande*), não só na Jamaica, mas em geral. O povo marginalizado é explorado (*machado pequeno*), mas está pronto (*afiado*) para um dia começar e ganhar (*derrubar*) a luta contra opressão, racismo e a desigualdade. A imagem central é um olhar de volta para a velha ordem da plantação, quando os escravizados foram obrigados a derrubar árvores gigantescas. Com isto em mente, e o fato de que as palavras estão em tempo presente, torna-se óbvio que a *árvore grande* é uma metáfora de opressores, e o Bob Marley está chamando o povo jamaicano - o *machado pequeno* - para se levantar contra o sistema.

Em busca de atenção e compreensão, os autores das letras do reggae usam uma linguagem bem específica, cheia de gírias, símbolos e metáforas. O uso dessa linguagem marca a identidade dos regueiros. O conhecimento básico do contexto sócio-cultural, histórico e político é essencial para interpretar a letra do reggae. Para as pessoas não pertencentes a esse meio, essa linguagem é vista muitas vezes como uma linguagem de marginais e pode ser mal interpretada.

No início da década de 1970, junto com a mudança do som de rocksteady para o reggae, também ocorreu a mudança das mensagens nas letras das músicas. Embora as letras continuassem a ter mensagens de amor, paz e valores sociais positivos (do rocksteady), e de protesto relativamente universal (do ska), novos conceitos foram introduzidos. O Antigo Testamento, a erva sagrada, repatriamento, louvor a Jah ou simplesmente o sofrimento viraram temáticas comuns nas letras do reggae. Os artistas do reggae cantam sobre pobreza, opressão, escravidão e violação dos direitos humanos. Algumas músicas descrevem a vida cotidiana das pessoas que crescem e se esforçam para obter uma vida melhor nos guetos da Jamaica. Matérias espirituais e políticas se tornaram predominantes nas letras. Além disso, as músicas do reggae também lidam com outros temas como as mensagens de paz, amor e unidade (BRADLEY, 2001).

Mesmo com as letras tendo conotações positivas ou negativas ou elas sendo o reflexo das crenças sociais, políticas e religiosas, a música reggae está repleta de simbolismo e de metáforas. Grandes artistas como Bob Marley, Peter Tosh, The Abyssinians, Joe Higgs, Jacob Miller, entre outros, escrutinaram as questões sociais e políticas de seu tempo utilizando a linguagem metafórica da poética religiosa rastafári. Ao longo do desenvolvimento do gênero, principalmente nos anos 1970, uma linguagem específica foi aplicada nas letras, influenciada pelo movimento de rastafarianismo e que se mantém até os dias de hoje, mesmo não estando mais tão presente após os anos 1980. Segundo Herbold (2014), esta linguagem - também chamada de *dread talk* - não é simplesmente uma linguagem de gueto, mas é uma linguagem com forte influência religiosa que aproximou o *patois jamaicano* (uma linguagem crioula do inglês falada primariamente na Jamaica) ao nível mais filosófico. Uma das características mais usadas nas letras do reggae é o uso da palavra inglesa “I and I” (eu e eu) ao invés dos pronomes “ele”, “ela”, “nós”, “você” e “mim”. O *dread talk* se torna mais misterioso (para quem não conhece a cultura do reggae e do rastafarianismo) devido às referências e às metáforas bíblicas.

A música reggae fala para a sociedade e comunica muitas crenças políticas e religiosas de Rastafari. Mesmo você sendo capturado pela batida da música ou pela letra, a música puxa-lhe até que você é forçado a tentar entender o que realmente está acontecendo por trás da música. Só de estar presente em um show de reggae como Burning Spear ou Steel Pulse, você pode sentir a energia ao seu redor e como a energia que flui, vai e volta entre o palco e a platéia. A música estimula o movimento e o envolvimento mental, físico e emocional (HERBOLD, 2014).²⁶

Alguns temas e metáforas principais podem ser identificados em geral. À primeira vista, até parecem mutuamente exclusivos, por exemplo, paz e amor de um lado e luta e guerra do outro. Mas se entendemos a situação política complicada na Jamaica durante o desenvolvimento do reggae (em torno de 1965), podemos entender o porquê dessa interpretação. Os dois primeiros são como um apelo para acalmar a violência, enquanto os outros dois representam um chamado para lutar contra o

²⁶ Reggae music speaks to society and communicates many political and religious beliefs of Rastafari. Whether you are captured by the beat of the music or the lyrics, the music pulls you in until you are forced to try and understand what actually is going on behind the music. Just being present at a reggae show such as Burning Spear or a Steel Pulse, you can feel the energy around you and the energy flowing back and forth between the stage and the audience. The music encourages movement and involvement mentally, physically, and emotionally.

sistema político opressivo, contra o racismo e a desigualdade, não só na Jamaica, mas em geral.

Artistas de reggae protestaram contra as forças opressoras do sistema de *Babilônia*, que é uma das metáforas mais comuns nas letras do reggae. Para o rastafári, a Babilônia representa todas as práticas de exploração e de opressão na Jamaica (em particular) e na sociedade ocidental (em geral). Para os rastas, a Babilônia é “mais um estado mental do que estritamente físico” (BRADLEY, 2001, p. 192). As letras do Bob Marley, semelhantes às letras de seus contemporâneos, ilustraram a visão negativa do sistema da Babilônia. Babilônia era a capital da Mesopotâmia, uma das civilizações mais antigas do mundo, situada entre os rios Eufrates e Tigres. A palavra foi usada para indicar um lugar forte e poderoso, mas corrompido e imoral. Os rastafáris usam a palavra referindo-se ao estado e ao sistema: refere-se igualmente ao Império Britânico, que projetou o tráfico de escravos e para os modernos governos opressores dos EUA e seus aliados, como eles são considerados imperialistas e malvados. Acredita-se que a Babilônia ativamente explora e oprime os povos do mundo, especialmente as pessoas de ascendência africana. Acredita-se também que a Babilônia proíbe o fumo de *ganja* (maconha), porque esta erva sagrada abre a mente dos homens para a verdade. O termo é uma referência ao fato de que na Torá (livro sagrado dos Judeus baseado no antigo testamento), o Império Babilônico realocou os Judeus da Terra de Israel para a cidade de Babilônia, onde eles foram forçados a permanecer por cerca de cinquenta anos. Esta situação é vista como análoga à deportação forçada de africanos para as Américas pelos europeus.

Além disso, as temáticas muito comuns no reggae também são: Jah (Deus dos rastafáris, cuja presença na terra é representada pelo Imperador Haile Selassie da Etiópia), liberdade, positividade, repatriação, África (e Etiópia), *ganja* (maconha). A metáfora *mãe África* representa uma ligação forte com as raízes africanas, refere-se a repatriação, um termo muito comum nas letras do reggae jamaicano. O reggae se constituiu assim como uma ponte mítica e representativa ligando povos distintos e distanciados geograficamente. O reggae estimulou um resgate do orgulho e da valorização dos negros marginalizados desde o mercantilismo. A nova perspectiva de identidade negra através da música traz uma visão de esperança e liberdade. *Zion* (Sião) é um nome de lugar usado frequentemente como sinônimo para Jerusalém, o

nome tradicional da terra santa. No movimento rastafári o nome Zion é usado como metáfora para a África ou - mais precisamente - para denominar um lugar visionário da unidade, da paz e da liberdade, ao contrário da Babilônia, que representa um lugar do mal. Zion é o local para onde os negros se refugiarão da opressão ocidental. Para os rastafarianos, Zion deve ser encontrado mais especificamente na Etiópia, onde o termo é igualmente usado. Alguns Rastas acreditam que eles representam os verdadeiros filhos de Israel nos tempos modernos, e seu objetivo é o de repatriação para a África, ou para o Zion.

King e Jensen (1995) afirmam que o reggae é uma música socialmente muito consciente e isso é demonstrado através da resistência à opressão, racismo e exploração dos pobres nas mensagens líricas (da letra) da música. O reggae - principalmente o sub-gênero chamado *reggae roots* - tornou-se um importante veículo para o crescimento da religião de rastafarianismo e o uso das metáforas religiosas e sociais. Nessas metáforas, as forças do bem e do mal são muito evidentes na música. Metáforas de opressão e liberdade, como *cadeias* e *aves*, retratam os problemas sociais e as formas de libertação. As letras do reggae estão cheias de metáforas que refletem a necessidade da ocorrência de mudanças na sociedade. King e Jensen (1995) destacam quatro temas subjacentes, ou “aglomerados metafóricos” que podem ser rastreados: 1) Jah/Babilônia (Deus e bondade contra Diabo e maldade); 2) opressão/liberdade (pobreza e racismo contra repatriamento); 3) guerra (luta pelos direitos humanos na Jamaica e em outros lugares, com ênfase na violência política); 4) unidade (“one love”/“um só amor” - somente quando o racismo e a discriminação acabarem) (KING; JENSEN, 1995).

É possível concluir, que a linguagem metafórica manifesta dicotomias, através das quais as realidades sociais podem ser interpretadas. Pode-se identificar diferentes aglomerados metafóricos, mas, é possível falar de uma dicotomia generalizada: a diferença entre *nós* e *eles*. O que significa *nós* e o que significa *eles* depende do contexto sócio-cultural do intérprete, podendo significar pobres e ricos, negros e brancos, livres e oprimidos, local e global e assim por diante. Esses aglomerados metafóricos servem como uma base para as identidades serem expressas e também construídas.

1.8 O papel do reggae na formação da identidade jamaicana

O reggae surgiu na Jamaica como uma forma de protesto profundamente política e como uma contestação contra as forças coloniais e imperialistas operativas no contexto social da vida jamaicana. Músicos e bandas como Bob Marley, Peter Tosh, Jimmy Cliff, The Mighty Diamonds, The Abyssinians, Burning Spear, Bunny Wailer, Rita Marley e Marcia Griffiths, e muitos outros, trouxeram o reggae para o mundo, dando-lhe reconhecimento internacional. No entanto, apesar de sua popularidade mundial, poucos (fora seus praticantes e seguidores) realmente entenderam o clima cultural e político em que o reggae se desenvolveu.

A maioria dos jamaicanos é descendente da África, trazidos à força para Jamaica pelos ingleses, para trabalhar em sistema escravista nas plantações de açúcar. Tanto as condições históricas da escravidão quanto do colonialismo afetaram as canções populares do povo jamaicano desde o início e, também, estão refletidas no reggae. A música não reflete apenas as tradições africanas, mas também os aspectos culturais, as condições e situações sociais e os legados do colonialismo. A música sempre desempenhou um papel essencial na vida do povo jamaicano. Antes do desenvolvimento da própria indústria fonográfica jamaicana, os jamaicanos mantinham suas tradições de uma geração para a próxima através da música. A música estava presente nas ocasiões religiosas, nos funerais, nos eventos sociais e durante as jornadas de trabalho. Esta é predominantemente verdadeira para a maioria da população pobre do país. Estas canções populares não foram gravadas, mas elas significativamente afetaram o desenvolvimento de música popular no futuro, inclusive as formas de reggae ouvidas hoje (BARROW; DALTON, 1997).

Bradley (2001) explica que com o clima otimista de pós-independência da Jamaica (1962), muitos jovens pobres jamaicanos da área rural migraram aos guetos de Kingston - aos bairros como Trenchtown, Riverton City e Greenwich Town. Esses jovens começaram a ficar desapontados e frustrados com as promessas de um novo governo independente jamaicano e muitos deles se tornaram delinquentes e criminosos. Ficaram conhecidos como *rude boys* (meninos brutos, rudes), que logo se tornou um estilo certo de comportamento e moda também na Inglaterra. As subculturas de *mods* e *skinheads* ingleses escolheram o ska como sua música própria e também adotaram o estilo de *rude boys*. Ambos eram da classe trabalhadora e

curtiram uma “vida boa” (dançar, se divertir, festejar) com o som e a dança do forte e energético ska.

Durante sua história, o reggae jamaicano sofreu muitas transformações, tanto no estilo como nos temas abordados. King (2002) afirma que no fim de década de 1960 e principalmente na década de 1970, as letras ganharam um conteúdo mais político e revolucionário, discutindo os temas como opressão (crime e brutalidade da polícia), pobreza (escassez de alimentos, moradia inadequada, analfabetismo), discriminação racial e violência política. Muitos músicos usaram o reggae como uma forma de música de protesto contra injustiças sociais e políticas. Além disso, para muitos jamaicanos, a música era uma das poucas maneiras em que os pobres, marginalizados e oprimidos tinham a oportunidade de criar uma identidade negra própria jamaicana. Segundo King, “as massas ainda usam a música para expressar a resistência à opressão e à pobreza” (2002, p. xiii).

A identidade jamaicana remete a um passado marcado pela escravidão e pelo sofrimento. Seguindo Prahlad (2001), a identidade jamaicana é formada em uma síntese complexa de componentes jamaicanos, africanos, afro-americanos, afro-caribenhos, europeus e de elementos de cultura popular internacional (como, por exemplo, filmes norte-americanos). Seguindo Chang e Chen (1998), o reggae desempenhou um papel importante na formação da identidade jamaicana. Não só porque estimulou um resgate do orgulho e da valorização de negros, mas também porque criou uma compreensão de cultura e estilo de vida jamaicano para o resto do mundo. O reggae lida com as questões raciais e sociais, que foram encontradas durante a história da Jamaica. Além disso, é importante para as classes sociais mais baixas, porque é uma forma de expressão que permite demonstrar seus verdadeiros sentimentos sobre as condições do seu dia-a-dia. É uma maneira de se fazer ouvir a voz da periferia. Como disse King, não só na Jamaica, mas no exterior também, o reggae sempre tinha capacidade de ser “uma voz poderosa e libertadora para os pobres e oprimidos” (KING, 2002, p. xi).

Nessa busca de uma identidade genuína, o rastafarianismo surge como alternativa da oposição ao modelo ocidental europeu hegemônico, sendo assim uma contracultura dos negros excluídos oriundos das zonas rurais e das periferias dos centros urbanos, mais acentuadamente nos anos 1960. A influência do rastafarianismo teve uma contribuição significativa, não só para cultura musical jamaicana, mas

também para formação da identidade jamaicana. As idéias do rastafarianismo na música popular jamaicana se mostraram mais presentes a partir dos anos 1950. Seguindo King (2002), os experimentos musicais envolvendo os músicos rastafári (um deles foi o famoso baterista ‘Count’ Ossie) e os músicos de ska foram o início de uma relação entre o movimento rastafári e música popular jamaicana, que se tornou mais do que apenas um entretenimento. Prahlad (2001) afirma que o rastafarianismo era um símbolo da identidade e orgulho entre o povo, era evidente na vida, nas letras e nas performances dos músicos. Este período permitiu que os jamaicanos tivessem orgulho de ser negro e coragem para falar contra a injustiça em seu país. Junto com a nova identidade veio uma nova voz para as massas, as novas formas de auto-apresentação, e uma nova relação entre as culturas africana e jamaicana. O tema do repatriamento para a África começou a ser o foco. Quando os artistas do reggae começaram a incluir as idéias de rastafarianismo na sua música, os elementos da cultura jamaicana passaram a ser símbolos de identidade e orgulho. Esse foi um começo de uma “nova era de consciência” em que muitos jamaicanos “experimentam uma transformação fundamental da identidade” (PRAHLAD, 2001, p. 6). O rastafarianismo representou a idéia da África “como um estado de espírito, bem como uma localização geográfica” (BRADLEY, 2001, p. 186).

O papel da música na sociedade jamaicana mudou também. A música tornou-se mais do que apenas um entretenimento - tornou-se um dos principais meios para observações políticas e sociais. Os cantores começaram a compor usando a linguagem do gueto, direcionando a música para as classes sociais inferiores, que incluíam as pessoas no gueto, nas favelas (na Jamaica chamados de *shantytowns*) e nas freguesias rurais (PRAHLAD, 2001). A música cujas letras antigamente (na época do rocksteady) abordavam temas como amor e sexo começou a mudar o foco com o surgimento do reggae (DAVIS e SIMON, 1979). Os componentes revolucionários de ska, rocksteady e reggae eram o produto de subculturas do *lumpenproletariado*²⁷ de *rude boy* e de rastafári, ambas desafiaram o estilo de vida eurocêntrica e conformista da burguesia jamaicana (MANUEL, 1988). Quando as músicas começaram a incluir noções políticas, sociais e espirituais nas letras, os músicos de reggae tornaram-se profetas da Jamaica, comentaristas sociais e xamãs. Além disso, King e Jensen afirmam que “musicalmente, o reggae é poderoso porque é eficaz em áreas com alto

²⁷ Designação marxista para o proletariado mais pobre que não tem consciência de classe.

índice de analfabetismo. Nessas regiões, a música funciona como uma catarse que ajuda as pessoas a se livrarem dos problemas do mundo externo” (1995, p. 19).²⁸

Segundo King (2002), o próprio Bob Marley era uma figura política na Jamaica; ele não só escreveu e executou músicas sobre a política e problemas sociais no seu país, mas também era um símbolo de paz e reconciliação dentro da política da Jamaica. Nos shows *Smile Jamaica* (em 1976) e *One Love Peace Concert* (em 1978), Bob Marley tentou unir dois partidos políticos rivais da Jamaica - o Partido Popular Nacional (PNP) e o Partido Trabalhista da Jamaica (JLP). No show *One Love Peace*, Marley convidou o líder do PNP, Michael Manley, e o seu oponente, o líder do JLP, Edward Seaga, no palco para um aperto de mãos simbólico de paz. O reggae tornou-se um meio de comentário político e social e até uma ameaça ao governo.

Paradoxalmente, o governo jamaicano tem usado o reggae para promover seus próprios objetivos políticos e sociais. Os políticos aproveitaram os shows de reggae para expandir suas idéias políticas durante os períodos de campanha. A ligação de política com a música de reggae foi significativa. Sua chamada à justiça social, ao poder do negro e à denúncia do imperialismo euro-americano complementou o programa político do Michael Manley (de autonomia nacional, redistribuição da riqueza e reforma socialista). Ele reconheceu a influência de cantores de reggae mais populares e apoiou suas idéias, tentando ganhar os votos para sua campanha política. Em troca, Bob Marley apoiou sua campanha eleitoral em 1976. Por outro lado, o líder da oposição Edward Seaga enfatizou suas conexões com a música popular jamaicana, como ele foi - no início da sua carreira, antes de tornar-se um político - um dos pioneiros da indústria fonográfica nacional (MANUEL, 1988).

Nas eleições de 1972, 1976 e 1980, Michael Manley contratou os músicos de reggae para tocar em comícios políticos. O governo também usou o reggae para atrair os turistas e para revitalizar a economia moribunda. Alguns tradicionalistas rastafáris criticaram o papel de reggae nas campanhas políticas e reclamaram da comercialização do movimento. Além disso, com o surgimento das editoras de gravação, muitos músicos de reggae aproveitaram a oportunidade para ganhar dinheiro e seguiram as promessas de se tornarem internacionalmente famosos, mesmo que isso significasse a comercialização da sua música. Na sua ingenuidade e sem

²⁸ Musically, reggae is powerful because it is effective in areas with high illiteracy. In those regions, the music acts as a catharsis which helps free people from the problems of the external world.

conhecimento sobre o ramo de *show business* muitos passaram a ser explorados e mal pagos. No entanto, o reggae se transformou em uma “mercadoria cultural”.

O reggae nasceu do movimento rastafári e, reciprocamente, o movimento rastafári tem experimentado um renascimento devido à popularidade da música reggae. Se não fosse pela música reggae, poucas pessoas fora da Jamaica teriam alguma idéia do que é o rastafarianismo. “A maioria dos músicos de reggae são Rastas... o reggae empurrou a cosmologia rasta no meio de arenas culturais do planeta, e de repente as pessoas querem saber o significado das músicas sobre rezas e tabagismo” (DAVIS; SIMON, 1979, p. 63). O reggae é, portanto, um elemento crucial na construção e legitimação da identidade jamaicana, tanto dentro do país como para a comunidade internacional.

1.9 Internacionalização do reggae

Desde o início, o reggae representou - e ainda representa - a música de um povo em diáspora. Representa a voz dos pobres e oprimidos na Jamaica e no mundo todo que canta sobre unidade e libertação da injustiça. O reggae conseguiu tornar-se o reflexo da cultura jamaicana, história, religião e mentalidade. E muito mais do que isso. Conseguiu revolucionar não só a música jamaicana, mas também influenciar a musica popular ao redor do globo. Como aponta Dagnini (2010):

Seu andamento lento e a estrutura rítmica estável, suas letras militantes e espirituais, bem como a aparência rebelde de seus cantores, entre outras, têm influenciado gêneros musicais, culturas e sociedades em todo o mundo, contribuindo para o desenvolvimento de novos movimentos culturais (Dagnini, 2010).²⁹

Esse gênero musical com contratempo característico, atado com sua mensagem de paz e amor, a luta contra a injustiça social e a espiritualidade do rastafarianismo, continuou a se espalhar ao redor do globo. Mas foi só depois que Bob Marley - o cantor de reggae mais reverenciado e conhecido - transformou o reggae em um fenômeno internacional nos anos 1970 que o reggae tornou-se um gênero musical estabelecido. Sua música inspirou muitos artistas, sejam eles artistas de reggae, ou

²⁹Its slow jerky rhythm, its militant and spiritual lyrics as well as the rebellious appearance of its singers, among others, have influenced musical genres, cultures and societies throughout the world, contributing to the development of new counterculture movements.

mesmo artistas de pop, rock'n'roll e soul. Suas performances não só abriram as portas para vários outros músicos jamaicanos, mas também os músicos estrangeiros foram influenciados pelo reggae. O reggae tornou-se um dos gêneros musicais mais populares do nosso tempo; a música que irrompeu a partir da ilha caribenha da Jamaica e conquistou o mundo. Após o lançamento do filme *The Harder They Come* (exibido no Brasil como *Balada Sangrenta*³⁰), estrelado por Jimmy Cliff, em 1972, e do lançamento do álbum *Catch A Fire* de Bob Marley & The Wailers, em 1973, o reggae, pela primeira vez, encontrou um público internacional entusiasmado. O “som do Marley” continua a influenciar músicos de todo o mundo: alguns abraçaram essa música e sua cultura completamente, enquanto outros a usam como “tempero” para o seu próprio mix de sons.

Já em 1963, os Beatles escreveram a música chamada *I call your name* com uma forte influência de ska, que era deliberada e consciente. Jackson (2012) afirma que os Beatles realmente tentaram utilizar esse gênero musical em sua carreira, embora eles tenham descoberto que os músicos de estúdios norte-americanos ainda não tinham compreendido esse conceito. Em 1968, os Beatles lançaram a música *Ob-La-Di, Ob-La-Da*, também influenciada pelo ska. Em 1969 a batida do reggae foi aproveitada por uma banda inglesa chamada Mungo Jerry, que fez sucesso com a música *In the summertime*. Em 1971, um texano Johnny Nash, influenciado pelo reggae, lançou uma música de sucesso chamada *I can see clearly now* e logo depois *Stir It Up* - uma musica de Bob Marley, que tornou-se o primeiro grande sucesso internacional de reggae.

O reggae também influenciou algumas estrelas de música popular mundial. Paul Simon tinha algumas músicas com um “sabor” de reggae, incluindo *Mother and Child Reunion* de 1972. O guitarrista Eric Clapton popularizou a música *I Shot the Sheriff* (de Bob Marley) em 1974. A versão de Clapton foi introduzida no Grammy Hall of Fame em 2003. Em 1978, Mick Jagger gravou uma música reggae (*You Gotta Walk And) Don't Look Back* em dupla com Peter Tosh (parceiro de Bob Marley da banda The Wailers). Stevie Wonder foi outro artista que acrescentou um pequeno toque de reggae em algumas de suas composições. Isto é evidente em algumas de suas

³⁰ No Brasil existe outro filme chamado Balada Sangrenta (título original é *King Creole - Rei Crioulo*) de 1958, estrelado por Elvis Presley, que não deve ser confundido com *The Harder They Come* (*Quão mais forte eles vierem*).

músicas, incluindo *Boogie on Reggae Woman* (embora musicalmente não possui muitas características de reggae) e *Master Blaster* em 1980 (onde o reggae fica muito mais evidente). Existem muitos outros músicos que foram influenciados pelo reggae - mesmo apenas acrescentando um toque de reggae ou incorporando-o como parte integrante de suas carreiras, o reggae teve um impacto na música mundial.

Na Inglaterra, várias bandas como The Clash, The Police e Blondie tocaram um estilo de música pop muito ligada com o reggae. Boy George do Culture Club teve uma série de sucessos nos anos 1980 tocando pop reggae. Em meados dos anos 1970 um sub-gênero do reggae chamado de *lovers rock* surgiu em Londres. Era um estilo romântico de reggae, um contraste com o som jamaicano influenciado pelo rastafári, combinando música soul com linhas de contrabaixo e batidas de baterias de reggae (os *riddims*). Lovers rock produziu muitas estrelas femininas, tais como Carroll Thompson e Janet Kay.

É importante destacar aqui que neste processo da popularização mundial, o reggae perdeu as conotações sociais e políticas e foi muitas vezes usado só como uma influência para um *som novo* das estrelas da musica popular internacional. No entanto, a sua capacidade de expressar os contextos sociais e políticos permaneceu entre várias comunidades ao redor o mundo, as quais o adotaram como meio de expressar as suas ideias. Hoje em dia, o reggae, ou estilos musicais influenciados pelo reggae, são tocados no mundo inteiro, desde os EUA até o Japão, desde a Rússia até a África do Sul. No Brasil, vários compositores e bandas se deixaram influenciar pelo reggae desde a década de 1980.

2 SEGUNDO CAPÍTULO - Reggae no Brasil

No Brasil, as características rítmicas de *offbeat* jamaicano começaram a ter visibilidade nacional na década de 1960, com a Jovem Guarda, em músicas de bandas como Renato e seus Blue Caps e com a cantora Wanderléia, que tocavam uma estrutura rítmica onde era possível identificar uma influência do reggae, sendo na verdade mais uma tradução do ska (MORIAS; ARAUJO, 2008). Uma das primeiras manifestações do reggae jamaicano ocorreu em 1968, quando Jimmy Cliff cantou a música *Waterfall* no Festival Internacional da Canção no Rio de Janeiro. Isso significou o início do caminho do reggae no Brasil. Em 1972, Caetano Veloso, enquanto exilado em Londres, mostrou a sua afeição pelo reggae mencionando a palavra “reggae” pela primeira vez na música brasileira, na letra da música *Nine Out Of Ten* do disco *Transa*. Pinho (2002) afirma que o primeiro disco completamente dedicado ao reggae foi *Reggae da Saudade* lançado na Bahia pela dupla Jorge Alfredo e Chico Evangelista em 1972, porém, segundo Albuquerque (1997), um dos primeiros exemplos de reggae brasileiro é a música *Negra Melodia* de Jards Macalé, gravada em 1977. Em 1979, Gilberto Gil gravou *Não Chore Mais* (a versão do sucesso de Bob Marley *No Woman, No Cry*), que significou o começo de expansão e popularização do reggae no Brasil.

O reggae começou a ser mais divulgado nos anos 1980. O “rei do reggae” - Bob Marley - visitou o Brasil em 1980 e anunciou uma grande turnê junto com famoso grupo jamaicano Inner Circle. Bob Marley não realizou essa promessa e nunca mais voltou ao Brasil. Ele morreu de câncer em 1981. Em 1980, Peter Tosh, um músico de reggae internacionalmente estabelecido que foi parceiro de Bob Marley na banda The Wailers, apresentou-se no Festival de Jazz em São Paulo e fez participação especial na novela brasileira *Água Viva*, onde tocou uma versão acústica da sua música “*Bush Doctor*” (cuja letra caracteriza-se por um posicionamento a favor da legalização da maconha na Jamaica). Ainda em 1980 Gilberto Gil fez vários shows pelo Brasil junto com outra estrela de reggae jamaicano - Jimmy Cliff. Desta forma, Gil - também com a sua aparência visual de *dreadlocks* - contribuiu para a aceitação e popularização do reggae.

As primeiras bandas brasileiras do reggae começaram a surgir e o reggae começou a ser tocado nos festivais de música nos estados do Bahia, Maranhão e Pará,

e em alguns bailes nas periferias das cidades de Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. O reggae também tinha muita influência no rock e pop brasileiro, especialmente em uma banda carioca (com membros de origem de Brasília) Os Paralamas do Sucesso. Essa banda não foi uma banda exclusiva de reggae, mas estava influenciada pelo reggae e ska, misturando-os com rock. Em 1983 eles lançaram o disco *Cinema Mudo*, “usando reggae como base principal” (CARDOSO, 1997, p. 12). Vários artistas começaram a incorporar o som do reggae na sua música a partir da segunda metade dos anos 1980, inspirados pelo sucesso dos Paralamas de Sucesso e do disco *Selvagem* (também dos Paralamas) que em 1986 estabeleceu o “padrão do reggae moderno” no Brasil (ALBUQUERQUE, 1997, p. 153). Esse disco foi produzido por Liminha (Arnolpho Lima Filho, ex-baixista da banda Os Mutantes), o mesmo produtor que futuramente produziu o disco de samba-reggae de Daniela Mercury (*O Canto da Cidade*) e vários discos de bandas de (pop)reggae brasileiro, como Cidade Negra, Natiruts e O Rappa - bandas que marcaram o reggae brasileiro e se tornaram muito popular no cenário nacional da musica popular a partir dos anos 1990.

Desde os anos 1990 podemos identificar diversas bandas brasileiras influenciadas pelo reggae. Naquela época já existiam várias bandas que apresentavam diferentes estilos de reggae. No início da década de 1990, uma banda da Minas Gerais chamada Skank misturou na sua música outro estilo jamaicano, derivado do reggae - o dancehall. Em 1995, o Skank, junto com os Paralamas do Sucesso e a banda carioca Cidade Negra conseguiram manter seus discos nos primeiros lugares das paradas dos mais vendidos no Brasil. A banda Cidade Negra misturava seu som com reggae roots, funk e soul, criando uma nova sonoridade de reggae brasileiro, fazendo sucesso em todo o país e iniciando carreira internacional. A banda carioca O Rappa, com seu “instrumental pesado”, popularizou um novo sub-gênero no Brasil chamado de *heavy-reggae* (ALBUQUERQUE, 1997, p. 155). A banda Natiruts começou a tocar um reggae mais influenciado pela musica pop e conseguiu grande popularidade no Brasil.

No Brasil, o caráter revolucionário, político e religioso do reggae jamaicano se desenvolveu mais tarde, com melhor conhecimento da historia do reggae. Com o passar do tempo, este conteúdo ganha mais força no Brasil. As bandas que ficaram influenciadas pelo reggae raiz (roots reggae), como o Ponto de Equilíbrio, Mato Seco e Leões de Israel começaram a ganharum bom reconhecimento do público

(ALBUQUERQUE, 1997; CARDOSO, 1997; MORIAS; ARAUJO, 2008). A banda Ponto de Equilíbrio, por exemplo, é uma banda carioca, que se tornou uma das principais bandas de reggae do Brasil. Suas letras transmitem mensagens de igualdade social, amor e justiça, e luta contra sistema opressor da Babilônia de acordo com a filosofia rastafári. Segundo a página oficial da banda³¹, a sua música é influenciada pelas diversas vertentes musicais do Brasil, Jamaica e África, e representa um diálogo entre o autêntico reggae roots e sucessos radiofônicos atuais.

No Brasil, há várias formas de adaptação ao reggae, que foram se espalhando de forma fragmentada e diferenciada pelo país. Em cada região, o gênero foi tomando feições diferentes. Somando à apreciação dos cantores jamaicanos, diversos movimentos de reggae foram surgindo, desde o samba-reggae baiano até o maranhense Tribo de Jah (FERNANDES, 2007; FREIRE, 2010).

2.1 Jamaica brasileira

Atualmente, o reggae é tocado em todo país, com identificações diferenciadas, como o reggae de São Luis, no Maranhão (MORIAS; ARAUJO, 2008). O Maranhão, conhecido como “Jamaica Brasileira”, apresenta um destaque no cenário brasileiro por ter o reggae presente há quase 40 anos, como um fenômeno sócio-cultural diversificado (FREIRE, 2010). Nesse período, o reggae se fortaleceu, apesar das dificuldades sociais, e sofreu grande influência (e influenciou) dos gêneros locais, tornando-se hegemônico na capital (SANTOS; BARROS, 2010). Acredita-se que quem trouxe os primeiros discos (provavelmente contrabandeados da Guiana Francesa) e começou a tocar o reggae entre os forrós e merengues em São Luís já na década de 1970 foi o paraense Riba Macedo, um vendedor de discos e dono de uma *radiola*. Radiola pode ser chamada também de sistema de som, que é um potente equipamento de som, uma tradução local de *sound system* jamaicano. Naquela época as radiolas executavam outros estilos musicais caribenhos, como a salsa, o bolero e o merengue. Isso influenciou também os passos da dança do reggae ludovicense, que é bem diferente dos outros estados brasileiros - e também na Jamaica - onde ninguém dança em par. Porém, em São Luís (além de dançar solto), o reggae é dançado em dupla, quando os casais dançam fortemente abraçados ou “agarrados” como disse

³¹ <http://www.bandapontodeequilibrio.com.br>

Silva (1992, p. 91). Os passos são influenciados pelo merengue, forró e até bolero (SILVA, 1992).

O reggae influenciou as culturas regionais musicais no Brasil de formas diferentes, tanto musicais como culturais. O Maranhão é um exemplo representativo dessas influências. Freire (2010) afirma que, para o Maranhão, o reggae trouxe uma semelhança rítmica com uma das maiores e mais antigas expressões da cultura popular local, o bumba-meu-boi, uma síntese das culturas africanas, indígenas e européias. Pode-se identificar nas bandas de reggae da capital maranhense, São Luís, as letras em português, abordando questões sociais locais. Além disso, aparecem misturas rítmicas do reggae roots jamaicano com estruturas rítmicas regionais advindas, por exemplo, do tambor de crioula e do bumba-meu-boi. Ainda pode-se identificar a filosofia do reggae e a afirmação de uma identificação cultural (FREIRE, 2010).

Freire (2010) descreve duas semelhanças musicais interessantes de reggae com a cultura popular maranhense em seus aspectos rítmicos: primeiro, a semelhança na marcação dos couros no bumba-meu-boi, que é centrada em contratempos como acontece no reggae; e o segundo é o paralelo entre o tambor de crioula e o reggae:

[...] a guitarra, que no reggae produz o efeito da repetição, tem a função de dar a ginha ao reggae, assim como as matracas no Tambor. A bateria faz a pontuação da música, trabalha a dinâmica do som. Também é constatada tal função no ‘meião e no crivador’, que no Tambor, constituem a base da instrumentação, ou como também é conhecida pelos músicos, ‘a cozinha’. O ‘tambor grande’ e o contra-baixo, em seus respectivos gêneros, são responsáveis pelos graves (maior vibração), ambos estão livres para criar arranjos com acentos inusitados, sincopados, fora da cabeça do tempo, nos contratempos e com notas fantasmas (BRASIL 2005 *apud*³² FREIRE, 2010, p. 41).

Também podem ser identificadas influências de outras expressões da cultura popular regional no reggae maranhense, como os gêneros caribenhos: nas festas populares na região do Maranhão é marcante o diálogo cultural com expressões musicais caribenhas, como merengue e bolero, entre outros (SILVA, 2007).

Albuquerque acredita que em São Luis “o som da Jamaica é a música popular” (1997, p. 151). Lá, o reggae se escuta nos vários locais e se dança junto, em dupla. Ele

³² BRASIL, Marcus Ramúsy de Almeida. *São Luís, a Jamaica Brasileira: o reggae dos toca-discos à produção midiática*. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Paulista, São Paulo, 2005.

afirma que lá ainda se escuta o roots reggae, que se escutava na Jamaica no fim de década de 1960 e início de década de 1970, idolatrando os artistas jamaicanos da época, que no resto do Brasil não são tão conhecidos - por exemplo, Gregory Isaacs e Eric Donaldson. Além de shows de bandas ao vivo, o reggae (ainda) se escuta nas radiolas. Os regueiros de Maranhão desenvolveram as próprias gírias, como *pedra*, que significa uma música muito boa, um sucesso. Hoje em dia, o reggae está sendo divulgado nos vários programas de rádio, é possível ouvi-lo em vários cantos da cidade que até parece a sua “trilha sonora”, e também um produto turístico. A banda mais famosa de Maranhão é Tribo de Jah, formada na Escola de Cegos (os quatro fundadores da banda são cegos). Segundo a página oficial da banda³³, a sua música é influenciada pelo reggae roots, com suas mensagens de amor e paz, políticas sociais e divinas.

2.2 Samba reggae da Bahia

Outro exemplo das influências do reggae na cultura regional ocorreu na Bahia. Da mesma forma como na Jamaica, um dos fatores mais importantes para a formação de novas expressões étnicas e culturais na Bahia foi a influência da música afro-americana, transmitida nos programas musicais da televisão norte-americana nos anos 1960 e 1970. Como exemplo, podemos citar o programa semanal de televisão com o grupo Jackson Five transmissões da música do artista de soul norte-americano James Brown. A consequência foi a influência e a (re)construção da estética afrocêntrica no Carnaval de Salvador e na sua música como a sua expressão fundamental (GODI, 2002).

Além de influência de soul norte-americano, o reggae jamaicano também influenciou a transformação de tradições musicais na Bahia. No entanto, a música afro-americana não marcou determinadamente a forma das expressões musicais locais, mas contribuiu para a formação de um novo estilo musical baiano. As estruturas rítmicas do reggae combinaram com estruturas rítmicas locais e caribenhas e criaram um novo padrão rítmico na música brasileira. Segundo Béhague (2006), foi o percussionista principal da banda Olodum Neguinho do Samba que, na década de 1980, começou a combinar a batida básica do samba com estruturas rítmicas de

³³ <http://www.tribodejah.com.br>

merengue, salsa e reggae. Os novos padrões de bateria foram chamados de *samba-reggae*.

[...] consistiu basicamente de um padrão em que os surdos (no mínimo quatro deles) dividiram-se em quatro ou cinco partes interligadas. Contra isso, os repiques de altura de som agudo e as caixas preencheram o padrão com ritmos fixos e repetidos em um andamento lento, imitando a sensação *shuffle* do reggae (BÉHAGUE, 2006, p. 84).³⁴

Os grupos carnavalescos que tocaram samba-reggae nas suas comemorações das manifestações culturais de origem africana são chamados de *bloco afro*. Olodum, Ara Ketu e Ilê Aiyê são considerados blocos afro fundadores do samba-reggae. Além desses, havia outros influenciados pelo reggae, como Malê Debalê, Muzenza (mais tarde conhecido como Muzenza Fazer Reggae), e grupos como Amantes do Reggae, Ska Reggae e outros na década de 1990. Ao longo da década de 1980 o samba-reggae ficou conhecido e popular não só no Brasil, mas no mundo também. Em 1990, a banda Olodum fez gravações no álbum *The Rhythm of the Saints* do artista norte-americano Paul Simon e gravou a música *They Don't Care About Us* com o “rei” do pop internacional Michael Jackson, em 1995. Foi com o lançamento de disco *O Canto da Cidade* da Daniela Mercury em 1992, que o samba-reggae finalmente consolidou-se entre os gêneros musicais populares brasileiros (ALBUQUERQUE, 1997).

Além do surgimento desse novo estilo musical na Bahia, o cenário de reggae, considerado como gênero musical com suas características musicais, também estava crescendo na Bahia. Um dos artistas mais famosos, o nome que influenciou significativamente o reggae brasileiro, foi o baiano Edson Gomes. Suas canções refletem uma “ligação entre o status social e a prática simbólica” (PINHO, 2002, p. 192). Seus discos *Reggae Resistência* de 1988 e *Recôncavo* de 1990 foram influenciados pelo *roots reggae* jamaicano e fizeram muito sucesso pela região nordeste e por todo o país. Seu estilo é definido como um *roots reggae engajado*, influenciado por Bob Marley e Jimmy Cliff, com letras que retratam o cotidiano dos menos favorecidos, principalmente dos negros. Em 1996, Edson Gomes abriu o show de Alpha Blondy (estrela de reggae internacional) em Salvador.

³⁴ Consisted basically of a pattern in which the surdo bass drums (four of them at the minimum) divided themselves into four or five interlocking parts. Against this, the high-pitched repiques and caixas filled out the pattern with fixed and repeated rhythms in a slow tempo, imitating the shuffle feel of reggae.

2.3 Importância da difusão e da divulgação

No início, o reggae raramente era tocado na rádio e não estava disponível em lojas de discos no Brasil. Foi considerado um movimento cultural marginal, aparecendo nas comunidades negras da classe trabalhadora. No Brasil, o reggae sofreu um certo preconceito e foi negligenciado pela mídia, que o considerou como música dos marginais e “mais uma música de favelados” (CARDOSO, 1997, p. 12). Comparando com os outros estilos musicais populares como pop-rock ou MPB, o reggae não ganhou a mesma atenção na mídia, ocupando uma “posição secundária”. Na página oficial³⁵ da banda Tribo de Jah pode-se observar que “as grandes gravadoras se afastaram do reggae, as rádios não o tocavam, a TV tão pouco informava e os jornais faziam vistas grossas”. Por causa dos preconceitos e marginalização do reggae, Edson Gomes foi algumas vezes boicotado de eventos públicos no início de sua carreira.

Mas com o surgimento e popularização do samba-reggae e axé no Carnaval baiano, foram fornecidas as condições de infra-estrutura para o desenvolvimento de um mercado local de reggae. Sem as transmissões de rádio, as tecnologias de comunicação contemporâneas e a expansão dos mercados musicais, a popularidade do reggae entre a classe trabalhadora em Salvador e também no Brasil não teria sido possível. A criação do mercado local para a música reggae só foi possível com a ajuda dos mecanismos de difusão, reprodução e circulação de mensagens, como o rádio e a indústria fonográfica (PINHO, 2002).

Os programas de rádio com seus radialistas engajados com o reggae e suas idéias tiveram impacto significativo na divulgação e expansão do reggae no Brasil. Durante a década de 1980 vários programas de rádio dedicados ao reggae tornaram-se populares e tinham um papel importante na disseminação do reggae. Em Salvador, o DJ Ray Company, divulgou o reggae nas ondas do rádio com os programas *Rock, Reggae e Blues* em 1982 e *Mama África*, em 1983, e, especialmente, *Reggae Specials*, que foi dedicado inteiramente ao reggae. No Rio de Janeiro, o radialista mais famoso foi Nelson Meirelles; em São Paulo, foram Maurício Valladares e Otávio Rodrigues; e em São Luís, foi Fauzi Beydoun.

³⁵ <http://www.tribodejah.com.br/2008/beta04/?pag=a-tribo>

No início de década de 1980 era difícil conseguir discos de reggae no Brasil. Assim como na Jamaica, os DJs, donos de radiolas e os proprietários das lojas de discos tinham que viajar para o exterior (muitos para EUA, Inglaterra ou a própria Jamaica) para importar ou contrabandear os discos. Em 1985, a primeira loja especializada em reggae (e blues) foi inaugurada no centro de São Paulo por Johnny B. Good (João Carlos), e se tornou referência e ponto de encontro de regueiros e artistas de todo o Brasil. Essa loja significou um ponto de influência para o reggae brasileiro, pois Johnny também ajudou muitas bandas a despontarem no cenário nacional como as bandas paulistas Planta e Raiz e Mato Seco, a banda maranhense Tribo de Jah e a carioca Ponto de Equilíbrio, entre outros. No fim de década de 1980 os discos de reggae importados se tornaram bastante acessíveis em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas não em outros lugares no Brasil.

2.4 Reggae como mediador entre as tradições culturais

Passando por diversos estilos desde o seu surgimento, o reggae pôde experimentar novas perspectivas musicais e instrumentais trazidas pelos colonizadores da região e adaptá-las à sua realidade social e histórica (MORIAS; ARAÚJO, 2008). O reggae, por ter conotação política e social, por ser um gênero amplamente praticado em várias culturas e já há bastante tempo (lá se vão, pelo menos, cinquenta anos), está em permanente mudança, influenciando também novos gêneros e estilos. O reggae como gênero musical tem uma grande capacidade de mudar e adotar (SILVA, 2007) e a sua prática foi tão ampliada que tornou-se ainda mais dialético em seus significados, como aponta Freire (2010):

O estudo da cultura se dá, portanto, através da interpretação dos significados apresentados pelos sujeitos em suas práticas sociais e da descrição *microscópica* e *densa* da realidade em questão. No caso do reggae, os entendimentos dos diferentes sujeitos são tão diversos que é impossível descrevê-lo como uma prática sócio-cultural, pois tanto pode ser filosofia de vida, forma de dançar, mercado lucrativo, tipo de música, opção de lazer, instrumento de diversão, campo de disputa social, política e simbólica, produto turístico (FREIRE, 2010, p. 27).

O reggae se espalhou pelo Brasil inteiro, com características diferentes dependendo da região. Hoje em dia, pode-se falar de maneira geral que o reggae é bem aceito no Brasil.

A propagação do reggae para além das fronteiras jamaicanas é algo que vai além do compreensível, pois como seria possível um pequeno país da América Central cativar tantos outros povos com sua música, que tinha tudo para fazer parte apenas do seu folclore? Algumas nações incorporaram elementos reggae em sua música, outras simplesmente como uma espécie de irmão mais novo que anda lado a lado com as músicas e costumes, o que é o caso do Brasil (CARDOSO, 1997, p. 11).

Mas existem diferenças entre as regiões onde o reggae virou mais popular e aquelas onde não ganhou tanta atenção ou foi até omitido. Os estados onde ganhou mais aceitação e visibilidade foram na Bahia e no Maranhão. Existem algumas teorias do porque isso aconteceu. Segundo Cardoso (1997), poderia haver várias teorias semelhantes às identificadas na Jamaica, porque vários brasileiros adotaram e se identificaram com as ideias do reggae: talvez por causa da história comum da escravidão, as canções de escravizados e também por causa da mistura racial. Ele também acredita que a Bahia e o Maranhão são geograficamente parecidos com a Jamaica.

Talvez a proximidade geográfica de São Luís com o Caribe possa ter tido influências para a introdução do reggae no estado do Maranhão. Durante as décadas de 1960 e 1970 a salsa e o merengue eram transmitidos nas emissoras de rádios maranhenses, e isso poderia ter influenciado o gosto musical e criado uma empatia pelos gêneros caribenos. Albuquerque (1997) afirma que isso pode ter acontecido por causa de afinidades culturais. Ele acredita que os estilos populares tradicionais caribenos (como mento, calipso e salsa) e brasileiros (como samba, xote e baião) são derivados de raízes comuns - da tradição musical africana. Ainda segundo este autor, ao longo do tempo esses estilos musicais são desenvolvidos em duas direções diferentes que novamente se encontraram e cruzaram com o reggae.

Se em Salvador o reggae cresceu e ganhou o mundo, em São Luís do Maranhão ele formou um núcleo de resistência sem igual. Na capital do estado, o som da Jamaica é a música popular. E isso não é de hoje. Talvez seja a semelhança com os requebros do bumba-meu-boi, talvez seja uma inexplicável conjunção astrológica, o fato é que o reggae caiu nas graças do povo (ALBUQUERQUE, 1997 p. 151).

Em Salvador, similar ao que aconteceu no Maranhão, a tradição e a prevalência das influências musicais da música caribenha também já existiam antes da introdução do reggae. O bolero, a rumba e o merengue estavam presentes entre os anos 1940 e 1960 em Salvador (MOURA, 2009). No contexto musical, portanto, a conexão entre Maranhão, Bahia e Caribe já existia. A popularidade das tradições

musicais afro-caribenhos presentes no Maranhão e na Bahia poderia ser uma das razões para a aceitação e popularização de reggae.

Além das semelhanças estéticas musicais e proximidade geográfica que contribuíram para o reggae se popularizar na Bahia e no Maranhão, é importante destacar as questões da etnia (*africanidade*) e do baixo nível econômico-social da maioria da população - as características também presentes no berço de origem do reggae. Segundo Freire (2010), o reggae foi popularizado a partir das classes sociais mais marginalizadas, sendo discriminado pela elite e classe média, mas, ainda assim, conquistou muitos adeptos, atuando no processo de identificação e ressignificação social.

2.5 Reggae e as identidades sociais no Brasil

Segundo Frith (2000), a música penetra e molda as esferas da vida política, econômica e social, bem como está sendo moldada por esses fatores através dos processos de formação da identidade social. A música torna-se uma fonte de consciência coletiva que promove a coesão de grupo em atividades sociais e isso pode ser observado nos movimentos negros do final dos anos 1960 e 1970 que tiveram o reggae e o soul, músicas dos negros da diáspora, como “trilha sonora”. Para explicar como o reggae se popularizou e a forma como o povo brasileiro se identificou com o reggae é importante, primeiramente, considerar os contextos sócio-culturais na década de 1970.

As tendências internacionais de propagação, difusão e divulgação do reggae a partir da Inglaterra, acompanhado do movimento pela conscientização negra, aportam no Brasil na década de 1970. Na Bahia, o movimento político e cultural afro-baiano ganhou valor e reconhecimento. As raízes culturais afro-baianas influenciaram o processo chamado de *reafricanização* da música baiana de carnaval. Mesmo que a Bahia não tivesse conexão direta com a Jamaica, os músicos baianos reconheceram esses modelos simbólicos que os incentivavam na incorporação do reggae em sua música. Béhague (2006) afirma que o despertar da consciência negra dos músicos de blocos afro emergiu de reconhecimento de simbolismo dos movimentos norte-americanos (como o movimento pelos direitos civis de afro-americanos e o

movimento *Black Soul*) e, especialmente, do movimento da independência da Jamaica desde os anos 1960 com suas mensagens em reggae e rastafarianismo.

[...] a popularidade súbita do reggae e dos músicos na Bahia não era o resultado dos efeitos da indústria da música transnacional, mas da necessidade de estabelecer laços políticos e culturais com as comunidades negras nas Américas que havia enfrentado e foram confrontados com situações sócio-políticas semelhantes (BÉHAGUE, 2006, p. 84).³⁶

As ideias do reggae e rastafarianismo jamaicano têm promovido a luta contra o racismo e a favor dos direitos civis para os marginalizados, e deu inspiração para auto-estima positiva e promoção do orgulho de ser afro-brasileiro. A partir dos anos 1970 em Salvador, não só através de filmes e discografia, mas também através das novas tecnologias, como o gravador portátil, as informações, as notícias sobre a situação da política africana, movimentos políticos negros norte-americanos e sobre a cultura rastafári ficaram mais acessíveis. Tudo isso contribuiu para o fortalecimento da idéia de *afro*, que pode ser compreendido como “um movimento de reconfiguração estética e política da afrodescendência” (MOURA, 2009, p. 375). A popularidade do reggae foi possível com a criação de “identificações culturais de longa distância” (GODI, 2002, p. 213).

As mudanças na política internacional e da situação política e cultural na África (e da diáspora Africana) no final dos anos 1960 e início da década de 1970 causaram a construção de uma identidade negra moderna e transnacional, definida localmente. As notícias sobre a luta pela independência das colônias europeias na África se espalharam ao redor do mundo. Após a independência dos vários territórios africanos nos anos 1960 e 1970 e especialmente após a queda do império colonial português (com a derrota da ditadura salazarista³⁷), em 1975, e a queda do governo de minoria branca na Rodésia (atual Zimbábue), em 1980, o domínio branco na África do Sul também entrou em crise. A década de 1980 é marcada pela luta contra o *apartheid* - uma política racial na África do Sul.

As ligações transnacionais (re)criaram a identidade negra contemporânea no Brasil também. O combate ao *apartheid* nesse período era frequentemente divulgado

³⁶ Thus, the sudden popularity of reggae music and musicians in Bahia was not the result of the effects of the transnational music industry, but of the need to establish cultural and political links with black communities across the Americas that had faced and were facing similar sociopolitical situations.

³⁷ Um regime político autoritário, inspirado no modelo fascista. Também foi chamado de salazarismo, devido a Antônio de Oliveira Salazar, que governou Portugal durante a maior parte desse período (1933 - 1968). A ditadura chegou ao fim em 25 de Abril de 1974, derrubada pela Revolução dos Cravos.

pela mídia brasileira, como pode ser observado nas manchetes das primeiras páginas do jornal Folha de São Paulo: “EUA advertem Pretória pela política racial”(20/jun/1980), “Apartheid sofre séria derrota na África do Sul” (2/set./1984), “África do Sul já admite casamento branco-negro” (16/abr./1985), “África do Sul deverá mudar o apartheid” (10/ago./1985), “Cabo Verde e Brasil atacam o apartheid” (11/maio/1986), “África do Sul adia reformas no apartheid” (6/mar./1988), “Nobel quer o Brasil na luta antiapartheid” (13/maio/1988), “África do Sul libera praias a todas etnias” (17/nov./1989), etc. Uma pesquisa (feita em 9 de setembro 2014) no banco de dados do jornal³⁸ indicou que notícias que continham a palavra *apartheid* podim ser lidas em 1.375 páginas durante a década de 1980. Uma divulgação como essa também contribuiu para uma conscientização da questão étnica, dos movimentos anti-raciais.

A criação do primeiro bloco afro Ilê Aiyê em 1974 em Salvador, foi influenciada pelas atividades culturais no exterior, como o movimento *Black Power*³⁹ e a música soul norte-americana. As tradições locais foram cada vez mais afetadas e domesticadas pelas influências modernas vindas do exterior (PINHO, 2002). “Reggae entra nesta dança entre local / tradicional e global / moderno, precisamente como um elemento de mediação em um horizonte de identidades negras complexas e multideterminadas” (PINHO, 2002, p. 196).

No final dos anos 1970 e no início dos anos 1980, a cultura afro-baiana e o reggae estavam intimamente relacionados. Moura (2009) acredita que “a cultura reggae tem importância fundamental tanto na invenção do bloco afro como no estabelecimento e legitimação de uma estética moderna da Negritude” (MOURA, 2009, p. 376). Pinho (2002, p. 193) propõe o reggae como “um discurso global incorporado como uma prática simbólica entre os afro-descendentes do Brasil”. Essa foi a época de surgimento de movimento social afro-brasileiro e o levantamento de temas contra a discriminação e pela luta pelos direitos civis. Segundo Domingues (2005), a partir do final da década de 1970, as ideias do movimento de *negritude*⁴⁰ (que chegaram ao Brasil na década de 1940) fortaleceram a consciência racial do

³⁸ <http://acervo.folha.com.br>

³⁹ Black Power é um nome para um movimento afro-americano que surgiu nos Estados Unidos na década de 1960 e início de 1970. Estava enfatizando o orgulho racial e a promoção dos valores e interesses dos negros para alcançar a auto-determinação para pessoas de origem Africana.

⁴⁰ Um movimento literário e ideológico, desenvolvido na França na década de 1930. O movimento estava promovendo uma identidade negra comum como uma rejeição do racismo colonial francês, e da hegemonia e dominação política e intelectual.

negro brasileiro. No Brasil, segundo o mesmo autor, a ideologia da negritude se manifestava como um protesto dos intelectuais negros contra a supremacia branca e contra o racismo no contexto da opressão colonial. No contexto cultural, as ideias da negritude se expressavam como valorizaçãodos símbolos culturais de origem negra, como samba, capoeira, grupos de afoxé, entre outros.

Em 1978 foi estabelecido o MNU (Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial). No mesmo ano, o primeiro bar de reggae (com nome simples de Bar do Reggae) foi inaugurado em Salvador, que tornou-se um local importante de reunião para todos os fãs e simpatizantes de reggae. Em um contexto de desigualdade racial, o interesse pela música reggae começou a aumentar. O Reggae, com seu discurso político, desempenhou um papel importante neste momento de mudanças culturais, étnicas e estéticas. Esse foi um período de transformação local em Salvador. O Pelourinho (centro histórico de Salvador) tornou-se o “território subcultural” para os artistas e os militantes negros (GODI, 2002, p. 215). Em 1979, o Bloco Afro Olodum foi criado e, no mesmo ano Gilberto Gil lançou sua versão de *No Woman No Cry*, que se tornou um hino da luta para acabar com o regime militar no Brasil. Segundo Gil⁴¹: “Eu pensava na transposição de uma cena jamaicana para uma cena brasileira a mais similar possível nos aspectos físico, urbano e cultural. Emblemática do desejo de autonomia e originalidade das comunidades alternativas”.

Os blocos afros e o reggae tiveram uma formação cultural, histórica e política muito semelhantes, ambos sendo “movimentos de jovens negros, despossuídos que lutam contra a injustiça social representada” (GODI, 2002, p. 213). Os blocos afros em geral, e em particular o bloco Muzenza, ocuparam “espaços importantes para a formação da identidade coletiva, constituindo alianças sociais primárias baseadas no prazer de estar junto, e na criação de uma identidade objetiva com base na celebração da cultura negra” (PINHO, 2002, p. 194).

Em São Luís, Maranhão, Silva (1995) identificou o reggae como uma força de mobilização da juventude negra concentrada na periferia urbana da cidade. Mesmo assim, ele distingue os papéis diferentes do reggae baiano e reggae maranhense. Segundo o autor, o reggae em Salvador fez parte das mudanças e iniciativas político-sociais e em São Luís se mobilizou mais como uma forma de curtição e lazer:

⁴¹ <http://www.pragmatismopolitico.com.br>

[...] o reggae se torna um elemento importante na mobilização da população negra em Salvador, no seu enfrentamento com as práticas de discriminação racial. Se por um lado a força de mobilização do reggae em Salvador, reside no envolvimento político dos regueiros com o movimento negro e com filosofia rastafári, em São Luís, o envolvimento maior é como ritmo, apenas algumas pessoas têm consciência desse papel político que o reggae representa para as populações oprimidas da Jamaica e do Terceiro Mundo em geral (SILVA, 1992, p. 68).

Embora, segundo Morias e Araujo (2008), no início o estilo preferido dos regueiros no Maranhão foi o *reggae roots* jamaicano com suas mensagens políticas e sociais, atrelado a filosofia rastafári e cantado em inglês. Escutado nas radiolas, o público não entendeu muito bem que as letras dizem, mas mesmo assim ficou exigente, pedindo para tocar o reggae internacional exclusivamente. Por causa disso, as primeiras bandas maranhenses tinham bastante dificuldade de se apresentar e produzir os discos com suas próprias músicas.

Além das mudanças que o reggae sofreu no Brasil, influenciado pelas tradições culturais locais, a maior mudança foi a sua aceitação entre os jovens de classe média. Depois que Caetano Veloso e Gilberto Gil “trouxeram” o reggae para o Brasil, de certa forma, garantiram o seu sucesso e produziram um impacto inicial nesta classe social, diferente das origens sociais do reggae. Com a mudança das classes sociais dos produtores e, conseqüentemente, da visão do mundo dos produtores, houve uma transformação do reggae (FERNANDES, 2007). Uma das possíveis influências para isso acontecer, foi a popularidade dos *hippies* no Brasil nos anos 1970. O estilo de vida livre dos hippies, venerando a natureza, rejeitando a moral hipócrita e o consumismo capitalista teve uma influência em todo o mundo no final dos anos 1960 e na década de 1970. Essa subcultura juvenil internacional tinha algumas semelhanças com o movimento rasta-reggae (GODI, 2002).

Pinho (2002) discute três características de manifestações da música negra no Brasil contemporâneo. Em primeiro lugar, as iniciativas espontâneas que criam as condições para o consumo coletivo (como a demanda dos gravações/discos, os sistemas de som que os emitem e os espaços públicos onde as danças aconteçam). Em segundo lugar, a institucionalização e auto-organização de consumo de música no contexto do simbolismo afrocêntrico, expresso principalmente através da dança, socialização e lazer. E em terceiro lugar, que essas manifestações se organizam em meio à repressão intensa e desaprovação por parte da imprensa, da polícia e de outros atores sociais dominantes. Estas atitudes criam os estereótipos discriminatórios na

sociedade, tais como: “elas promovem a vadiagem, não refletem a cultura nacional, são invasões estrangeiras, elas representam a degradação da cultura, elas são esteticamente deplorável, as danças são esconderijos para os criminosos, etc.” (PINHO, 2002, p. 199).

Depois que o reggae começou a se espalhar pelo mundo, começou a ganhar uma dimensão sócio-cultural significativa. Deu origem às variantes locais e através de metáforas pan-Africanas, o reggae mobilizou e transformou novas expressões de etnia e motivação política em diversos contextos (CONNELL; GIBSON, 2004). Segundo Hall (1990), na década de 1970, a nova identidade afro-caribenha foi estabelecida entre os jamaicanos (em casa e no exterior). Pela primeira vez, eles se descobriram como ser “negros” e “filhos e filhas da escravidão”. Esta mudança só foi possível:

[...] através do impacto da vida popular da revolução pós-colonial, das lutas pelos direitos civis, da cultura do rastafarianismo e da música de reggae - as metáforas, as figuras ou significantes de uma nova construção de 'jamaicanidade' (HALL, 1990, p. 231).⁴²

Isso significava o começo de uma revolução cultural, o surgimento da “África nova do mundo novo” como uma metáfora espiritual, cultural e política (HALL, 1990, p. 231).

⁴² Through the impact on popular life of the post-colonial revolution, the civil rights struggles, the culture of Rastafarianism and the music of reggae - the metaphors, the figures or signifiers of a new construction of 'Jamaicanness'.

3 TERCEIRO CAPITULO - O reggae na terra do forró

O cenário e a cultura do reggae, em geral, são mais fortemente difundidos nas capitais dos estados vizinhos da Paraíba como Recife, Maceió, Natal e Fortaleza, além das cidades de Salvador da Bahia e São Luis (da 'Jamaica brasileira'), onde o reggae tem um papel mais significativo, porque mais presente e mais praticado, na cultura popular. Portanto, eu estava esperando que na região de JP-C-CG o reggae como gênero musical também estivesse presente de uma maneira similar. No processo inicial de procura dos contatos e os sujeitos que fazem parte da presente pesquisa sobre o cenário de reggae em JP-C-CG, várias pessoas ficaram surpresas com o tema da pesquisa. Muitos me perguntaram se existe mesmo reggae na região e comentaram que o gênero musical mais popular da Paraíba (e assim como em JP-C-CG) é o forró. Ao longo da pesquisa esse estereótipo ficou cada vez mais evidente, ficando mais óbvio que eu estava pesquisando sobre um gênero atípico da região e que não seria muito presente na “terra do forró”. Ao coletar os dados básicos para o trabalho, enfrentei as dificuldades de encontrar registros sobre reggae na região. Praticamente não existe nenhuma fonte de informação sobre o assunto, além dos dados básicos sobre algumas bandas e divulgação de show postados na internet, em particular na rede social *Facebook*. Não foram encontrados trabalhos científicos sobre o assunto. Também existem poucos sites oficiais das bandas paraibanas de reggae, sendo que a maioria divulga seus trabalhos através do *Facebook* e nas plataformas, como *Palco MP3* e *Soundcloud*. No entanto, diferente das informações iniciais, hoje, após a realização da pesquisa, posso dizer que existe sim uma cena regueira na terra do forró e isso também deve ser demonstrado com o presente trabalho.

3.1 Metodologia

Para construir uma ideia sobre o cenário do reggae em JP-C-CG, a pesquisa de campo foi o instrumento principal na construção deste capítulo. Primeiro, a partir de abril de 2013, os espaços (clubes, bares, casas de show) onde o reggae é tocado, escutado e produzido foram detectados. Durante a segunda metade de 2013 e todo o ano de 2014 foram realizadas as visitas de campo nos shows e eventos para fins de observação acerca dos fenômenos ocorrentes nas cidades de João Pessoa, Cabedelo e

Campina Grande, na Paraíba (fig. 5). Além dos shows das bandas locais, frequentei shows de famosas bandas nacionais e internacionais que estiveram em João Pessoa, como o brasileiro Edson Gomes, as bandas nacionais Ponto de Equilíbrio, Vibrações, Mato Seco e Rastafeeling, e as bandas estrangeiras Groundation, SOJA e Reemah.

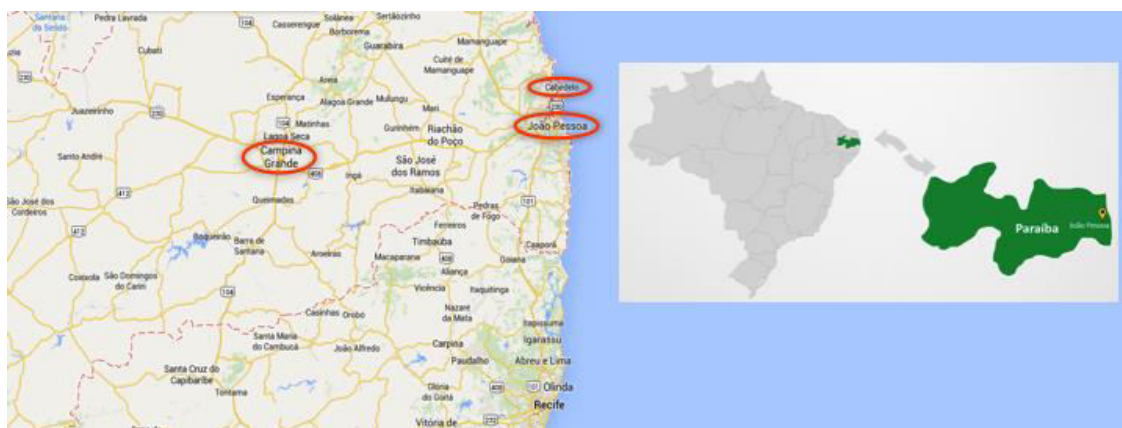


Figura 5: Brasil, destaque para Paraíba e a região de JP-C-CG (municípios de João Pessoa, Cabedelo e Campina Grande). Fonte: Produzido a partir do Google Maps.

Entre maio e setembro de 2014 oito entrevistas semi-estruturadas com sujeitos da pesquisa foram realizadas. Seis entrevistas foram realizadas com as bandas ou seus representantes: banda Pedecoco, Denys da banda Geração Rasta, Febuk, Coloral da banda GunJah, banda Candeeiro Natural e banda DigZin. Uma entrevista foi realizada com o locutor do programa de reggae *Transa Reggae* e promotor de eventos e shows Dado Belo e outra com Tiago e Zazuka, os representantes do Movimento de reggae João Pessoa. Além disso, várias conversas informais com membros de outras bandas (como André e Allyson da banda Dona Terezza, Bruno da banda Kayapira, Kabeça da banda Tribo Ras, David da banda Datura Reggae, Allyson e David da banda Emboscada e outros) serviram como fonte de informação. Com relação ao perfil do público regueiro e os consumidores de reggae (ouvintes, frequentadores de shows, etc.), observações e várias conversas informais com simpatizantes de reggae foram realizadas nos shows e outras ocasiões também (como, por exemplo, conversas com visitantes do programa *Transa Reggae*).

Quatro músicas foram escolhidas para a análise musicológica e técnico-linguística, que junto com a análise das entrevistas serviram como base para a identificação de como as metáforas são expressas na música e como elas afetam a

criação ou refletem a identidade dos artistas individuais. Os critérios para escolher as bandas e as músicas analisadas foram os seguintes:

- Banda GunJah (música *Raízes*, álbum *GunJah*; 2008): o CD da banda GunJah foi o primeiro disco de reggae paraibano que eu tive oportunidade de escutar. As referências ligadas ao reggae jamaicano já são evidentes na capa do disco. As cores vermelha, amarela, verde e preta (consideradas as cores do reggae) com a silhueta de um leão. Estas características aliadas aos nomes de algumas músicas do álbum como *Homen Rasta*, *Sonho na Babilônia* e *Raízes*, chamaram a minha atenção para incluir uma das músicas do CD (*Raízes*) na análise da presente pesquisa. Outro elemento importante para esta escolha foi o fato da banda possuir em sua composição músicos profissionais (formados pela UFPB), o que não é muito comum no reggae, onde se costuma observar bandas formadas apenas por amadores. A banda não existe mais, mas entre os *regueiros* paraibanos ainda é considerada uma das melhores da região.
- Febuk e a banda Santo Graal (música *Queimação*, álbum *Jah está comigo*; 1999): ao longo da pesquisa, Febuk foi identificado como uma das pessoas mais importantes para o desenvolvimento do cenário de reggae em JP-C-CG. Foi um dos primeiros que trouxeram, divulgaram e tocaram reggae na região. Além de ser músico, também é sócio-fundador e presidente da ACRPB - Associação Cultural do Reggae do Estado da Paraíba. A sua música *Queimação* foi considerada “o hino” dos regueiros de João Pessoa, segundo o próprio Febuk. Portanto, escolhi esta música para analisar na presente pesquisa devido a toda essa carga emblemática ao seu redor.
- Banda Pedecoco (música *Drop Time*, álbum *Manifesto de pensar*; 2014): hoje em dia, entre o público *regueiro* paraibano, a banda Pedecoco é considerada a melhor da região. Além disso, dois fatores foram importantes para incluir a música *Drop Time* na presente análise. O primeiro foi o fato do álbum *Manifesto de pensar* ter recebido um considerável investimento na sua produção, cuja mixagem e masterização foram feitos nos EUA. O segundo foi a origem social da banda, que é da classe média. Alguns regueiros denominaram a banda até de “elitizada” apesar de ser aceita e respeitada entre

muitos regueiros paraibanos. A música *Drop Time* também foi incluída na coletânea da FUNESC⁴³ *Music From Paraíba 2*.

- Banda Geração Rasta (o nome da música não colocado): em um dos primeiros shows que eu frequentei em JP, eu tive a oportunidade de conhecer o trabalho desta banda. Naquela noite, houve a apresentação de duas bandas locais de reggae, sendo a primeira a tocar a banda Emboscada - uma banda localmente famosa e, tecnicamente falando, mais “trabalhada”, mais impregnada de signos expressivos do que Geração Rasta. O que chamou a minha atenção foi a reação de um ouvinte com quem eu conversei naquele show. Ele ficou a noite inteira esperando a banda Geração Rasta, porque ele se “identificou mais” e porque “ela passa a mensagem mais verdadeira”. Ao contrário da banda anterior, Pedecoco, esta banda é de uma classe social mais baixa e, como as primeiras bandas do reggae roots jamaicano, surgiu num bairro pobre da capital paraibana (Bairro Padre Zé). A música analisada no presente trabalho é muito bem recebida nos shows da banda.

Paralelo a todo o processo de contatos e entrevistas, foi feito um levantamento e coleta de músicas (CDs, mp3s, vídeos, etc.), das letras e outros materiais de divulgação relacionados às bandas e eventos regueiros em JP-C-CG. Em relação às mídias de divulgação de reggae, foi feito o acompanhamento presencial do programa de rádio *Transa Reggae* (visitas ao estúdio da Rádio Tabajara) e acompanhamento de mídias de internet, como páginas das bandas e o *Facebook*.

Uma parte do trabalho de campo foi realizada usando a técnica de investigação chamada observação participante, que me permitiu observar atividades, ocasiões, interesses e afetos em duas bandas de reggae de João Pessoa, que tive oportunidade de integrar. Como contrabaixista, eu participei dos shows das bandas Dona Terezza e Geração Rasta. Com a banda Dona Terezza (desde novembro de 2013) eu também tive possibilidade de participar no processo de criação das músicas. Esta experiência me permitiu observar em detalhes várias fases de processo de criação artística. Isso me ajudou a entender melhor como funciona o cotidiano de uma banda no cenário de reggae em João Pessoa - desde o processo de organizar os encontros e os ensaios, a parte de processo criativo em termos de composição das músicas, comunicação entre

⁴³ FUNESC – Fundação Espaço Cultural da Paraíba

os membros da banda, até o processo de divulgação e realização dos shows e apresentações.

Nesse contexto, meu papel não foi só de observar, mas aplicar um tipo de entrevista com grau de formalidade diferente. De certa forma, a posição de observador (pesquisador) e participante (músico) criou uma situação de, por um lado, me adequar às necessidades da banda, e por outro lado, manter o necessário espírito crítico e a isenção científica. Todavia, essa experiência me ajudou a obter algumas informações pouco visíveis, por exemplo, no caso de banda Geração Rasta. A interação com eles, na realidade do seu dia a dia no bairro Padre Zé, me ajudou a entender melhor os contextos sociais e cotidianos da criação do seu reggae. Outro exemplo é o uso de maconha entre os músicos de reggae, que é uma atividade ilícita, mas para alguns artistas de reggae, não todos, tem um significado especial, importante, até sagrado. Essas observações dificilmente poderiam ser alcançadas de outro modo. Além disso, o trabalho de campo me ajudou a aprender novas normas e as linguagens específicas - gírias, que se mostraram significativas para entender melhor alguns contextos ao longo do processo etnográfico.

Todavia, o meu envolvimento pessoal com os sujeitos da pesquisa poderia ter influenciado a minha objetividade, além da minha presença poder perturbar o normal decurso da interação social. Mas, como todos os sujeitos foram informados sobre a minha pesquisa antes da colaboração começar e o fato de já conhecerem os meus objetivos acadêmicos, eles aceitaram o meu duplo papel sem preconceitos identificados. Às vezes, alguns até falavam pra mim: “Isso você já pode usar na sua pesquisa” ou “Utiliza isso na sua dissertação”, ou citações similares. As últimas participações minhas aconteceram na segunda quinzena de dezembro de 2014.

3.2 Como tudo começou

A forma de difusão de reggae na Paraíba não foi uma exceção em termos da difusão do reggae pelo mundo e pelo Brasil. Mesmo não sendo um dos gêneros populares na região de JP-C-CG, o cenário está presente. As primeiras bandas surgiram na década de 1990 com os pioneiros do reggae paraibano Febuk (com a banda Santo Graal) e Rastamen (com a banda Reggae Band). Em comparação com capitais e estados vizinhos do nordeste do Brasil, o cenário do reggae em João Pessoa

e em toda Paraíba desenvolveu-se mais tarde e com menos impacto. Febuk acredita que a razão mais relevante é a “cultura musical” presente na Paraíba, que dá grande destaque ao forró. Ele comenta a posição inferior do reggae no cenário da música popular na região:

Trabalhar com reggae num estado onde um outro estilo predomina, é muito difícil, é uma questão de resistir. Aqui o que se ouve nas emissoras é o forró. O Governo do Estado investe muito no forró. Todo mundo já ouviu falar em ‘O maior forró do mundo’, em Campina Grande. Fazer shows de reggae aqui com bandas locais é uma verdadeira maratona. Acredite, é um desgaste, mas alimenta a alma (FEBUK, entrevista, 11/jun./2014).

Febuk afirma que na década de 1980 ainda não existiam bandas de reggae e também foi muito difícil encontrar discos de reggae em JP-C-CG. Na década de 1990, a situação não mudou significativamente, apenas alguns discos das maiores estrelas do reggae internacional, como Bob Marley ou Jimmy Cliff, estavam disponíveis nas lojas de CDs. Assim como fez Riba Macedo, do Maranhão, por volta de 1970, para adquirir os discos de reggae, Febuk os comprava fora do seu estado. Ele explica como foi a situação na época:

Em João Pessoa, eu não encontrava esses discos, eu tinha que ir lá no Ponto da Boa Vista, em Recife, onde o camelô vende nas calçadas e tal. Aqui eles só vendiam brega, seresta, discoteca e essas coisas, mas reggae não. Todo mês eu fui pra Recife e voltava com dois ou três LPs. Eu também comprava discos em Fortaleza e São Luis; esse aqui de Eric Donaldson, por exemplo, eu comprei lá na loja do Johnny B. Good, em São Paulo (FEBUK, entrevista, 11/jun./2014).

Ao longo dos anos, Febuk criou uma coletânea própria, que acabou sendo de grande importância para o desenvolvimento do cenário do reggae em JP-C-CG. Nos primeiros shows do reggae de João Pessoa, não haviam CDs de reggae pra serem tocados nos intervalos, como por exemplo no primeiro show de Edson Gomes na quadra do Jangada Clube. Portanto, foi Febuk quem levou um CD da sua coletânea para tocar antes do show começar. Na década de 2000, o reggae ainda estava pouco presente no mercado dos discos. Além da oferta básica de reggae internacional, alguns discos de artistas brasileiros, como do cantor Edson Gomes e da banda Ponto de Equilíbrio, poderiam ser encontrados em poucas lojas. Portanto, uma pequena loja que Febuk abriu no centro da João Pessoa na segunda metade dos anos 2000 foi de uma importância significativa para o desenvolvimento da cena do reggae em João Pessoa. Ele vendia discos do reggae de diversos sub-gêneros, dos vários artistas nacionais e internacionais. Nessa loja ele empregou um jovem chamado Kabeça, que

depois montou a sua própria banda de reggae, chamada Tribo Ras. Febuk resolveu fechar a loja depois que o equipamento de som e DVD foram levados em um roubo.

Para aprofundar a história de surgimento e desenvolvimento do cenário do reggae paraibano, entrevistas adicionais com outros sujeitos foram necessárias. A entrevista com umas das personagens significativas nesse contexto - o Rastamen - não foi possível de realizar por causa do difícil acesso a este artista em particular.

Como foi visto na história do reggae não só na Jamaica, mas também no Brasil, os meios de divulgação são de grande importância para a difusão das canções e assim como para o desenvolvimento do seu cenário. A referência do reggae paraibano mais frequentemente mencionada e a personagem mais respeitada atualmente neste cenário em JP-C-CG é o apresentador Dado Belo, chamado de “mago do reggae”. Vários sujeitos da pesquisa afirmaram que ele é o responsável pela popularização do reggae na região e que foi através dele que elas entraram em contato com reggae pela primeira vez. Depois que seu programa de rádio chamado *Transa Reggae* saiu ao vivo pelos bairros e pelos municípios, o reggae passou a ser mais divulgado e mais ouvido, ganhando lugar entre os gêneros musicais populares na região.

3.3 O mago do reggae

Uma das pessoas que desde o início tinha, e ainda tem, um papel significativo para o desenvolvimento do cenário do reggae não só em JP-C-CG, mas na Paraíba em geral é o jornalista, locutor e radialista, Dado Belo. A sua contribuição mais importante é através de programa *Transa Reggae*, que é transmitido ao vivo todas às sextas feiras de 20:00 às 24:00 horas, na Rádio Tabajara FM (105.5 MHz) (fig. 6). *Transa Reggae* está no ar há dezenove anos, desde 6 de janeiro de 1996, quando Dado Belo fez sua primeira transmissão. Na preparação de estréia do programa, um amigo dele, radialista, o denominou de “mago do reggae” - uma antonomásia, que ficou até hoje. O esquema principal do programa é tocar os sucessos do reggae: internacionais, nacionais e também músicas das bandas locais. Além de ser locutor, Dado Belo também é promotor dos shows de reggae em João Pessoa. Ele trouxe alguns dos maiores nomes do reggae para João Pessoa. Em 2006, por exemplo, a banda norte-americana Groundation e algumas semanas depois os jamaicanos Israel Vibration tocaram no Esporte Clube Cabo Branco, pela primeira vez na Paraíba. Organizou

também os shows das maiores bandas nacionais do reggae como Edson Gomes e Ponto de Equilíbrio.

Os ouvintes de programa *Transa Reggae* podem interagir ao vivo através das ligações pelo telefone e pela internet, principalmente através da rede social *Facebook* e também de aplicativo *WhatsApp*. Quando eles entram em contato com os atendentes do programa, eles pedem as músicas ou mandam lembranças no ar. Para atender as ligações, anotar e passar os pedidos musicais, além de lidar com as mensagens da internet, Dado Belo trabalha com três ajudantes: Gustavo Barbosa, Raminho Ramoso e Febuk. Segundo Dado Belo, o programa *Transa Reggae* tem mais de 30.000 seguidores nas quatro páginas do *Facebook* (duas páginas do programa e duas pessoais). Ele afirma:

Às vezes, numa noite de programa, chega mais que 4000 pessoas em contato só pelo Facebook. Além disso, tem ligações de telefone que não para de tocar durante a transmissão. O programa também é ouvido fora da Paraíba, em Recife, Natal, Maceió, Fortaleza... Eu recebo mensagens de fora também, de Portugal, da Espanha, da França e até da África. (BELO, Dado, entrevista, 17/set./2014).

As portas do estúdio do programa *Transa Reggae* estão sempre abertas para os visitantes, todos que querem “curtir a energia da positividade”, como costuma dizer Dado Belo, são bem vindos na hora do programa. Todas as ocasiões em que eu visitei o estúdio, visitantes sempre estiveram presentes. Foram homens, mulheres, adolescentes, casais, pais com crianças e até os idosos. Dado Belo sempre dedicou um tempo para receber cada um deles com um aperto de mão ou um abraço, trocar algumas palavras e às vezes até dançar um pouco pelo estúdio no ritmo da música que estava tocando no ar naquele momento. Ele explicou a sua relação com os seus visitantes:

No estúdio as pessoas se sentem bem, porque são bem tratadas, recebem amor, carinho e respeito, e isso é tudo. O que me proponho a fazer é elevar tudo pra cada vez maior, porque eu quero abraçar cada um que ama o reggae como eu, para que ele nunca abandone (BELO, Dado, entrevista, 17/set./2014).



Figura 6: Dado Belo no estúdio Tabajara, nov. 2013.

O programa não tem um papel educacional no sentido de passar a história do reggae, informações sobre os álbuns e os integrantes das bandas famosas, ou outras informações. Dado Belo afirma que a proposta do programa ainda é a mesma desde o início e que só é preciso lapidá-la e fortalecê-la. Em suas palavras, o programa tem um papel de passar a mensagem de paz e amor para todos. Além disso, é preciso levar a mensagem da unificação das pessoas, da união das culturas independentemente de preconceito e de discriminação. Dado Belo acredita:

É importante que essa mensagem vai bater no seu coração, na sua alma, que vai te fortalecer no momento que você está vivendo. Eu preciso respeitar o meu público desde o que é o morador do gueto até o que é burguês no seu palácio, porque está degustando a musicalidade. Então, eu levo uma proposta de muito respeito, de muito amor, de muita união. Coisas que você não vê no dia a dia de programa nenhum. Porque parece que falar de amor é uma coisa tão difícil, tão ruim, as pessoas não sabem falar de amor. [...]. Esse é um amor de coração, do afeto, da natureza, de falar da degradação da natureza, da degradação da mente do ser humano que está se deixando levar pelo consumo de drogas (BELO, Dado, entrevista, 17/set./2014).

O texto citado a seguir é um exemplo de como Dado Belo abraça essas idéias nas suas aberturas do programa. Numa visita no estúdio em novembro de 2013 ele me deu uma copia deste texto que ele usou como abertura do programa. Este exemplo foi introduzido quando o programa voltou ao ar depois, após uma temporada sem transmissões:

Boa noite massa regueira de todo o litoral paraibano, Ras Tafari-i a todos!
Está começando hoje, na sua 105,5 Tabajara FM o programa Transa

Reggae, e é com muita fé em Jah que voltamos ao ar, depois de tantas balbúrdias e turbulências camufladas na inveja de uma pequena minoria, mas dessa vez para ficar. Gostaria, antes de tudo, de agradecer a audiência de todas as tribos e pedir a Jah Rastafari-i, a partir de agora, que abençoe este programa, este apresentador e a todos vocês! O Transa Reggae está de volta e promete trazer a todos vocês as mais brilhantes pérolas do mais puro e verdadeiro reggae jamaicano, e de todas as partes desse mundo a fora, bem como as suas mensagens de paz, amor, união, respeito ao próximo, inclusão social, além de desmistificar a imagem errônea e leviana que os hipócritas tentam passar para os amantes de uma das belas artes que o homem racional foi capaz de inventar: a música reggae! Esses intolerantes procuram passar a imagem de que o reggae é música de marginais e que faz apologia às drogas. Eles não sabem o que dizem, eles não conhecem as mensagens do reggae, eles não tem capacidade para julgar algo tão rico em cultura e mensagens de protestos contra injustiças sociais que não se cansam de balburdiar o mundo. O verdadeiro reggae faz apologia ao amor, à paz, à irmandade, à união entre os povos, mas nunca às ilicitudes provenientes da Babilônia (BELO, Dado, comunicação pessoal, novembro 2013).

Dado Belo acredita que o *Transa Reggae* é um dos programas de FM mais antigos, não só das rádios paraibanas, mas em todo Brasil. Segundo ele, tem vários programas na internet, mas são poucos os que conseguem permanecer na FM. O programa se tornou mais demorado ao longo dos anos, passando de uma hora por semana para quatro horas por semana no ar. Para ele, isso é um sinal do bom trabalho realizado. Em suas palavras: “Eu dou glória a Jah que na minha cidade essa semente que plantei deu bons frutos” (BELO, Dado, entrevista, 17/set./2014).

Em várias conversas informais durante a pesquisa, o nome do Dado Belo foi destacado como uma referência do reggae na cidade da João Pessoa. Várias pessoas declaram que foi através do seu programa que ouviram o reggae pela primeira vez e onde conheceram várias bandas do reggae nacional e internacional. Paulo, um regueiro de 19 anos, com quem eu conversei em um show de reggae no Centro Histórico de JP, em julho de 2013, disse:

Escuto ele desde muleque. Até hoje, se o cara quer relaxar na sexta feira, a galera se encontra na casa de alguém, fuma um e escuta Transa Reggae. Porque a gente sabe que o Mago vai tocar ‘pedra’ com certeza. A galera manda mensagem pelo *Facebook*, pedindo ele pra tocar uma música pra gente. Às vezes ele toca mesmo, já aconteceu. Outra vez ele leu os nomes da galera, foi irado, véio. Ele é massa, a galera lá no Valentina curte geral. (MERVIČ, Iztok. Anotações de campo, julho 2013).

Um papel bastante significativo que Dado Belo tem para cultura do reggae paraibano é que ele dá oportunidade para bandas locais e regionais apresentarem o seu trabalho. Ele realiza entrevistas ao vivo com as bandas e permite que elas divulguem

suas músicas. Além disso, ele convida bandas pequenas e desconhecidas para abrirem shows produzidos por ele. Estes shows, em geral, contam com a participação de bandas grandes e famosas, com apresentação em um palco maior e com uma melhor infra-estrutura. Durante uma visita ao estúdio da rádio em julho de 2013, eu tive oportunidade de conhecer um músico local chamado Denys Rasta, o cantor e líder da banda Geração Rasta. Fora do seu bairro natal Padre Zé, essa banda era praticamente desconhecida na época. Naquele dia, Denys apresentou uma música de sua autoria ao vivo no programa *Transa Reggae* e depois de um ano, em agosto de 2014, Dado Belo convidou a banda para abrir o show da banda Rastafeeling (Natal, RN), no Clube Cabo Branco, em João Pessoa. Em novembro de 2014, no mesmo local e também em colaboração com Dado Belo, a banda Geração Rasta abriu o show para a famosa banda brasileira Ponto de Equilíbrio. Denys afirma que o “mago do reggae” é uma figura de extrema importância para o crescimento do cenário do reggae na região:

Sem medo de errar, a voz do reggae na Paraíba se chama Dado Belo. A galera não conhecia reggae, porque antigamente comprar um CD do reggae era difícil aqui. Era CD do Bob Marley, Jimmy Cliff e Peter Tosh, pronto. E dos brasileiros Edson Gomes e Tribo de Jah. O programa do Dado trazendo as mensagens altamente positivas e isso foi cativando a galera e fazendo a galera ouvir reggae. Através da mensagem que ele tirava do reggae e passava pra galera falando, se comunicando, dando abraço, falou pra galera e por isso ele tem uma legião de fãs, ouvindo ele na sexta feira, nas redes sociais bomba. E ele tá aí levantando essa bandeira do reggae (DENYS, entrevista, 31/ago./2014).

Para as bandas iniciantes, colaborar com Dado Belo significa um ponto de extrema importância para seu lançamento no mercado local e também nacional do reggae, embora existam alguns críticos entre os músicos locais do reggae, que reclamam dessas colaborações em termos de cachês mal pagos e coisas assim. Por outro lado, Dado Belo afirma que bandas daqui também não cumprem seus compromissos básicos de uma maneira profissional, como, por exemplo, respeitar os horários combinados. Apesar disso, a posição generalizada dos músicos da região é que Dado Belo com seu programa *Transa Reggae* oferece um apoio de muita importância, porque é um dos poucos que abre espaço para os artistas locais e promove os seus shows.

Em 2006, um dos blocos mais tradicionais do período pré-carnavalesco de João Pessoa chamado de Virgens de Tambaú escolheu o reggae como seu tema. O bloco homenageou o reggae, na pessoa do Dado Belo, como uma pessoa que batalha e

contribui para o reconhecimento da cultura reggae na Paraíba. Duas bandas tocavam reggae nos trios elétricos do bloco. O desfile consistiu primeiro de trio de frevo, depois um trio dance mix, em seguida os dois trios de reggae, sucedidos por outros trios de gêneros variados. Edson Gomes fez um show na praia, esperando a chegada dos trios. Dado Belo acredita que esse foi um dos grandes momentos para o reggae na região, porque a partir desse momento, o reggae se incorporou mais com as tradições culturais regionais. Ele acredita que o reggae ganhou o reconhecimento que lhe pertence e que “naquele dia a cidade começou a respirar o reggae” (BELO, Dado, entrevista, 17/set./2014).

3.4 Atualidade

Em geral, os regueiros da região de JP-C-CG acreditam que o reggae está sendo negligenciado e ficando “em segundo plano”, considerando a predominância de outros gêneros e estilos musicais na região. É importante destacar aqui que em comparação com os outros estados vizinhos do nordeste do Brasil, o reggae chegou um pouco “atrasado” na região de JP-C-CG e o cenário, segundo os entrevistados, não se desenvolveu de maneira similar. Além disso, conversas informais com alguns sujeitos da pesquisa mostraram que o reggae em JP-C-CG não está tendo o mesmo nível de popularidade do que em outras capitais do Nordeste, embora, em alguns poucos locais na região pesquisada existem bandas se apresentando frequentemente. Ao longo da pesquisa, quase todo fim de semana havia um evento com alguma banda de reggae local (fig. 7).



Figura 7: Panfletos dos eventos em JP-C-CG nos anos de 2013 e 2014.

Além disso, também ocorreram shows e eventos com participação de bandas populares do reggae brasileiro como Ponto de Equilibrio (Clube Cabo Branco, JP, agosto de 2013 e novembro de 2014), Edson Gomes (Jampa Ville, JP, novembro de 2013), Natiruts (orla de Cabo Branco, JP, dezembro de 2013), Planta e Raiz (Praia de Ponta de Campina, Cabedelo, agosto de 2014), Tribo de Jah (Clube Cabo Branco, JP, janeiro de 2015) e bandas internacionais famosas como Groundation (Clube Cabo Branco, JP, outubro de 2013) (fig. 8) e SOJA (Domus Hall, JP, dezembro 2014).



Figura 8: Banda norte-americana Groundation no Clube Cabo Branco, out. 2013.

Alguns até acreditam que no final da década de 2010 o reggae estava mais presente no cenário cultural do que hoje em dia. Foi nesta época que muitas bandas paraibanas surgiram e apresentavam-se com determinação para o público paraibano. Atualmente, a cultura reggae ainda está em processo de reconhecimento no contexto da cultura regional, enfrentando vários desafios. Todavia, há um cenário de reggae ativo, com a existência de várias bandas influenciadas por diferentes vertentes musicais, que expressam momentos sócio-históricos locais e mundiais. Alguns desses elementos estão descritos em mais detalhes a seguir.

3.5 As bandas

No presente trabalho não incluí todas as bandas que estão ativas na região de JP-C-CG. No entanto, as bandas selecionadas possuem algumas características distintivas que foram identificadas como relevantes em prol dos objetivos da presente pesquisa. Além disso, algumas bandas se desmontaram durante o período da pesquisa,

e com algumas não foi possível entrar em contato ou obter informações para incluir no trabalho. Quatro bandas identificadas na região de JP-C-CG serão, junto com suas músicas, apresentadas com detalhes mais aprofundados na parte da análise musical. Essas bandas são: banda Pedecoco - com seu *reggae natural*, é considerada a mais popular em João Pessoa e na Paraíba, em geral; banda GunJah - considerada como uma banda de musicalidade mais trabalhada, deixando uma marca no cenário de reggae na região; Febuk e banda Santo Graal - que foi um dos primeiros que trouxe e começou a tocar reggae na região; e banda Geração Rasta - com mensagens da sua realidade social e identidade local.

É importante destacar aqui, que a grande maioria dos integrantes das bandas de reggae na região pesquisada são homens. Em alguns casos, mulheres apareceram nas bandas como cantoras de apoio (por exemplo, Caroline da banda Emboscada ou a dupla Isabella e Luanda da banda Geração Rasta). Uma exceção é a cantora chamada Naiá. Ela passou por vários estilos musicais e se apaixonou pelo reggae aos 19 anos. Foi uma das fundadoras da banda Gunjah, onde passou dois anos e depois, em 2007, começou a colaboração com a banda Rastamen. No final de 2008, começou com sua carreira solo, muito influenciada pela cultura musical regional, com os sub-gêneros xote, forró e baião. Para Naiá, esses sub-gêneros musicais possuem as batidas (o ritmo) das suas raízes e ela acredita que possuem a mesma batida do reggae. Além de reggae e música regional, blues e MPB também influenciaram as composições da Naiá. No seu trabalho, Naiá destaca temas como amor e natureza, com uma influência de nomes consagrados como Bob Marley, Peter Tosh, Alpha Blondy, Gregory Isaacs, Israel Vibration, SOJA, Lee Perry, Dezarie e artistas brasileiros como Tribo de Jah, Natiruts, Cidade Negra, Chimarruts, Adão Negro e Edson Gomes entre outros. O objetivo principal que Naiá quer alcançar com a sua música é mexer com o coração do seu público e preenchê-lo com alegria (conversa informal, maio 2014).

A temática romântica também é identificada no trabalho da banda Dona Tereza, cuja idéia foi desenvolver um projeto musical diversificado. O grupo surgiu no ano de 2009, mudou de integrantes várias vezes, mas permaneceu com a idéia original. Segundo seus integrantes, a origem do nome da banda é uma homenagem a uma personagem marcante na vida cultural do bairro do Bessa, Dona Tereza, que é proprietária de um bar que leva o seu nome. Além das suas próprias músicas, o repertório da banda é composto por versões dos sucessos de MPB em versão reggae.

O estilo das composições próprias da banda Dona Terezza poderia ser identificado como um reggae romântico, principalmente influenciado por bandas como Cidade Negra, Natiruts e O Rappa, além de Bob Marley e bandas como SOJA e Steel Pulse. Segundo seus integrantes, a banda quer passar uma mensagem de atitude positiva da vida, amor e liberdade para todos os ouvintes. A composição própria *A estrela* foi escolhida para fazer parte do projeto *Music From Paraíba 2*, que é uma coletânea de músicas de artistas paraibanos, produzido pela Secretaria de Cultura do Estado da Paraíba (FUNESC).

Um estilo de reggae diferenciado, influenciado principalmente pelo rock progressivo, é apresentado pela banda Emboscada, uma banda bem conhecida e respeitada entre os regueiros na região de JP-C-CG. Desde seu surgimento em 2001, a proposta da banda foi produzir um som “diferente” e “original”, por isso denominou o seu reggae como *new reggae* - reggae novo. As músicas autorais da banda Emboscada tratam tanto de assuntos ligados à juventude, praia, surf e amor, como destacam as causas sociais, tocando em temas mais delicados, como pobreza e conflitos sociais. A banda reflete um orgulho regional e Emboscada entrou firme no cenário alternativo de João Pessoa, realizando shows nas mais conhecidas casas e bares da noite, participando em diversos eventos culturais e dividindo o palco com grandes nomes da música nacional como O Rappa, Natiruts, Cidade Negra, Edson Gomes, Tribo de Jah, Maskavo, Ponto de Equilíbrio, entre outros. Emboscada tem um público fiel, que pode ser percebido nos shows da banda que eu frequentei. Em dezembro de 2014, a banda Emboscada havia dado uma pausa nas suas atividades, embora pensando em voltar no cenário de reggae paraibano em 2015.

Uma das bandas mais recentes no cenário joaopessoense é a banda Dubbem, que na sua música mistura várias influências desde reggae roots e dub, até pop, rock’n’roll dos anos 1990, rap e até heavy metal. Nas palavras dos integrantes da banda, todas essas influências musicais são entrelaçadas com “um grande toque do nosso irreverente tempero brasileiro”. A idéia principal da Dubbem é passar a imagem da banda como sinônimo de energia positiva, consciência social, harmonia e poesia, passando mensagens de paz, amor e amizade para todos.

Um estilo diferenciado, o ska, é apresentado em um projeto desenvolvido por músicos de diversas bandas que se juntaram com um objetivo em comum - o Parahyba Ska Jazz Foundation. A banda toca sucessos da época de ska jamaicano,

com uma versão bastante interessante - o cover da famosa composição de jazzista Dave Brubeck *Take Five*, mas tocada em compasso 4/4 (ao invés de original 5/4).

Kabeça (fig. 9) é um músico bastante respeitado entre os regueiros de João Pessoa. Seu interesse pelo reggae foi despertado na década de 2000, quando ele começou a trabalhar em uma loja de discos de reggae no centro de João Pessoa. Além de ser líder e cantor da banda Tribo Ras, também é organizador e promotor dos shows na cidade. Todo ano, em maio, ele organiza um show contando com a participação de vários músicos paraibanos e dos estados vizinhos, tocando as músicas do Bob Marley, em homenagem à morte da estrela do reggae mundial. A banda Tribo Ras não é constituída por músicos fixos, tendo o Kabeça como seu único membro permanente. Desse modo, a banda não realiza ensaios periódicos, tendo seus outros membros selecionados pelo próprio Kabeça e se reunindo para ensaios apenas quando há previsão de show. Em agosto de 2014, Kabeça e a banda Tribo Ras lançou seu primeiro EP, que demorou mais de cinco anos para ficar pronto, principalmente pelas dificuldades financeiras de produzir um trabalho no nível adequado para apresentar no mercado nacional. Em prol de divulgação, Kabeça viajou para Rio de Janeiro em setembro de 2013 para apresentar o seu trabalho em um ambiente onde, segundo ele, há mais oportunidades de ser reconhecido do que na Paraíba. Em suas palavras, João Pessoa não é um ambiente suficientemente estimulante para desenvolvimento das suas idéias em relação à banda Tribo Ras. Em abril de 2014, eu fui convidado para ver um show da banda Tribo Ras em um contexto diferenciado no bairro Alto do Mateus, em João Pessoa. Em colaboração com a Secretaria de Cultura da Prefeitura de João Pessoa, Kabeça organizou um show na praça do bairro, que é conhecido por uma alta taxa de criminalidade, por isso os moradores não estão acostumados a sair em eventos públicos no próprio bairro. A proposta do Kabeça foi combater essa realidade cotidiana dos moradores do bairro com reggae, realizando um show num lugar onde poucas atividades culturais são realizadas (conversa informal, junho 2014).



Figura 9: Kabeça em sua casa no Centro de João Pessoa, jun. 2014.

A banda joapessoense Candeeiro Natural (fig. 10) é um destaque no cenário regueiro da região pesquisada. O líder da banda, Gabriel Caminha, é um músico experiente que em setembro de 2008 formou o grupo na busca de firmar uma identidade musical. A proposta da banda é trazer um pensamento positivo e uma reflexão da nossa sociedade através de reggae, fortemente influenciado pela tradição musical regional nordestina, além de pop e MPB. Uma forte influência de xote pode ser identificada no som da banda Candeeiro Natural (fig. 9), usando a sanfona no seu reggae como maior destaque. No repertório pode-se encontrar, além das composições próprias e sucessos internacionais do reggae, as versões das músicas tradicionais nordestinas atualizadas, tocadas na estrutura rítmica/tímbrica de reggae. As influências do grupo vão de Bob Marley e Luiz Gonzaga, até Milton Nascimento, Djavan e Gilberto Gil. Essa fusão de estilos musicais caracteriza a identidade sonora da banda. As músicas *Paz no Pensamento* e *Se é pra ser Feliz* foram tocadas nas rádios da capital paraibana. Gabriel Caminha afirma:

O nosso compromisso é resgatar os valores da cultura nordestina através da batida transcendental do reggae. A banda Candeeiro Natural transmite e dissemina, nas canções, a ideologia do amor (CANDEEIRO NATURAL, entrevista, 24/jul./2014).

Gabriel Caminha sempre quis manter um alto nível de qualidade musical, por isso trabalhou com vários músicos profissionais, muitos deles trabalham como *freelancer*. Esses músicos sempre tiveram outros compromissos, portanto, desde a sua formação a banda mudou vários integrantes experientes. Numa das últimas formações

tocaram também músicos profissionais formados na UFPB, como o baterista Gledson Meira e o contrabaixista Matheus Andrade.



Figura 10: Banda Candeeiro Natural no Bar Tree House em Cabedelo, dez. 2014.

Na região de município de Cabedelo, a única banda de reggae identificada foi a banda DigZin. A banda surgiu no ano de 2012 com o propósito de aproximar os amigos no fim de semana. Ao longo do tempo, criando composições próprias, os integrantes decidiram formar a banda de maneira oficial. Quando eu os encontrei para realização da entrevista, eles estavam ensaiando sob uma árvore, em frente à Fortaleza de Santa Catarina (patrimônio histórico da cidade), em Cabedelo, mudando mais tarde para uma varanda dentro da Fortaleza (fig. 11). Além desse lugar, a banda ensaiava nas praças de Cabedelo e até hoje permanece com o conceito de ensaios acústicos. Além da falta de recursos para organizar um lugar próprio de ensaios, a banda quis aproximar o seu reggae ao público de Cabedelo. Segundo os integrantes da banda, os moradores se acostumaram e aceitaram o som da banda de tal maneira, que uma das praças de Cabedelo adotou o nome de “praça do reggae”, como consequência dos ensaios da banda DigZin no local. O vocalista Alex afirmou que “hoje todo mundo vai saber dizer onde fica a praça do reggae, se você perguntá alguém”. A banda DigZin tem mais de trinta composições próprias prontas, apesar de ainda estarem captando os recursos necessários para gravar o seu primeiro CD. As influências musicais vão desde “clássicos” internacionais e brasileiros do reggae até tradições musicais nordestinas (como Luiz Gonzaga), MPB (como Renato Russo e

Caetano Veloso) e blues. A proposta da banda é misturar o reggae com as influências regionais, que eles consideram como suas “raízes verdadeiras”. A sua música *Pitanga preta* é um exemplo dessa mistura. O percussionista (e vocalista) Noé acredita que “o reggae não é uma coisa só, por isso queremos misturar o nosso reggae com ritmos regionais da nordeste, como maracatu, ciranda e coco”. A banda está ganhando cada vez mais um público fiel local em Cabedelo. A motivação principal da banda DigZin é mostrar para o público mais amplo que em Cabedelo também tem reggae e através dele passar as suas mensagens. Como disse Noé: “É importante falar sobre os dois lados da moeda - de amor por um lado e do que está acontecendo por outro, sobre política, crise social, economia e violência” (DIGZIN, entrevista, 2/ago./2014).



Figura 11: Banda DigZin ensaiando na Fortaleza de Santa Catarina, Cabedelo, ago. 2014.

Em relação ao terceiro município incluído na pesquisa, a cidade da Campina Grande, os sujeitos da pesquisa me informaram que o cenário do reggae sempre esteve presente, mas, enfrentando várias dificuldades. Dentre elas, destacam-se, principalmente, os preconceitos ligados com a cultura reggae e os custos altos que não permitem as bandas de se apresentarem com mais frequência em outras localidades, como na capital paraibana João Pessoa. No momento atual, principalmente duas bandas estão ativas no cenário do reggae no município de Campina Grande: banda Kayapira e banda Silêncio.

A banda Kayapira foi formada em 2012, por jovens da periferia de Campina Grande, local conhecido como Pelourinho, no bairro do Rosa Cruz. Como o cantor

Bruno me explicou, o nome da banda vem de um jogo de palavras, juntando as palavras *kaya* e *caipira*. *Kaya*, além de ser o nome de uns dos álbuns mais conhecidos de Bob Marley, também é uma palavra jamaicana para maconha. *Caipira* é um termo brasileiro de origem tupi que costuma ser utilizado para se referir à população do interior e também designa os moradores da roça, da zona rural. No palco, o cantor Bruno surpreende pelo seu figurino, apresentando uma blusa quadriculada e um chapéu de palha, característicos de pessoas que vivem em sítios e fazendas. A proposta da Kayapira é tocar o verdadeiro reggae de raiz, com uma identidade local própria, incluindo nas suas letras o seu dialeto e vivências passadas no dia a dia. Nas palavras de Bruno: “A nossa missão é mostrar um lado novo da nossa comunidade para quem gosta de ouvir a verdade nua e crua. Esperamos contribuir pra nossa cultura que é muito rica e tem tudo a crescer” (conversa informal, abril 2014). Além de seguir esta idéia, também querem passar as mensagens de união, tolerância e positividade geral. Uma característica da banda é a sua ligação forte com a sociedade. Eles organizam os eventos e arrecadam contribuições para a sociedade como coleta da comida e roupas para os que precisam. Em maio de 2014, a banda Kayapira foi escolhida para participar no 2º Festival de Cultura da UJS (União da Juventude Socialista) em Brasília. Além das composições próprias, o repertório da banda é composto dos sucessos de bandas de reggae brasileiro e internacional. Num dos shows, a banda gravou o seu único disco, um CD ao vivo.

Outra banda da região da Campina Grande é a banda Silêncio, que, igualmente à Kayapira, surgiu em 2012. A banda busca a originalidade com seu *reggae alternativo* influenciado pelo rock, hard core, maracatu, rap, ragga e ska. A proposta das letras é disseminar as mensagens de paz, amor, igualdade, meditação e liberdade, conscientizando os ouvintes, seja em relação à natureza, à espiritualidade ou aos aspectos sociais. A banda Silêncio está participando de diferentes projetos socioculturais, tentando agregar arte, música e ações sociais ao cenário cultural.

3.6 Os lugares e o público

Em João Pessoa, o lugar mais freqüentado por regueiros é o Centro Histórico, embora não haja uma casa de show particular para reggae. Lá, existem lugares como Vila do Porto e Cachaçaria Filipeia, que realizam shows de reggae, embora esses são lugares que, em geral, organizam eventos de diversos estilos musicais. Outro lugar deste tipo foi a Casa Musicultura, onde, ao longo da pesquisa, ocorreram vários shows nos finais de semana. Há um ano, segundo um dos organizadores de shows da Casa Musicultura, houve uma tentativa de organizar eventos de reggae semanais. Houve um público fiel e interessado nesses eventos, mas depois de alguns meses esta idéia foi abandonada por causa dos custos altos para organizar os shows no local. Em conversa informal, esse organizador disse: “A galera é boa para pagar para entrar aqui” (conversa informal, outubro 2013). Hoje em dia, o estúdio musical Gata Preta está estabelecido neste lugar, que serve também como uma pequena casa de shows, onde as bandas de reggae ocasionalmente tocam.

A maioria dos grandes eventos com bandas nacionais e internacionais mais famosas acontece no Clube Cabo Branco, no bairro Cabo Branco, João Pessoa. As exceções (ao longo da pesquisa) ocorreram em três eventos. A casa de shows Domus Hall, em João Pessoa, recebeu a banda Natiruts (dezembro de 2013) e a banda norte-americana SOJA (dezembro de 2014), enquanto a casa de show Jampa Ville, recebeu o show de Edson Gomes (novembro de 2013). Estas casas de show não são espaços onde o reggae é normalmente tocado, mas têm capacidade para receber um público maior. Antigamente (alguns anos atrás), o bar Dona Tereza, no bairro do Bessa, foi um local onde os regueiros se encontravam nos finais de semana, e onde o reggae foi freqüentemente tocado, tanto ao vivo como através de discos no sistema de som. A dona do bar estava apoiando as bandas de reggae locais. Hoje em dia, o caráter do bar mudou, prevalecendo outros estilos musicais, embora o bar permaneça com as cores do reggae e as pinturas de Bob Marley nas paredes. O bar Papagaio Pirata, no bairro do Cabo Branco, está começando a organizar eventos de reggae, como o show de banda Rastafeeling, de RN, que ocorreu em agosto de 2014. Além dos lugares identificados acima, houve alguns eventos particulares, como shows da banda Geração Rasta na praça principal do bairro Padre Zé e o show da banda Tribo Ras, na praça do bairro Alto do Mateus.

O município de Campina Grande tem poucos lugares onde os shows de reggae são realizados. O mais famoso de todos é um lugar chamado Extensão Vitrola Bar (fig. 12), que é um espaço de caráter mais “alternativo”, onde os jovens se reúnem para escutar, curtir e dançar diferentes estilos musicais (reggae, rap, hip-hop, rock, heavy metal, hard core, entre outros). Houve também eventos no Bar do Peixe e Bar dos Amigos. Similar ao que ocorre em João Pessoa, alguns eventos são organizados eventualmente, não ocorrendo em bares ou casa de show, mas utilizando-se espaços comuns, como nas praças de comunidades. Em novembro de 2014, um festival de reggae foi organizado em Galante (distrito de Campina Grande no extremo leste do município) com a participação da banda local Kayapira, as bandas Pedecoco e DigZin (ambas da Paraíba), entre outras bandas e tendo a banda Rastafeeling (de Natal, RN) como sua maior atração.



Figura 12: Os regueiros em frente do Extensão Vitrola Bar, Campina Grande, no show da banda Kayapira, abr. 2014.

No município de Cabedelo também não existe uma casa de shows “especialista” em promover o reggae, embora tenham sido identificados eventos diversos ao longo da pesquisa. Em março de 2013, a banda Emboscada tocou no Bar da Praia, na praia do Poço, onde outros eventos de reggae também foram anunciados, mas não foram realizados por causa de dificuldades com a documentação para a realização dos shows. A banda Pedecoco realizou o lançamento do seu último CD

Manifesto do pensar em um bar na Praia do Jacaré, em fevereiro de 2014. Outro lugar na Praia do Jacaré é o Bar Tree House, que é um local de “caráter mais turístico”, mas que também recebe bandas de reggae, como Candeeiro Natural, Rastamen e Naiá. O Bar 3 Mosqueteiros na orla da praia de Cabedelo também realizou alguns shows de reggae, além de eventos de outros gêneros musicais. Além desses lugares, os eventos informais acontecem nas praças de Cabedelo, principalmente com a participação de banda local DigZin.

A maioria do público nos shows que eu frequentei ao longo da pesquisa, é formada por jovens, de ambos os sexos, de classes sociais diferentes e de composição étnica diferenciada. Embora existam poucos lugares onde o reggae é tocado, existe uma diversificação em relação à composição de público que frequenta os shows, dependendo do local. Alguns sujeitos da pesquisa acreditam que há lugares que são mais “elitizados” do que outros. Por exemplo, os shows na Praia do Jacaré são frequentados em geral por um público de classe social mais bem sucedida do que os shows que acontecem no Centro Histórico de João Pessoa. O outro extremo são shows que acontecem em lugares particulares e específicos, como, por exemplo, no bairro de Padre Zé, em João Pessoa ou no bairro Rosa Cruz e no bar Vitrola, em Campina Grande, onde o público é formado por jovens das classes sociais mais baixas, principalmente compostos por moradores do local. Em geral, as bandas dos bairros mais pobres têm uma base forte dos fãs locais, que se identificam com a banda, como os fãs da banda Geração Rasta, da comunidade Padre Zé. Por outro lado, houve shows em João Pessoa, onde o público foi bastante diversificado em relação às classes sociais. Esses foram shows maiores, com bandas mais populares como, por exemplo, Natiruts e SOJA, no Domus Hall, Edson Gomes, em Jampa Ville e Ponto de Equilibrio, Groundation ou Pedecoco, no Clube Cabo Branco. Essas bandas têm fãs de classes sociais diferentes, espalhados por toda região. Num desses shows, da banda Pedecoco na Praia de Jacaré em fevereiro de 2014, observei um público jovem, mas heterogêneo (das classes sociais diferenciadas, de composição étnica diversa e de ambos os sexos). Como comentou um frequentador daquele show: “Essa banda é massa, porque tem galera de todos os cantos que gosta da música deles - além de playboys que vão ao show deles, a banda também tem respeito nas piores favelas” (anotações de campo, fevereiro 2014).

Nos shows, muitos regueiros usam um estilo específico de se vestir, representando a sua identificação com a cultura reggae. As camisas e bermudas de Bob Marley são um dos elementos mais presentes, além da roupa em cores do reggae, que são vermelha, amarela e verde. Além disso, os bonés com motivos de reggae, Bob Marley e maconha também são bastante presentes (fig. 13). As mulheres gostam de usar uma roupa mais parecida com a moda de hippies, com saias compridas e largas, e bijuterias artesanais. Todavia, o uso de *dreadlocks* não é muito comum entre o público regueiro de JP-C-CG. Um dos acessórios que também serve como um símbolo de identificação com o reggae é a pulseira nas cores do reggae. Esta pulseira virou um símbolo dos simpatizantes do reggae e pode ser percebida nos pulsos (ou tornozelos) das pessoas ao redor da região pesquisada, mesmo aquelas pessoas que não passam “a imagem do regueiro” à primeira vista.



Figura 13: Um regueiro joapessoense esperando começar o show de Febuk e Rastafeeling no Clube Cabo Branco, set. 2013.

Muitos músicos acreditam que tem cada vez mais público de reggae em JP-C-CG (fig. 14). Por outro lado, alguns afirmam que o público ainda está pequeno para o cenário do reggae se desenvolver na maneira comparável aos estados vizinhos. Eles dizem que o show só vai ter um grande público pagante se estiver tocando uma banda muito popular. Por outro lado, o público reclama do preço dos shows que, conseqüentemente, significa um público menor nos shows das bandas locais menos

conhecidas. Uma exceção desse padrão são as bandas Pedecoco e Emboscada, as quais sempre tiveram shows numericamente bem freqüentados ao longo da pesquisa.



Figura 14: Público em um show no Clube Cabo Branco, out. 2013.

Vários sujeitos da pesquisa, a grande maioria deles os músicos, consideram que reggae está virando uma “modinha”, principalmente escutar bandas como Ponto de Equilíbrio ou SOJA. Segundo eles, é preciso estimular um conhecimento melhor de cultura do reggae em prol de que o cenário ganhe uma importância significativa no contexto nacional. É importante passar informações sobre o conhecimento das bandas “clássicas” de reggae internacional para entender melhor o lado musical, assim como, sobre a história do reggae com seus conceitos sócio-culturais (como as idéias de rastafarianismo, os conceitos de identificação local, nacional e da etnia). Os músicos entrevistados reclamam que em várias ocasiões o público consome o reggae de uma maneira conformista, como se fosse uma moda chegando à região. Como colocou Denys, cantor da banda Geração Rasta:

Você não se torna um regueiro colocando uma pulseira ou tocar SOJA no seu celular. O reggae não é só Bob Marley e Ponto de Equilíbrio, é muito além disso. Para entender que rasta não é só um estilo de corte de cabelo, a galera precisa saber mais sobre a história desse ritmo mágico (DENYS, entrevista, 31/ago./2014).

3.7 Os desafios para desenvolvimento do cenário

Segundo alguns sujeitos da pesquisa, alguns anos atrás havia mais lugares onde o reggae era tocado e as bandas tocavam com mais vontade e entusiasmo. Naquela época, as bandas ainda tocavam reggae mais pelo prazer, mesmo sabendo

que financeiramente não daria tanto lucro do que tocar outros gêneros musicais, como forró, rock, MPB ou pagode. Depois dessa época, as coisas ficaram mais lentas devido aos entraves, falta de recursos e patrocínio. Enfrentando essas dificuldades ao longo da existência, várias bandas pararam de tocar, desistiram ou deram uma pausa. Ao mesmo tempo, muitas permaneceram apesar das dificuldades que enfrentaram ao longo do caminho. Tanto as bandas, como os organizadores dos eventos e locutores encontram vários desafios em relação à realização de shows de reggae. Cinco aspectos desafiadores que os artistas e o público regueiro enfrentam em JP-C-CG, foram identificados ao longo da pesquisa: 1) sócio-cultural (em relação ao gosto musical predominante do público da região que é de forró e com os preconceitos ainda presentes em relação ao reggae); 2) infra-estrutural (em relação à falta de lugares para se tocar reggae); 3) financeiro (em relação ao baixo valor dos cachês recebido pelas bandas); 4) publicitário (poucas emissoras que tocam reggae); e 5) organizacional (falta de um movimento organizado em prol do reggae).

A razão principal destacada pelos músicos e simpatizantes do reggae na região, que ainda não permite que o reggae se torne um estilo musical mais popular em JP-C-CG, é a sua posição sócio-cultural. Vários sujeitos da pesquisa acreditam que o reggae encontra-se em uma posição inferior em comparação aos outros gêneros musicais, principalmente ao forró, que é o gênero predominante da região pesquisada. Segundo eles, a “cultura musical característica” da região dificulta a divulgação das bandas locais, prejudicando a cultura reggae em geral. Febuk (Fernando Antonio Fernandes de Albuquerque), músico e presidente da ACRPB (Associação Cultural do Reggae da Paraíba) acredita que o forró é uma cultura abraçada pelo governo de estado da Paraíba e pelas suas prefeituras e por isso, permanece a referência cultural no estado como um todo. Um exemplo que ele apresentou são os festivais do forró que se tornaram uma atração turística da Paraíba. No entanto, não existe este espaço para festivais de reggae. Ele afirma: “Devido à massificação do forró em nosso estado, o reggae é tido como uma música estranha, estrangeira, música de marginal para a maioria das pessoas”.

O preconceito acompanha o reggae desde seu surgimento. O reggae ainda é visto como uma música do gueto, voltada para o pobre, marginalizado. Os músicos e os simpatizantes do reggae são considerados desocupados, maconheiros, até viciados.

A situação na região pesquisada não é uma exceção, pelo contrário, os sujeitos da pesquisa afirmam que o preconceito hoje em dia na região de JP-C-CG permaneceu principalmente como consequência das posições culturais da sociedade. Um exemplo dessa visão é um comentário do radialista Anacleto Reinaldo, apresentador Paraibano do programa Chumbo Grosso da Rádio Sucesso FM 92,9 Mhz, publicado no YouTube em 2012. Um ouvinte ligou ao programa pedindo para o radialista tocar uma música de Bob Marley. A resposta do Anacleto Reinaldo foi:

Toca mmm... Aqui não toca música de maconheiro não, maconheiro aqui é peia. Uma Bob Marley é meu caixo da pomba para a sua mulher, no triangulo dela, viu seu corno besta... Aqui não tem fumaça não, aqui não tem viadagem, não tem fumaça, negocio aqui é música bonita popular brasileira, música feita por quem sabe ler não por um analfabeto safado da qualidade que tem hoje aqui, viu? E triangulo ...mulher bunduda do triangulo bonito. Aqui a gente gosta é disso, viu? Tá bom? E você toma um tabaco pra lá... e tá na hora de tomar o seu café... tá na hora de você comer merda... Café de pobre safado da sua qualidade favelado de periferia é merda, viu? viado safado... (transcrição feita pelo pesquisador).

O “Mago do reggae” Dado Belo admite que hoje a situação melhorou muito, mas reconhece que o preconceito ainda existe, pelo menos em relação à dois fatores: a marginalidade e as drogas, que ambos ainda são comumente associados ao reggae. Ele acredita que o programa Transa Reggae revolucionou algumas atitudes das autoridades depois que ganhou um apoio do presente governador Ricardo Coutinho, que, segundo Dado Belo, gosta muito de reggae. Na época quando ele era deputado, ele deu altos reconhecimentos e elogios ao Transa Reggae, e quando foi prefeito apoiou a organização do show da banda norte-americana Groundation. Dado Belo declarou que antigamente o preconceito foi muito forte, não só na sociedade em geral, mas também dentro do próprio sistema:

Eu precisava passar os preconceitos com muita postura. Enfrentei uma ‘Babilônia’. Muitos comerciantes se recusavam a anunciar quando sabiam que era um programa de reggae. Diziam que era ligado a drogas. Nunca fiz apologia às drogas, sempre foi à paz e ao amor. Enquanto nas ruas teve uma época que os policiais tiravam a roupa das pessoas na rua e rasgavam, se saísse com a roupa de cores de reggae (BELO, Dado, entrevista, 17/set./2014).

Similarmente, Febuk acredita que reggae em JP-C-CG ainda sofre um “preconceito do sistema” e que o reggae “já vem malhado com aquela roupagem suja”. Ele lamenta que para o reggae as portas ainda estejam fechadas também no nível da administração pública. Segundo ele, existem padrões duplos em relação às

escolhas das bandas para os eventos públicos, direcionados pela prefeitura, pois tem bandas de outros gêneros musicais que tocam com muita frequência, até repetindo suas apresentações em anos seguidos. Além disso, ele reclamou de uma situação que ocorreu com ele, quando a SEMAM (Secretaria de Meio Ambiente) proibiu seu show em um bar por causa da falta de um procedimento burocrático, mais precisamente a documentação para permissão do show. Essa documentação envolve dinheiro e, segundo Febuk, os donos dos bares estão conscientes que muitas vezes não vão receber o retorno financeiro, o que cria um problema grande. Esta situação já implica na próxima dificuldade que os músicos de reggae enfrentam na região pesquisada. Outro exemplo do “preconceito do sistema” foi destacado por Dado Belo que afirma que na compilação *Music From Paraiba 2* lançada pela Funesc, entre 71 bandas selecionadas, só duas são de reggae (Pedecoco e Dona Tereza).

As condições de infra-estrutura são outro fator bastante importante que afeta a popularização e aceitação do reggae na região pesquisada. A maior lacuna para o desenvolvimento do cenário é a falta dos lugares e casas de shows. Não existem espaços devotados ao reggae e há poucos espaços para as bandas de reggae tocar e apresentar seu trabalho. Embora existam lugares susceptíveis de serem adaptados para os eventos de reggae, não há casas de show de reggae especificamente, nem boates que você possa ir e ouvir reggae. Ainda alguns anos atrás a situação pareceu melhor. Houve bares como Marley's, bar no bairro de Cabo Branco, bar A Base e bar Dona Tereza, no bairro da Bessa. Hoje em dia, esses bares ou não existem mais ou começaram a tocar outros gêneros musicais, deixando o reggae negligenciado e foram poucos novos locais que apareçam. Na opinião do Zazuka, um dos fundadores do Movimento do Reggae João Pessoa, no Clube Cabo Branco, onde os shows maiores estão ocorrendo, a estrutura não é ideal. Isso é porque os shows no Clube Cabo Branco ocorrem na área da quadra de esporte, não permitindo uma interação melhor entre a banda e o público. Zazuka reclama que parte do público fica sentada na arquibancada, que é grande, está localizada, relativamente, distante do palco e é um local onde as pessoas se sentem a vontade para conversar e fumar, desviando a atenção das pessoas e diminuindo a interação com a banda. Nas palavras do Zazuka:

O Cabo Branco não é um pico massa pra reggae, por que tem aquela arquibancada, porque a galera quando fuma fica morgada ali e acaba morgando a banda, tipo assim, o ultimo show de Vibrações que eu vi foi assim (ZAZUKA; TIAGO, entrevista, 1/jun./2014).

Além de ter poucos lugares para se apresentar, as bandas de reggae na região de JP-C-CG e na Paraíba em geral, têm dificuldades de receber um bom valor de cachê, e se acontece, há casos em que os contratantes não querem pagar o valor combinado. Segundo alguns músicos, é difícil “receber um retorno financeiro digno” com o reggae. Como Allyson, o guitarrista das bandas Emboscada e Dona Tereza, disse numa conversa informal: “Se você quer ganhar a vida só tocando reggae aqui, vai morrer de fome. Eu sou do reggae, mas para fazer um lucro eu também toco em vários outros projetos de estilos mais populares, como MPB e rock e até forró universitário se precisar” (conversa informal, novembro 2013). Similarmente, Febuk observa esta situação: “É verdade, não tem dinheiro com reggae aqui. Os amigos músicos aqui sempre me aconselhavam para compor outras coisas, porque com reggae não vou conseguir muito” (FEBUK, entrevista, 11/jun./2014). Dado Belo comenta:

Trabalhar com reggae é uma resistência muito grande aqui. Não só no sentido de organizar os shows, mas também no rádio. As pessoas falam pra mim: ‘Dado, organize um show de forró que vai lotar, vai dar dinheiro’, mas eu não consigo. Foi o reggae que me deu a projeção a nível de alta valorização e reconhecimento dentro do meu estado, dentro da minha região e dentro do meu país. Eu continuo trabalhando com reggae porque é meu estilo da vida e não tem nada a ver com o lucro do capital (BELO, Dado, entrevista, 17/set./2014).

Os músicos acreditam que essa situação dificulta o desenvolvimento do cenário sobremaneira. As bandas têm pouco retorno financeiro, pois não conseguem investir mais em seu trabalho, como comprar melhores instrumentos, pagar os ensaios nos melhores estúdios musicais ou investir nas gravações com produção de um nível melhor. As bandas das classes sociais mais pobres não conseguem comprar seus próprios instrumentos, como é o caso da banda Geração Rasta, cuja baterista, por exemplo, até os dias de hoje não possui sua bateria própria. Vários também acreditam que isso seria o segredo para o crescimento do cenário do reggae na região pesquisada, pois melhoraria significativamente a qualidade artística e contribuiria com uma atitude mais profissional dos músicos.

Em relação ao aspecto publicitário, os sujeitos da pesquisa destacaram o poder que a mídia tem na formação do gosto musical e aceitação dos artistas e suas músicas na região pesquisada. Na história do reggae, tanto na Jamaica como no Brasil, as mídias, principalmente o rádio, desempenham um papel significativo no

reconhecimento da cultura reggae. Segundo os sujeitos da pesquisa, o público é influenciado pela música que toca no rádio, que é forró, rock, MPB e também fica muito voltada para os sons internacionais, como pop norte-americano. Na região pesquisada, o reggae não é tocado nas emissoras populares da mídia, como Radio Cabo Branco, Sucesso FM, Mix FM, Clube FM e Radio Tambaú, com exceção das músicas mais populares de reggae nacional, de bandas como Natiruts, Cidade Negra ou O Rappa. O reggae das bandas locais e bandas “clássicas” do reggae jamaicano e internacional na verdade só é tocado em um programa da Radio Tabajara, que é *Transa Reggae*, de Dado Belo. Os artistas acreditam que o reggae está negligenciado no mercado musical e nas mídias, por isso eles estão procurando outras janelas para promover o seu trabalho, mais especificamente internet, principalmente através das redes sociais.

Outro problema no contexto publicitário foi destacado pelo Gledson Meira, um músico formado na UFPB, profissional, que no momento da pesquisa entre outras bandas também tocava bateria na banda de reggae Candeeiro Natural. Ele reclama a influencia da “mídia de massa” no gosto musical da população da região que, como consequência, coloca o reggae numa posição secundária. Ele acredita que as emissoras de TV influenciam de tal maneira, que o publico perde a noção sobre a abordagem crítica da música e da sonoridade em si, mas apenas se diverte e respeita só o que está sendo promovido na TV. Um exemplo que ele deu é o da Lucy Alves, a cantora, compositora e multi-instrumentista da João Pessoa que em 2013 participou do programa *The Voice Brasil* (reality show de cantores, realizado pela rede TV Globo).

Aqui só presta se saiu na televisão. A gente não tem a coisa da audição simplesmente por audição. Não há formação da platéia pra música que é feita aqui. Como aconteceu com a Lucy. Ela já fez shows lindos aqui antes de aparecer no *The Voice*, mas só fez sucesso depois que ela apareceu na TV. Aqui não interessa a música da Lucy, é o produto Lucy. Se a Globo disse que a música é boa, vai fazer sucesso aqui. Não existe da audição crítica, individual (CANDEEIRO NATURAL, entrevista, 24/jul./2014).

Em geral, os músicos de reggae na região se conhecem e se apoiam, no sentido de troca das informações, de conhecimento, de empréstimo dos instrumentos, e se ajudam até como substitutos para outras bandas quando precisam. Apesar de tudo isso, Febuk afirma que no final é cada um por si, porque não há união dos artistas, não há movimento como em São Paulo, na Bahia ou em São Luiz. Para ele, o que tem

faltado é um movimento, uma organização, inclusive montando cooperativas. Dado Belo também reclama da falta de um movimento que ajudaria a organizar os simpatizantes do reggae em uma causa comum. Em suas palavras ele está “lutando praticamente sozinho”. A mensagem do Febuk no contexto dessa questão é a seguinte:

Vamos nos unir, manter contato, nos conectar; produtores de eventos, gravadoras, programadores de radio, apresentador de programas de reggae, vamos nos catalogar, vamos nos unir num só objetivo o de levar o reggae do bem para todos, com alma, com otimismo, vamos difundir. Um só amor, um só coração, vamos ficar juntos e tudo bem (FEBUK, entrevista, 11/jun./2014).

Antigamente, a ACRPB (Associação Cultural do Reggae da Paraíba) estava se empenhando para ajudar os artistas do reggae paraibano aparecerem com mais frequência e para facilitar a organização dos eventos do reggae na Paraíba. Segundo Febuk, que além de ser o presidente eleito foi um dos fundadores da ACRPB, esta associação teve muitos ideais e, ideias boas para melhorar a situação do reggae paraibano e ajudar na divulgação dos artistas, mas seus outros membros estavam com pouca vontade de fazer a sua parte no trabalho. Portanto, os resultados esperados não foram alcançados. Além da ACRPB, que praticamente só existe, mas não funciona, hoje em dia está sendo consolidada a iniciativa da formação do Movimento do Reggae João Pessoa. Este movimento é consequência de uma iniciativa de dois jovens entusiastas, Zazuka, de 26 anos e Tiago, de 29 (fig. 15).



Figura 15: Zazuka e Tiago, os protagonistas do Movimento Reggae João Pessoa.

Eles acreditam que estão tentando contribuir com a popularização da cultura reggae, não só em João Pessoa, mas na Paraíba em geral, principalmente por causa de sua própria simpatia com o reggae. Eles começaram a colocar sua ideia em prática em 2011, quando não havia nenhum meio de divulgação dos shows, além dos shows sob domínio do Dado Belo. Na época, era tudo “boca a boca”, afirma Tiago. Tudo começou na internet, primeiro na rede social Orkut, hoje através da rede social *Facebook* e o aplicativo de celular *WhatsApp*. Por enquanto, a atividade deles é a venda dos ingressos e a divulgação dos eventos do reggae. Além disso, eles lançaram o site *reggaejoaopessoa.com.br*, usado principalmente para o registro dos shows, incluindo agendas, fotos e vídeos gravados nos shows. No futuro próximo, eles querem registrar todos os eventos e as informações sobre todas as bandas da região. A ideia principal do Movimento do Reggae João Pessoa é ajudar o cenário do reggae crescer, e “vê-lo daqui dez anos totalmente diferente”. Zazuka reclama a falta da união de todos na cultura reggae na região:

Eu entendo que as bandas ficam atrás do lucro, mesmo o mínimo. Mas se conseguimos organizar shows onde as bandas tocam de graça, em prol de reggae, pelo menos uma ou duas vezes por ano, de repente poderíamos realizar esse sonho juntos. No início não íamos ganhar dinheiro, como eu não ganho nada com minhas atividades hoje. No futuro, quem sabe... (ZAZUKA; TIAGO, entrevista, 1/jun./2014).

Para alcançar esse objetivo, eles acreditam que também precisam despertar a atenção de mais pessoas com o reggae, leva-lo às pessoas que nunca viram um show de reggae, nas palavras do Zazuka, “mostrar que o reggae não é uma doidera”. Eles afirmam que hoje o reggae tem que se apropriar dos lugares que organizam shows. Por isso, o objetivo máximo do Movimento do Reggae João Pessoa é unir todos os regueiros e simpatizantes de reggae num lugar só, estabelecer um ponto fixo para o reggae, uma casa de shows apropriada para reggae, não só para dar oportunidades para bandas da Paraíba, mas para bandas do nordeste inteiro que não tenham onde tocar.

Febuk resumiu assim as várias questões mencionadas acima dizendo:

Está muito difícil para a gente fazer shows. É complicado, não tem onde fazer. Nós ainda somos considerados como marginais. Até lá no Centro Histórico às vezes dá problema. Os artistas tem que ser vistos, a galera tem que ver a lei da SEMAM, ir pra camara e protestar, mas é difícil organizar a galera para lutar para seus próprios direitos. A galera quer que faça, mas

não quer mexer a colher. O meu sonho é um movimento. Eu imagino muitas bandas de reggae, festivais de reggae, as emissoras tocando reggae. Diversos produtores de reggae. Um calendário a se cumprir. Conexões com outros Estados. Troca de shows (permuta de shows) e informação sobre cultura. Solidariedade, seriedade e muito respeito e profissionalismo (FEBUK, entrevista, 11/jun./2014).

No início da pesquisa, a minha primeira tarefa foi identificar e entrar em contato com as pessoas que poderiam providenciar as informações mais valiosas sobre o tema. Quando eu estava discutindo o assunto com as pessoas que não eram fãs de reggae ou às vezes até com os músicos que tocam gêneros musicais diferentes do reggae, várias pessoas estavam céticas sobre a existência da cena do reggae em JP-C-CG. A presente pesquisa de campo provou o contrário. Há bandas de reggae em JP-C-CG e há um público interessado em reggae também. Porém, o cenário está sofrendo vários desafios para alcançar um nível que poderia ser comparado com os estados vizinhos. De modo geral, o que falta é um ambiente mais organizado, que poderia fornecer ao reggae local/regional mais estrutura e a possibilidade de estar ainda mais presente e mais valorizado no cenário musical regional. Não é possível falar de um perfil generalizado de regueiro em JP-C-CG, considerando tanto os músicos quando o público. Os regueiros da região pesquisada pertencem às classes sociais diferentes e de composição étnica diversificada. Porém, o conteúdo das letras das bandas dos diferentes contextos sócio-culturais é diferenciado. Comparando com os temas recorrentes das letras do reggae “globalizado” de outras regiões do mundo (como discriminação e violência, liberdade e amor, exclusão e união), um destaque bastante interessante pode ser observado nas letras das bandas de JP-C-CG: há uma valorização da cultura e da identidade regional, principalmente em relação ao estado da Paraíba e a região Nordeste do Brasil, mas também à cultura brasileira em geral.

3.8 A análise musicológica e técnico-linguística de quatro músicas

A análise musicológica foi realizada identificando-se as características musicais presentes nas quatro músicas escolhidas das bandas de JP-C-CG, enquanto a análise técnico-linguística focou a análise de conteúdo destas letras. Estas análises estão apresentadas no contexto de interpretação da pesquisa etnográfica realizada.

3.8.1 GunJah - Raízes

A banda GunJah nasceu da idéia dos primos Valery e Geovaninni em formar uma banda de reggae, que é o gênero musical mais ouvido por ambos. A escolha de todos os integrantes aconteceu em meados de 2002. Os músicos do GunJah possuíram variadas formações musicais. Alguns são do curso de Educação Artística da Universidade Federal da Paraíba, outros passaram pela Orquestra Sinfônica Jovem do Estado da Paraíba e há ainda aqueles que aprenderam o ofício tocando na noite. Juntos, eles desenvolvem parcerias, tanto em arranjos como em letras, durante o trabalho de criação e lapidação das canções. Nenhum dos membros tinha conhecimento sobre o reggae. Quando o guitarrista Zé Reinaldo Coloral entrou na banda, ele não tinha muita experiência com o reggae:

Quando eu entrei na banda, eu não conhecia muito de reggae, menos alguns maiores sucessos de Bob Marley e tal. Mas depois que os meninos me passaram as músicas eu comecei de aprender sobre reggae, e fiquei cada vez mais empolgado com ele. Valery e Geovaninni eram apreciadores e conhecedores de reggae jamaicano, e começaram a passar músicas dos grandes artistas do reggae mundial pra mim, como Gregory Isaacs, Peter Tosh, Augustus Pablos, Tiken Jah Fakoly, Damian Marley, Alpha Blondy e outros. Essa influencia refletiu nas nossas próprias composições. Eu estava tentando perceber o que estava acontecendo na música e tecnicamente tocar elas cada vez melhor. Além disso, eu estava aprendendo a história do reggae jamaicano, e mundial também. Assim, comecei de entender o fundo das histórias de tras, que eu nunca imaginava tão forte. A ideia não foi só curtidão, mas também a luta contra desigualdade e para liberdade (COLORAL, José Reinaldo, entrevista, 9/maio/2014).

Segundo Coloral, o reggae da GunJah é um resultado da fusão das raízes originais do reggae jamaicano com elementos regionais e mundiais. A banda GunJah divulgou o reggae como atitude cultural de protesto pacífico contra a violência, a guerra, o racismo, a injustiça social e a qualquer tipo de preconceito. Eles acreditavam que com o reggae, passando as vibrações positivas e transmitindo as mensagens de paz e amor para o público, podem combater tudo isso, disse o Coloral. A banda gravou seu único álbum chamado GunJah em 2008 (fig. 16). Logo depois do disco ficar pronto a banda se desfez, porque o vocalista da banda se mudou para outro estado.

A música escolhida para análise chama-se *Raízes* (Apêndice A). Essa música foi escolhida durante o conhecimento do álbum e por apresentar um nome que remete à uma metáfora.

*Do gueto veio o rei
Libertou sua rebeldia
União entre todos, irmãos
Paz e amor é a ideologia*

*Ras = Príncipe
Tafari = Paz
Príncipe da paz, leão de Judá
Positividade, vibração, mãe África
Zion, inna Mount Zion*

*O som ecoou lá na Jamaica
Mostrou sua energia em meio a um conflito civil
O profeta surgiu, Marley*

*The herb, it's a plant
Why the people say: Don't smoke ganja!?*

O título da música representa a idéia principal da música. A palavra *raízes* não é considerada literalmente - biologicamente - mas funciona como uma metáfora que pode se referir a dois significados diferentes. O primeiro significado é a forma fundamental do reggae, o sub-gênero chamado roots reggae (reggae raiz), que introduziu a ideologia do rastafarianismo e estabeleceu a forma musical característica do reggae. O outro significado pode ser identificado como uma metáfora para busca das origens da identidade musical ou social.

A primeira estrofe fala sobre Bob Marley, a lenda da música jamaicana e a maior estrela do reggae, a sua origem e a sua ideologia (rastafarianismo). A palavra *rei* pode ser identificada como uma metáfora para o próprio Bob Marley, que foi chamado “Rei do reggae”. Ele veio do Trenchtown - um *gueto* jamaicano e foi um *rebelde* lutando pela justiça racial, social e econômica, passando as suas crenças de *paz e amor*. A segunda estrofe apresenta a linguagem característica do rastafarianismo com as suas metáforas reconhecíveis. Os autores estão se referindo ao Imperador *Ras Tafari Makonnen*, figura central de rastafarianismo, que tomou o nome de Haile Selassie e se intitulava *Leão de Judá*. As metáforas *mãe África* e *Zion* referem se a repatriação, um termo muito comum nas letras do reggae jamaicano. *Positividade*

representa uma atitude otimista, até alegre, uma crença que a situação sempre pode melhorar se mantida a fé, se as pessoas ficarem juntas e unidas. Nesse contexto da letra, o autor refere-se à *vibração*, uma energia, que mantém e fortalece a luta por seus ideais. A terceira estrofe refere-se à época de conflito político na Jamaica entre partidos rivais de PNP e JLP, que escalou uma guerra civil entre anos 1975 e 1981. Bob Marley está sendo apresentado como um profeta, tentando contribuir para a paz com as mensagens da sua música e com seus atos também, como foi o seu gesto no palco durante o show *One Love Peace Concert* em 1978, quando ele juntou as mãos dos dois rivais políticos Michael Manley (PNP) e Edward Seaga (JLP). O último verso é em Inglês (que não é a língua oficial no Brasil) e pode ser traduzido como: *A erva é uma planta/ Por que as pessoas dizem: Não fume maconha?* A maconha é um dos símbolos de movimento rastafári e é muito usada tanto entre os artistas como pelo público do reggae. É provável que estes últimos versos estejam em inglês porque o uso de maconha no Brasil é proibido, e de certa forma, a banda está se colocando contra a lei. O uso do inglês seria uma tentativa de tornar o protesto menos explícito.

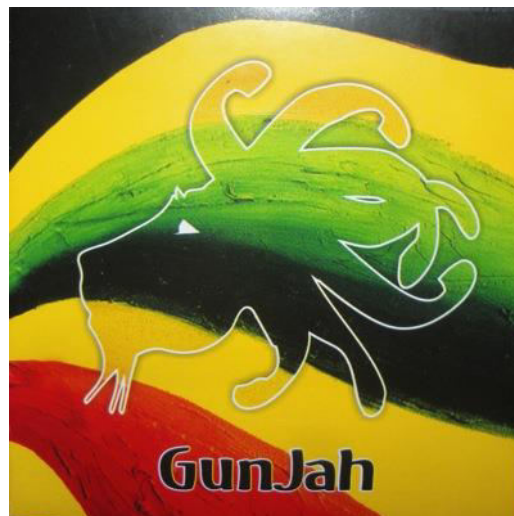


Figura 16: Capa do disco GunJah com referências de rastafarianismo.

A letra da música *Raízes* está sugerindo quais são as origens musicais e, também, quais são as ideias ideológicas de banda GunJah. A letra consiste em conjuntos de palavras, expressões e substantivos codificados e metafóricos. O conteúdo pode ser dividido em duas partes correspondentes. Uma parte que fala sobre Bob Marley, o rei do reggae roots, e a outra parte, que implica as características e as ideias de movimento rastafári. Parece que a música de Bob Marley teve um impacto

significativo sobre os autores e que essa música representa meios de identificação deles com Marley. A letra da música indica que as raízes musicais, ou seja, as origens e as influências básicas da banda GunJah estão na música de Bob Marley. Por outro lado, a utilização da linguagem reflete uma correlação forte e explícita das ideias do rastafarianismo. É possível concluir que a letra reflete a identidade rastafári dos autores ou pelo menos uma simpatia com as características, idéias e práticas mais conhecidas do rastafarianismo, tais como o amor e a paz, positividade, repatriamento e fumo de maconha. Os autores estão expressando sua afeição com o rastafarianismo, mas a pergunta que fica é a real intenção da letra. O uso da linguagem *regueira* característica poderia ser usada meramente para demonstrar o afeto para as origens do estilo musical da banda GunJah (roots reggae - reggae raiz). Por outro lado, o significado verdadeiramente poderia ser mais profundo e enraizado, com base em crenças ideológicas, tentando expressar uma conexão com o movimento rastafári e identidade pan-Africana. Contudo, a escolha por esse tipo de linguagem faz com que o indivíduo sintasse inserido a um grupo, pois esse tipo de fala expressa a vontade, o interesse e as pretensões de um coletivo. Todavia, seria interessante afirmar com mais certeza, se as letras simplesmente refletiram a identidade já existente ou era a própria música - ou seja, o reggae em geral - que construiu uma *identidade rastafariana* dos autores da letra. Se Bob Marley - que era rastafári - foi uma influência tão forte como pode ser interpretada a partir da análise das letras, talvez tenha sido a sua música que influenciou de uma maneira tão forte que os autores adotaram a ideologia rastafári também. Para responder a esse tipo de pergunta, uma entrevista adicional com o autor certamente representaria uma valiosa estratégia para a compreensão e interpretação do texto.

As características musicais

Os instrumentos: duas guitarras elétricas, contrabaixo eléctrico, teclado, bateria, percussão, güiro

Vozes: vocal masculino, vocais de apoio (backing vocals) masculinos

A música é tocada em uma indicação de compasso de 4/4 com o andamento de aproximadamente 70 batidas por minuto (bpm). A harmonia da canção é composta

por dois acordes: lá maior e sol menor. Há uma complexidade rítmica presente na composição. A frase rítmica - com a exceção da parte final da música - está composta de dois compassos. Na introdução instrumental (fig. 17) e na parte do verso, há uma frase rítmica diferente da tocada no refrão e na parte de solo. As duas guitarras, junto com o teclado, fornecem a base rítmica característica de reggae, e ocasionalmente entram com partes de solo melódico. O contrabaixo toca um padrão rítmico de dois compassos ao longo da frase, harmonizando os acordes, proporcionando uma levada sólida (*groove*) durante toda a composição. As frequências graves amplificadas do contrabaixo são muito presentes no mix. Vis-à-vis o contrabaixo, a guitarra abre um contraste com as frequências mais agudas amplificadas.

A abertura começa com um *slide* de contrabaixo, seguido por uma introdução instrumental junto com a bateria, as duas guitarras e o teclado. Na introdução instrumental e na parte do verso uma batida é tocada, que compartilha as características de uma levada básica de reggae, especialmente o *offbeat* típico tocado pela guitarra de ritmo e o *bubble shuffle* do teclado de som de órgão (Hammond). Às vezes, um ataque duplo é usado na guitarra. No entanto, o *riddim* (o padrão tocado pela bateria e contrabaixo) presente na introdução e na parte do verso não é tipicamente do reggae. Nesta análise particular, ele é chamado de *riddim atípico*. No primeiro compasso da frase do *riddim atípico*, o bumbo acentua a primeira batida, depois toca acentos sincopados na segunda, fica de fora na terceira batida e acentua a quarta batida. No segundo compasso da frase, fica de fora na primeira batida, acentua a segunda, fica de fora na terceira e toca acentos sincopados na quarta batida.

A caixa geralmente acentua a segunda e a quarta batida do compasso (como no *one drop riddim*), tocando os acentos de uma forma sincopada. No entanto, uma característica que se destaca nesse *riddim atípico* ocorre a cada segunda batida do primeiro compasso da frase. Os acentos sincopados são tocados de uma maneira semelhante a *baião* - um padrão rítmico de região nordeste brasileira. A quarta batida é acentuada com *sidestick* (técnica de bateria com a qual se toca no aro da caixa com a baqueta deitada), usando o número diferente de ataques (*strokes*), às vezes três, às vezes dois ou até mesmo deixando-a de fora. No segundo compasso da frase, a segunda batida também é acentuada com a técnica de *sidestick*, alternando padrões de um ou dois ataques. Às vezes, a quarta batida é acentuada com combinação de bumbo com chimbau aberto e *sidestick*. O chimbau mantém um andamento das colcheias em

toda a frase. A linha de contrabaixo pesada repetitiva dá um subjacente forte para o *riddim*, necessário para ancorar os outros instrumentos. Este *riddim atípico* combina as características de um *one drop* (como acentuando nas batidas 2 e 4), com características de outros estilos de música popular (como acentuando na batida 1 e o padrão rítmico da caixa no primeiro compasso).

Raízes - GunJah

The musical score is written for five instruments: Bumbo e Chimbau, Caixa, Contrabaixo, Guitarra base, and Guitarra solo. It is in 4/4 time. The Bumbo e Chimbau part features a complex, syncopated rhythm with many 'x' marks indicating hits. The Caixa part has a similar syncopated rhythm, including a triplet of eighth notes. The Contrabaixo part provides a heavy, repetitive bass line. The Guitarra base part consists of a series of chords and single notes. The Guitarra solo part features a melodic line with some effects.

Figura 17: Excerto da introdução instrumental com *riddim atípico*.

Nos quatro primeiros compassos da introdução, uma das guitarras toca os acentos do *offbeat* e a outra toca uma linha de solo melódico com o uso de um efeito de *echo*. No mix, o contrabaixo é empurrado ao primeiro plano, a guitarra de ritmo fica no canal direito e a linha melódica da outra guitarra fica no canal esquerdo, o que abre um espaço amplo. O teclado acentua o *offbeat* da guitarra. A percussão é quase inaudível, mas presente em segundo plano. Após a *virada* da bateria os papéis das guitarras são revertidos para os próximos quatro compassos. A guitarra do canal da esquerda assume o padrão de ritmo e a do canal da direita toca um solo melódico, como uma forma de resposta ao primeiro solo, mas dessa vez sem o efeito de *echo*. O instrumento güiro é introduzido nesta parte.

No final da introdução instrumental outra virada da bateria, semelhante à maioria das aberturas de músicas de roots reggae, introduz a parte de verso de quatro

compassos com a voz masculina principal. A levada do *riddim* segue o padrão descrito acima, acompanhado com a frase rítmica *abafada* (*choked*) e a ornamentação de uma guitarra. A parte do verso é seguida por um compasso de *ponte* de transição (*bridge*) com uma *parada* (*break*), incluindo um *fill* (uma passagem musical curta) descendente no teclado de uma sonoridade do *clavinet* (um instrumento de teclas eletro-acústico). Essa é uma introdução para o primeiro refrão da música.

Agora se escuta uma batida típica de *one drop* com a percussão ao fundo e os *fills* de tomtom e chimbau. O vocal principal entra na batida 1 (“Ras”) e batida 3 (“Tafari”). A resposta dos *backing vocals* masculinos entra na batida 2 (“Príncipe”) e batida 4 (“Paz”) do compasso, num registro da voz mais aguda. Uma das guitarras toca respostas curtas ao vocal principal em forma de frases rítmicas e a outra continua em *offbeat* junto com o *bubble shuffle* do teclado. Depois de quatro compassos, sem uma virada específica de bateria ou uma parada, a parte do verso volta para dois compassos, com o *riddim* assumindo suas características anteriores, junto com a linha de contrabaixo e a guitarra elétrica com o seu *riff* (uma motivo musical) de ataques curtos e rápidos.

Depois de uma virada de tomtom, a música vai para o segundo refrão. O vocal principal cantando “Zion”, processado com um efeito de filtro *echo*, fornece uma ilusão de um lugar distante. Ele é seguido pelos *backing vocals* cantando junto com o vocal principal, mas em intervalos diferentes, um em um registro mais grave e o outro mais agudo. O *riddim* volta para o padrão *one drop*, fechando o refrão com a simulação de um efeito de *delay/echo* na caixa.

A música, em seguida, volta para o verso, mas desta vez tocado por apenas três compassos e depois seguido por solo de teclado (soando como o teclado Hammond) por oito compassos e com a base de *one drop*. Enquanto o solo, as letras são cantadas, ou melhor, são ditas - faladas em idioma inglês e com muitos efeitos de *echo/reverb/delay* adicionados, alternando o som do canal da esquerda para o canal da direita. Uma das guitarras toca a ornamentação rítmica. Palmas são introduzidas nesta parte. No final, há uma virada da bateria eletrônica (de dois compassos), que nos leva de volta para o primeiro refrão, com todas as características mencionadas acima.

Após a repetição do primeiro refrão e o verso de dois compassos, um efeito de *delay* significativo é introduzido por uma das guitarras no segundo refrão, junto com a percussão amplificada. Depois disso, o solo de guitarra começa. Aqui, três guitarras

são gravadas, além de uma de solo, a outra continua no *offbeat* e a terceira continua com a ornamentação com *delay* de antes. Aos 2'28", é possível identificar um caráter oriental na escala de solo da guitarra, o que difere do solo de som reggae tradicional. Nessa parte, o *one drop riddim* é cheio de *fills* dos pratos, de chimbau e de tomtom, acompanhado com a percussão adicional, agora mais presente no mix. Muitos fraseados rítmicos diferentes são usados por diferentes instrumentos, incluindo o güiro, que estabelece uma imagem de som muito cheio nesta parte específica da música. Cada instrumento tem o seu próprio tipo de estrutura rítmica independente engatado.

No final da música, após o solo, a complexidade rítmica é ligeiramente diminuída, embora a percussão continue pulsando como antes. Um *riff* de uma nota da guitarra (com terminações da frase descendente), abafado e soando áspero é introduzido pela primeira vez na composição e fica no primeiro plano. A estrutura métrica das frases é incomum: altera sua composição de oito batidas (dois compassos) para comprimento de quatro batidas (um compasso), adicionando duas batidas (meio compasso) no final da frase. A música termina gradualmente em *fade out*, com o efeito de reverberação (*reverb*) na linha de vocal de fechamento, em inglês: “*Africa, Africa to be free, ooo Jah Jah*”.

A Tabela 1 sintetiza a estrutura e demonstra os destaques ao longo do tempo da música Raízes (GunJah).

Tabela 1: Estrutura e destaques ao longo do tempo da música Raízes (GunJah).

TEMPO	DESCRIÇÃO	COMPASSOS
0'00"	O slide de contrabaixo antes de batida 1 da introdução instrumental. A melodia da guitarra com efeito de <i>echo</i> . Introdução do <i>riddim atípico</i> .	4
0'13"	Segunda parte da introdução instrumental. Os papéis das guitarras mudam. A melodia da segunda guitarra. Güiro é introduzido. Virada típica do reggae da bateria.	4
0'26"	Primeira estrofe, o vocalista entra. A referência do rei (Bob Marley) e da ideologia do paz e do amor. Fraseado rítmico abafado da guitarra.	4
0'39"	Ponte com uma parada. <i>Fill</i> descendente no teclado de uma sonoridade de <i>clavinet</i> .	1
0'43"	Primeiro refrão - a primeira aparição de refrão "Ras - Tafari". Resposta de backing vocais. Introdução do <i>riddim one drop típico</i> .	4
0'55"	Segunda estrofe. Referências terminológicas de rastafári. Retorno do <i>riddim atípico</i> .	2
1'01"	Segundo refrão - a primeira aparição de refrão "Zion" com o efeito de eco. Retorno do típico <i>one drop riddim</i> . Efeito de <i>delay / echo</i> simulado na caixa.	4
1'14"	Terceira estrofe. Retorno do <i>riddim atípico</i> . Referência da Jamaica e de Bob Marley.	3
1'24"	Solo de teclado soando como o <i>Hammond</i> . Retorno de <i>one drop</i> . Letras faladas sobre maconha no idioma Inglês com efeitos de <i>echo / reverb / delay</i> . A bate palmas é introduzido. A virada de bateria eletrônica.	8
1'49"	Repetição do primeiro refrão "Ras - Tafari". Efeito <i>delay</i> na guitarra.	4
2'02"	Repetição da segunda estrofe.	2
2'09"	Repetição do primeiro refrão "Zion". Efeitos de <i>echo / reverb / delay</i> na guitarra. Percussão amplificada.	4
2'21"	Solo de guitarra com uma escala oriental (2'28"). Três guitarras no mix, utilizando os efeitos. O <i>one drop riddim</i> esta cheio de viradas, acompanhadas com a percussão.	8
2'47"	<i>Riff</i> de guitarra abafado, soando áspero. Estrutura métrica incomum das frases.	7,5
3'11"	<i>Fade out</i> começa	4
3'27"	Fim	

Conclusão

A música *Raízes* tem todas as qualidades musicais do reggae; acentuação de *offbeat* de guitarra, o *bubble shuffle* do teclado, o padrão da linha de contrabaixo bem alta no *mix*, a pulsação lenta, as viradas da bateria e a batida de percussão. Uma característica que se destaca são os acentos sincopados da caixa. A frase rítmica parece com um baião, com uma influência clara de tradição musical regional. Isso dá à música um caráter um pouco incomum para os padrões de uma música do *reggae clássico*. Outra característica um pouco incomum é a estrutura métrica das frases, principalmente no fechamento, embora hoje em dia, essas técnicas estão sendo cada vez mais usadas no reggae (por exemplo, pela banda norte-americana Groundation). Além dessas características musicais, ela possui um conteúdo nas letras com vários exemplos de referências rastafári, com a influência e a revisão da história pessoal de Bob Marley, e com as metáforas comuns do reggae, que dão a esta música um caráter de reggae. É um exemplo da mistura de influência de reggae jamaicano com elementos musicais regionais.

O reggae roots, em geral, e Bob Marley, em particular, foram as grandes influências de som da banda GunJah. A letra analisada demonstra a afinidade da banda GunJah com as idéias de protesto contra a injustiça, temperadas com uma filosofia de não-violência e da unidade racial. Além da ideologia rastafári e da influência de *roots reggae* detectados na análise detalhada da música *Raízes*, a afinidade para preservar a natureza, os sentimentos de paz, harmonia, amor e liberdade podem ser identificadas nas letras das outras músicas do álbum. Também pode ser identificado um respeito à identidade regional nordestina (como a influência da batida de maracatu na música *Fusquinha Bege*), e as raízes musicais não só nordestinas, mas também nacionais.

3.8.2 Febuk - Queimação

Em uma sexta feira de agosto, em 2013, eu fui visitar Dado Belo no seu programa *Transa Reggae*, no estúdio de rádio de Tabajara. Lá, ele me apresentou a uma pessoa que ele chamou de “dinossauro do reggae da João Pessoa”. Foi uma maneira de falar que se tratava de um dos pioneiros do reggae em João Pessoa.

Um dos primeiros músicos que começou a tocar reggae na Paraíba foi Fernando Antonio Fernandes de Albuquerque, conhecido como Febuk (fig.18). Natural de João Pessoa, nasceu em 1961 no bairro da Torre. Junto com o artista chamado Rastaman, Febuk é considerado um dos pioneiros do reggae na Paraíba. Febuk se formou em Educação Artística pela UFPB. Hoje em dia é conhecido como cantor e compositor de reggae e assistente de estúdio do apresentador Dado Belo, no programa *Transa Reggae*, na rádio Tabajara. Hoje, Febuk está com 53 anos. Quando o visitei em sua casa, no bairro Cidade Verde, ele estava fazendo a reforma no seu estúdio. Ao longo da nossa conversa ele tocava algumas músicas próprias e me mostrou um *cover* que ele gravou alguns dias antes. Foi a versão de sucesso de Pink Floyd, *I wish you were here*, mas em versão reggae, em português, nomeada de *Eu queria você aqui*. Ele adaptou a tradução da letra da musica que pegou na internet. Outro sucesso antigo de reggae jamaicano que ele adaptou, em português, é a música *Love is overdue*, do cantor jamaicano Gregory Isaacs, denominado pelo Febuk como *O amor é passado*. Enquanto escutávamos a música *Day by Day*, do álbum *Rise and Shine* (1995), da banda Aswad ele disse:

Às vezes eu quero fazer o negócio assim, diferente, com uns efeitos de eco, *delay* e tal. Uma coisa mais musical como Inner Circle, Steel Pulse, usando mais computador e tal. Mas o cara corre risco do ritmo ficar muito quadrado se não sabe programar a bateria direito. Ou tocar uns covers de Bob Marley e tal... Mas eu não sei falar Inglês, por isso que eu faço essas adaptações (FEBUK, entrevista, 11/jun./2014).

Febuk nem sempre foi regueiro. Desde pequeno foi influenciado por músicos diferentes como Roberto Carlos, Roberto Leal, Balthazar, Zé Augusto, e artistas da Jovem Guarda. Grandes influências para ele começar a compor foram os paraibanos Zé Ramalho e Chico Cesar e o pernambucano Chico Viola, que na época era residente de João Pessoa. Ele conheceu todos estes músicos pessoalmente. O seu primeiro contato com reggae aconteceu em 1979 quando um amigo seu emprestou-lhe o LP *Kaya* de Bob Marley. Assim, Febuk se apaixonou por este gênero musical e começou a pesquisar e colecionar discos do reggae. No início dos anos 1980, ainda não tinha nem bandas de reggae por aqui e também foi muito difícil encontrar discos de reggae na Paraíba. Ele comprava tudo fora da Paraíba. Antes de cantar reggae em banda própria, Febuk fez parte das bandas de baile e realizou diversos shows pelos bairros e teatros da cidade da João Pessoa. Nos anos 1980 também ficou uma temporada de quase dois anos tocando numa banda em Aracajú, Sergipe. Nessa época, ficou cada

vez mais encantado com o reggae, começando a pegar e desenvolver a sua técnica rítmica, compondo e tocando reggae no violão. Algumas influências principais para desenvolver o seu estilo do reggae foram os jamaicanos Jimmy Cliff, Bob Marley e Gregory Isaacs e artistas de reggae brasileiro como Tribo de Jáh e Cidade Negra, entre outros. Um dos artistas de reggae nacional que mais o influenciou foi o baiano Edson Gomes. Com certa humildade, Febuk afirma que as vezes as pessoas comparavam o seu jeito de cantar com Edson Gomes. Além disso, alguns já falaram pra ele que “dá pra detectar um pouco de Roberto Carlos” nas suas canções.

Toda música que passava pela minha cabeça já puxava por esse lado do reggae. E também eu achei o reggae um ritmo mais fácil para pegar, até por causa da minha deficiência com ritmo na época (FEBUK, entrevista, 11/jun./2014).



Figura 18: Febuk tocando no Clube Cabo Branco, set. 2013.

Em 1996, gravou seu primeiro disco de reggae intitulado *Terra da luz*, onde teve sua música mais conhecida *Cadê você* como uma das mais executadas nas rádios de João Pessoa. Essa música lhe deu oportunidade de se apresentar em vários shows em João Pessoa, Campina Grande, Cabedelo e também Natal e Recife. Em 2000 se mudou para Mangabeira e montou a banda Santo Graal que existe até hoje. Mais tarde ele ajudou a construir a ACRPB - Associação Cultural do Reggae da Paraíba, onde foi eleito o Presidente da entidade. Segundo ele, ACRPB tinha muitos ideais e ideias boas para melhorar a situação do reggae paraibano e ajudar na divulgação dos artistas, mas seus outros membros estavam com pouca vontade de fazer a sua parte no trabalho.

Portanto, os resultados esperados não foram alcançados. Ao longo dos anos, Febuk criou uma coletânea própria, que acabou sendo de grande importância para o desenvolvimento do cenário do reggae em João Pessoa. Nos primeiros shows do reggae de João Pessoa, não haviam CD de reggae pra serem tocados nos intervalos, como por exemplo no primeiro show de Edson Gomes na quadra do Jangada Clube. Portanto, foi Febuk quem levou um CD da sua coletânea para tocar antes do show começar. Além disso, na segunda metade dos anos 2000, ele abriu uma pequena loja para vender cópias de discos do reggae e empregou um jovem chamado Kabeça, que depois montou a sua própria banda de reggae chamada Tribo Ras. Febuk resolveu fechar a loja depois que equipamento do som e DVD foram levados em um roubo.

Febuk gravou dois álbuns até hoje. O primeiro, já mencionado, em 1996, chamado de *Terra da Luz*, onde teve como destaque um reggae romântico intitulado *Cadê você*. Em 1999, começou a gravar o seu segundo disco *Jah está comigo*, que até hoje não foi lançado oficialmente. As letras de Febuk, em maioria, retratam temas de amor. Ele afirma que considera seu estilo mais romântico, mas acha inspiração também em temas da natureza e no humor (nas memórias das suas viagens) e nas questões políticas e sociais. Um dos elementos bastante fortes na sua música é religião: Deus e Bíblia. Febuk não se considera um rasta. No disco *Jah está comigo* Febuk frequentemente usa palavras como *Jah* e *Rasta*, mas ele explicou que para ele Jah significa o Deus Cristão e como ele entende a sua identidade reggueira:

O disco *Jah está comigo* trata também de questões religiosas, busca referências na Bíblia. A própria banda chama-se Santo Graal, por exemplo. Eu não sou rastafári, mas quando você entra na cultura religiosa, reggae puxa alguma coisa, por isso uso também a palavra Jah nas minhas letras. Mas quando falo Jah eu me refiro ao Deus Cristão, mas não tem nada a ver com rastafarianismo. Na realidade está tudo na Bíblia, até o rastafarianismo. Tem a mesma fonte (FEBUK, entrevista, 11/jun./2014).

A primeira vez que eu vi Febuk tocar ao vivo (com a sua banda Santo Graal) foi em setembro 2014 no Clube Cabo Branco, em João Pessoa (fig. 18). Eles estavam abrindo o show para uma banda de Natal chamada de Rastafeeling (considerada uma das melhores bandas nordestinas de reggae e uma das grandes promessas de reggae brasileiro). O que mais chamou a minha atenção foi a música que o Febuk anunciou no palco como “hino dos regueiros da João Pessoa” chamada de *Queimação*. Foi por isso que eu escolhi analisar esta música no presente trabalho.

Queimação (Apêndice A) foi a primeira música feita para o segundo álbum, *Jah está comigo*. Febuk disse que queria mudar um pouco a temática das letras do primeiro disco que eram mais românticas:

O disco *Terra da luz* é praticamente todo romântico, feito em cima do romantismo, da praia, de viajar, de natureza, e tal aquelas coisas... Ai, a música *Cade você* passava muito nas rádios e estava estourada, e eu ia muito no programa do Dado Belo, que também tocava ela. Lá também passei a conhecer outras coisas que não conhecia. Mas eu notava que a galera gostava mais daquele reggae que fosse mais pesado, com conotação mais política, social, luta e tal. A galera gostava muito de Peter Tosh, de Bob Marley, e eu digo: 'Poxa, eu queria fazer uma coisa assim, que se aproximasse mais daquilo ali'. Até lá a impressão que eu tinha foi que minha referência era aquela coisa só romance, né (FEBUK, entrevista, 11/jun./2014).

*Ando desligado doutor
Pela contra mão
Não sou o culpado doutor*

*Esse tal de amor
feriu o meu coração
Esse tal de amor
me jogou na prisão*

*Veja o resultado doutor
Dor e depressão
Não sei o que eu faço doutor*

*Aonde estou?
Perdi toda a noção
Pra onde vou?
Só vejo assombração*

*É sempre, sempre,
sempre a mesma história
Não consigo mais
tirá-la da memória
É sempre, sempre,
sempre a mesma história
Não consigo mais
tirá-la da memória*

*Nem se eu queimasse um
Nem se eu queimasse dois
Nem se eu queimasse um
E outro vem depois*

A letra trata do pensamento de uma pessoa que fez alguma coisa errada e está refletindo sobre suas ações. O sujeito da letra está conversando com um representante da autoridade, quem ele chama de *doutor* e pra quem está se declarando inocente. A metáfora *ando pela contra mão* indica que o sujeito está em contradição com alguma norma social, mas não está muito claro qual é. O sujeito está, emocionalmente ferido, culpando alguma decepção amorosa pela sua atual situação. Agora ele está preso, se sentindo sem saída e sem solução, perdido e deprimido. Foi um ato de paixão que botou ele na prisão. Na última parte da letra o sujeito está repensando as situações do passado, porém suas atitudes ou conclusões são as mesmas.

Febuk observa que a partir dessa parte, a música pode ser interpretada de duas maneiras diferentes. A primeira é que o sujeito está na prisão por que é suspeito de cometer um crime passional, como matar a sua amante. Febuk disse que estava até pensando botar alguma palavra mais forte como *matasse* ou *atirasse* ao invés de *queimasse* no último verso. Isso deixaria o sentido da letra mais claro, mas gostou da ideia do duplo sentido que o último verso traz. A palavra *queimasse* traz uma conotação de fumar um cigarro de maconha, ou seja, *queimar um beck* na gíria dos regueiros. Com essa conotação na mente, a letra também pode ser interpretada como se o sujeito fosse ser preso por causa de posse de drogas (maconha). Nesse sentido, a frase *tal de amor* pode ser entendida como uma metáfora para vício de drogas - um relacionamento *amoroso*. O sujeito está se arrependendo porque o vício (amor) o colocou na prisão. Febuk acredita que muitas pessoas “adotaram” essa música por causa da conexão com a maconha e lamenta se foi por isso que a música ficou famosa, porque esse não foi o propósito original da música.

As características musicais

Os instrumentos: duas guitarras elétricas, contrabaixo eléctrico, teclado, bateria, metais (saxofone, trombone, trompete), percussão, pandeiro meia lua

Vozes: vocal masculino

A música é tocada em uma indicação de compasso de 4/4 com o andamento de aproximadamente 85 batidas por minuto (bpm). A tonalidade da música é lá menor. A abertura começa com uma frase rítmica tocada por todos os instrumentos, com

acentos dos metais e viradas da bateria. Essa frase termina com um *slide* de guitarra elétrica e virada na caixa da bateria, característica do reggae antes de batida 1 da próxima parte. A introdução instrumental começa. A bateria e o contrabaixo tocam uma levada de *one drop riddim*. A bateria utiliza o *sidestick* nas batidas 2 e 4, mas adiciona acentos na caixa nas batidas 3 de cada segundo compasso. A frase rítmica do contrabaixo é composta de dois compassos. Para a criação do padrão rítmico do contrabaixo, a técnica de pergunta e resposta é utilizada. O *offbeat* é marcado pela guitarra da base e teclado, cujo *bubble shuffle* não está muito óbvio, mas poderia ser identificado como um. Os metais tocam uma frase melódica e o teclado imita um efeito do eco. Os acordes utilizados nessa introdução são lá menor e mi menor.

Depois de oito compassos, a estrofe começa com a entrada do vocal principal (fig. 19). Os acordes da harmonia permanecem o lá menor e mi menor. No final da primeira e terceira linha da estrofe, a guitarra toca as ornamentações melódicas. No final da segunda linha da estrofe, os metais tocam uma frase melódica. Depois de seis compassos, começa a parte da ponte, onde os acordes mudam para fá maior e mi menor. O teclado toca com um som parecido de órgão Hammond. Um *arpeggio* de teclado (Hammond) é usado como um ornamento sobre o acorde de mi menor. A guitarra solo também toca os ornamentos nessa parte. Depois de oito compassos da ponte, começa a segunda estrofe com todas as características mencionadas acima. Uma frase rítmica de metais com acento da bateria é adicionada. Uma virada típica da bateria no final dessa parte nos leva para a terceira estrofe com ornamentos da guitarra solo nos finais das linhas de vocal.

Queimação - Febuk

The musical score for 'Queimação' by Febuk is presented in four staves. The top staff is for the Vocal, followed by Bateria (Drums), Contrabaixo (Bass), and Guitarra / Teclado (Guitar/Keyboard). The music is in 4/4 time. The first measure of the Vocal staff begins with a half note. The Bateria staff features a consistent drum pattern marked with 'x's. The Contrabaixo staff plays a rhythmic line with eighth and sixteenth notes. The Guitarra / Teclado staff provides a harmonic accompaniment using eighth notes.

Figura 19: Excerto da estrofe

Sem uma passagem explícita, mas com uma frase melódica do teclado no fundo, o refrão começa. O *one drop* permanece, a bateria acentua a batida 1 de cada segundo compasso dos primeiros quatro compassos do refrão. O contrabaixo muda o padrão, harmonizando os acordes de fá maior e mi menor. Os metais tocam frases melódicas. O solo da guitarra começa depois de uma virada da bateria. Nessa parte, a bateria toca algumas viradas. Depois do solo, a terceira estrofe e o refrão são repetidos. Nesse refrão a guitarra executa outro solo junto com a linha do vocal principal. Depois da virada no tomtom da bateria, a progressão dos acordes muda para: mi menor, dó maior, mi menor, fá maior, mi menor, fá maior - cada um tocado por um compasso. Essa é a parte de solo de seção dos metais. No final, a mesma frase rítmica da abertura serve como um fechamento da música.

A Tabela 2 sintetiza a estrutura e demonstra os destaques ao longo do tempo da música Queimação (Febuk).

Tabela 2: Estrutura e destaques ao longo do tempo da música Queimação (Febuk).

TEMPO	DESCRIÇÃO	COMPASSOS
0'00"	A frase rítmica com metais e guitarra elétrica como introdução instrumental. Slide de guitarra elétrica e virada típica da bateria antes de batida 1.	4.5
0'13"	Introdução instrumental. Efeito do <i>eco</i> imitado no teclado. Virada na caixa da bateria característica do reggae.	8
0'35"	Primeira estrofe, o vocalista entra.	6
0'52"	Ponte. Teclado com o som parecido de órgão Hammond.	4
1'03"	Segunda estrofe.	6
1'20"	Ponte.	4
1'32"	Terceira estrofe.	8
1'54"	Refrão.	8
2'17"	Solo de guitarra elétrica	8
2'39"	Repetição da terceira estrofe.	8
3'02"	Repetição do refrão. Vocal principal junto com guitarra solo.	8
3'25"	Solo dos metais.	6
3'41"	Fechamento em forma de repetição da parte instrumental da introdução.	4

Conclusão

Esta música, certamente, possui as características musicais básicas do reggae (como *one drop riddim* e a marcação de *offbeat*), embora o *bubble shuffle* não esteja explícito, ou seja, não está executado com muita clareza. A guitarra base e o teclado fornecem a base rítmica característica de reggae. A guitarra ocasionalmente entra com ornamentos e solos melódicos. O contrabaixo está proporcionando um *groove* regueiro, mas a sua pulsação não está tão firme e tão característica comparando com reggae roots jamaicano em geral. Porém, o característico som grave do contrabaixo do reggae está presente no mix. O arranjo se estabelece sobre fundamentos básicos de uma banda, a música anda fluente, sem grandes oscilações ou muitas passagens explícitas. Um destaque são os dois acentos na caixa no início dos dois refrões. Outro elemento interessante é o solo da seção dos metais antes do final da música. A frase rítmica que é utilizada como abertura e fechamento da composição lembra um pouco a frase inicial da música do Bob Marley *I Shot the Sheriff*.

Esta música não possui o uso da linguagem regueira característica, ou seja, não possui as metáforas características identificadas nas letras do reggae jamaicano, nem as referências à ideologia do rastafarianismo. Mesmo assim, esses fatos não a desqualificam como uma letra de reggae. A linguagem é direta, descritiva e bastante específica, embora algumas metáforas podem ser identificadas. O conteúdo desta letra reflete alguns detalhes da realidade social e da experiência que Febuk testemunhava na sua vida cotidiana: uso da maconha e a ocorrência de crimes por paixão. Segundo ele, o crime passional foi - e ainda é - bastante comum não só no bairro onde ele morava (o conjunto habitacional Cidade Verde, popularmente conhecido como Mangabeira VIII), mas também nos outros bairros da periferia da João Pessoa. Todavia, ele acredita que na realidade a música *Queimação* é uma música romântica, refletindo a sua “identidade romântica”.

3.8.3 Pedecoco - Drop Time

Na formação atual, a banda Pedecoco é composta por David Moreira (vocal), Marcos Vinícius (guitarra base), Lucas Menezes (guitarra solo e backing vocal), Everton Gugui (contrabaixo), Pedro Regada (teclado), Francisco Vasconcelos (bateria) e Jairo Conrado (percussão). Quando a banda precisa de seção de metais os músicos Rodrigo Marques, Alysson Ramalho e Sandro Barbosa se juntam à banda (fig. 20). A banda Pedecoco surgiu em 2007 em João Pessoa, quando o vocalista David Moreira, que na época fazia a faculdade de publicidade, resolveu mostrar suas composições para seus colegas Marcos Vinícius e Pedro Pazera (que já saiu da banda). Depois dos primeiros encontros e ensaios, começaram a conhecer os demais integrantes da banda. Foi a mãe do David (que também é cantora) que sugeriu pagar um estúdio para os rapazes gravarem suas músicas. Ela acreditou que assim eles escutariam e entenderiam melhor o que estavam fazendo em prol da evolução da banda. Essas primeiras gravações serviram como parâmetro durante os encontros, até todos começarem a acreditar que havia possibilidade da banda ir bem além. O guitarrista Marcos comentou como as músicas atingiram o público quase que sem querer:

O combinado era não soltar na internet só pra se ouvir, mas não teve jeito. Quando caiu na internet o pessoal já começou a ouvir, a galera curtiu punk e começou a pedir um show e tal. Quando a gente chegou no show já tava todo mundo cantando (DAVID, entrevista, 10/jul./2014).

O nome da banda Pedecoco é uma expressão popularmente utilizada para representar o coqueiro. O cantor David acredita que vem de uma “regionalidade”, que representa a beira da praia e é uma referência à cidade de João Pessoa, rodeada de coqueiros que “representam de forma tão sólida nosso clima tropical, nossas praias e nosso reggae”. Mas o nome vai além disso - pode ser entendido como uma metáfora para a importância de *raízes*, de uma fixação para o desenvolvimento pessoal, social e espiritual. O pé de coco propriamente necessita de fortes raízes para seu crescimento. David afirma que desde o início a filosofia da banda é o esforço e a determinação para as raízes se fortalecerem a cada dia, dando base para o crescimento mais firme e visível. Essa atitude ajudou a banda a aperfeiçoar, desenvolver e divulgar o seu trabalho com mais foco e dedicação e o público gostou. Foi isso o que incentivou a banda a continuar sua trajetória mais profissionalmente. Como consequência, a banda começou a fazer os shows na capital paraibana, no litoral paraibano e também as primeiras aparições fora do estado, como na Praia de Pipa, no Rio Grande do Norte. Desde o início, eles decidiram separar os cachês dos shows e investi-los em seu futuro musical: comprar equipamentos e instrumentos, pagar os ensaios, gravações, etc.

Hoje, a banda Pedecoco é considerada uma das mais populares e melhores bandas de reggae não só na cidade de João Pessoa, mas no estado da Paraíba, onde a banda faz shows frequentemente. O *Jornal da Paraíba* apresentou a banda como “o melhor do reggae paraibano” em reportagem no dia 3 de janeiro de 2011 (disponível no site: <http://www.jornaldaparaiba.com.br>). A banda tem um público fiel, as pessoas sabem cantar as letras das músicas autorais, que compõem a grande maioria do repertório da banda. A banda é respeitada entre os ouvintes de várias classes sociais. Nos shows em que eu tive a oportunidade de frequentar, percebi que o público é bastante diferenciado, tendo fãs de diferentes classes sociais. Houve tanto ouvintes do estrato social mais elevado (com roupas de marca, consumindo as bebidas mais caras, etc) como os das classes menos privilegiadas com uma aparência visual condizente com seu poder financeiro. Esse fenômeno também é reconhecido pelos outros músicos de reggae da região, como disse o Allyson, guitarrista das bandas Emboscada e Dona Tereza: “Tem que dar valor pra essa banda, porque é respeitada tanto entre os *playboys* quanto nas piores favelas” (conversa informal, fevereiro 2014).

Em geral, as letras da banda Pedecoco falam sobre atitudes da vida, sobre a importância de exaltar e destacar o valor da natureza, sobre cultura do *surf* e sobre

amor. Além disso, a banda quer passar e propagar mensagens de paz e igualdade, da luta contra qualquer tipo de preconceito, do poder dos pensamentos positivos. Eles acreditam que hoje em dia o sistema econômico capitalista está criando uma situação social que valoriza os falsos valores e, assim, cada vez mais afasta das pessoas a lembrança de que somos naturais, orgânicos e temos que valorizar de forma prioritária nossa natureza. David afirma que o maior objetivo da banda é passar a mensagem do reggae para as pessoas - que é a mensagem de paz e amor. Ele acredita que o mundo precisa de músicas que revelem a verdade, que façam as pessoas pensarem sobre a vida, que tragam uma noção do que está acontecendo. Assim, as pessoas se tornam cada dia mais tolerantes e melhores.

Com nosso reggae, a gente quer tocar o coração de cada pessoa com mensagens de paz e amor. Lógico que tem esse lado comercial de se materializar, no sentido de comprar os instrumentos, se organizar e estruturar. Mas essa é a nossa base e através disso podemos alcançar mais pessoas com as nossas mensagens. O nosso maior estímulo para continuar é transmitir toda positividade para um mundo mais justo (DAVID, entrevista, 10/jul./2014).



Figura 20: Banda Pedecoco depois de um show em Galante, nov. 2014.

Desde o início, a proposta da banda Pedecoco foi de fazer um som diferenciado, um som original que eles chamaram de *reggae natural*. Mesmo quando no início da carreira da banda um produtor apareceu querendo mudar a aparência visual, repertório e mesmo o som da banda para aumentar a chance de sucesso comercial, a banda ficou fiel à sua idéia inicial do *reggae natural* e não quis colaborar

com ele. A banda afirma que o seu reggae é influenciado por diferentes estilos musicais brasileiros, desde o baião, coco, maracatu e MPB, até o blues, jazz e rock'n'roll. Segundo eles “a música regional já veio na carga genética e a gente a joga nas nossas músicas inconscientemente. O resultado é uma mistura que acrescenta um som ímpar ao estilo cada vez mais característico do grupo” (DAVID, entrevista, 10/jul./2014).

Ao longo do tempo de existência, a banda lançou três trabalhos. Primeiro foi o CD *Reggae Natural* em 2009. O segundo foi o EP *Paraíba reggae* em 2011, que David e Marcos levaram também para divulgação no Rio de Janeiro. A ideia foi mostrar para o resto do Brasil que a Paraíba também tem reggae. Em fevereiro de 2014 o novo trabalho *Manifesto do Pensar* foi lançado. De acordo com a sua filosofia de fundações e raízes sólidas, a banda investiu dinheiro em produção musical de alta qualidade no seu último trabalho. O objetivo foi produzir um trabalho de melhor nível para os mercados nacional e internacional, que até agora não é um fenômeno comum no cenário do reggae paraibano. A mixagem e a masterização das gravações do CD *Manifesto do Pensar* foram feitas nos EUA, no estúdio musical *Lion Fox* em Washington DC. Esse estúdio tem várias referências significantes do reggae internacional, tendo trabalhado com vários músicos conhecidos do reggae, como por exemplo os famosos jamaicanos Israel Vibration e Dennis Brown e com bandas como Black Uhuru, Culture e também com bandas mais contemporâneas como SOJA e Groundation. Segundo os membros da banda, esse novo CD pode redefinir o caminho da banda no cenário nacional e de repente até internacional. Numa entrevista com a banda no seu programa *Transa Reggae*, em fevereiro 2014, o radialista Dado Belo afirmou que esse CD tem potencial e qualidade para conseguir ser bem recebido e bem sucedido além das fronteiras da Paraíba. Ele disse: “Esse é um trabalho de uma banda que almeja alcançar um horizonte mais pra frente, espera chegar atingir a sensibilidade da massa regueira do Brasil. É um trabalho da extrema positividade”. Este CD foi influenciado por bandas estrangeiras de reggae que até agora não estavam tão presentes na música de Pedecoco, como Groundation, Twinkle Brothers e Black Uhuru. Com a chegada de um membro novo, o guitarrista Lucas Menezes, natural do Recife, a banda também ganhou um novo ponto de vista no sentido dos arranjos musicais. Lucas é originalmente guitarrista, mas toca também teclado, sanfona e canta. Ele trouxe um novo conhecimento técnico para a banda e todos os membros

afirmam que isso significou uma qualidade musical maior que se reflete no CD *Manifesto do Pensar*. A banda incluiu elementos novos nos seus arranjos, como por exemplo, as influências e técnicas do *dub* para a base rítmica, usando o chamado *breakdown*⁴⁴: em um determinado momento da música tocam apenas o contrabaixo e bateria, ou só contrabaixo quando os efeitos são usados nos outros instrumentos, ou saem baixo e bateria e fica só a guitarra da base.

Sabendo um pouco sobre a história e o contexto de produção de *Manifesto de Pensar*, eu me interessei em analisar uma das músicas desse álbum. Durante a escolha da música, David, que é o autor das letras, sugeriu *Drop Time* (Apêndice A), por ser uma música que traz uma mensagem importante da banda.

*Na hora do drop pra vida não tem mais saída,
olha a situação,
se eu boto pra baixo, na vala, cabeça erguida,
não tem volta não*

*Toda sua força e fé e o maior alicerce pra sua decisão
se for tem que ir com coragem, vontade, alegria no seu coração
porque o que mais se deseja só é atraído com a boa intenção*

*Tá na cara
Tá na cara*

*Na sua batalha diária você acredita
e luta pro bem,
não é qualquer um que maldando a sua conduta
consegue o que tens*

*Porque o seu maior tesouro não é ser melhor ou pior que alguém,
Tesouro maior seu é a busca por toda real que lhe traz mais a paz,
Os que viajarem com a onda alheia, o tempo não perdoará*

*Tá na cara
Tá na cara*

Na primeira estrofe, a palavra *drop* é usada. Na linguagem dos surfistas *drop* é a primeira manobra que se faz quando se pega a onda, que é descer ou entrar numa

⁴⁴ Uma técnica musical, onde a música se torna menos densa em termos de quais instrumentos diferentes cessam sua participação por algum tempo ou outros têm partes de solo (quebras). No reggae e dub essa técnica é mais utilizada usando contrabaixo e bateria.

onda. Também pode significar descer da crista até a base da onda. Quando David fala de “hora do drop pra vida”, essa frase pode ser entendida como uma metáfora para uma situação que enfrentamos na vida. Uma situação que pode ser representada por uma onda e a nossa decisão de como lidar com essa situação pode ser representada pelo movimento de pegar essa onda - a hora de drop. As expressões *pra baixo* e *na vala* representam uma situação negativa, ruim na nossa vida. David acredita que uma situação dessas tem que ser lidada com uma atitude positiva, representada pela expressão *cabeça erguida*. As palavras *força*, *fé*, *coragem*, *vontade*, *alegria* e *boa intenção* todas representam um conceito de positividade. David acredita que a atitude positiva é o único jeito, o único caminho para realizar os nossos desejos e alcançar os nossos objetivos. Para ele, a solução dos desafios da vida é tão óbvia que ele canta que *tá na cara*, ou seja, está explícito.

Batalha diária e luta são duas metáforas que representam os desafios que nós encontramos no nosso dia a dia. Para alcançar os seus objetivos é importante acreditar em coisas boas e na postura que deveria ser tomada com uma atitude certa de viver a vida. David fala sobre as pessoas que vivem na ilusão e nas expectativas da sociedade, querendo sempre comparar e competir suas realizações com as dos outros para se dar valor. Ele acredita que a solução é fazer as coisas do seu jeito na busca para a verdade e sua identidade. A referência de *surf* aparece novamente na última estrofe. Na linguagem dos surfistas pegar uma onda que outro já pegou - uma onda alheia - é uma atitude imperdoável, uma atitude que “nem o tempo perdoará”. A frase “os que viajarem com a onda alheia” pode ser entendida como uma metáfora para as pessoas que querem tomar os créditos do trabalho dos outros para si, que não criam seu próprio jeito de ser, que são oportunistas, que querem se comparar com alguém, que querem ter os mesmos pertences do outro, etc.

Resumindo, esta música fala sobre a atitude de viver a vida e sobre a postura positiva que deveria ser tomada para alcançar os seus objetivos. David comentou que:

[...] tem situação, em que você tá pra baixo mesmo, se for mudar, tem que ir com vontade no coração. Tem que agregar valores e somar com personalidade, não fazer você ser igual alguém, valorizar a sua própria identidade. Sai dessa onda que a verdade liberta e manda o cara lutar com força e fé pra não desacreditar... pro caminho que sempre vai dar certo, não tem jeito (DAVID, entrevista, 10/jul./2014).

As características musicais

Os instrumentos: duas guitarras elétricas, contrabaixo elétrico, teclado, bateria, seção de metais

Vozes: vocal masculino, vocais de apoio (backing vocais) feminino e masculino

A música é tocada em uma indicação de compasso de 4/4 com o andamento de aproximadamente 100 batidas por minuto (bpm). A tonalidade da música é mi maior. A abertura começa com uma virada da bateria, seguida por uma frase melódica tocada pela seção de metais junto com contrabaixo que termina em um *slide*. Depois entra uma introdução instrumental, composta por acordes dó# menor e sol# menor. Nos primeiros quatro compassos o *offbeat* é marcado pelo chimbau, guitarra da base e teclado, o contrabaixo não toca nesta parte. O teclado tem uma sonoridade de piano e por isso será denominado como *piano* ao longo desta análise. A segunda guitarra toca uma frase usando *dead picking* (uma técnica *staccato* de tocar guitarra). As vozes masculina e feminina vocalizam uma melodia sem letra do tipo “aaa”. No fundo, o teclado toca os efeitos sonoros, trocando os canais da esquerda e da direita no mix. Depois de um *fill* rítmico da bateria junto com a seção de metais e contrabaixo a bateria e o contrabaixo entram com uma levada de *one drop riddim*. O primeiro tempo forte dessa parte é acentuado com bumbo e contrabaixo juntos, os outros acentos seguem o padrão de *one drop* (acentuando os tempos fracos - as batidas 2 e 4). O contrabaixo toca um padrão rítmico de dois compassos ao longo da frase, harmonizando os acordes, com uma levada sólida. Essa parte termina com o um *fill* rítmico igual da parte anterior.

A parte da estrofe é caracterizada com uma parada no início: só o vocal principal entra no tempo forte (batida 1), os outros instrumentos não tocam nessa batida do compasso e só entram acentuado o tempo fraco (batida 2). A guitarra base e o piano continuam marcando tempos fracos ao longo da estrofe. Depois quatro compassos da estrofe começam a parte da ponte de seis compassos. A progressão harmônica da ponte (com cada um dos acordes tocado por um compasso) é: fá# menor, do# menor, fá# menor, mi maior, lá maior e si maior. Nessa parte a linha do contrabaixo muda, a bateria toca alguns *fills* na caixa ou usando *sidestick*, destacando o ritmo com chimbau aberto e tocando os acentos nos pratos; embora a levada

permaneça no *one drop*. Os metais e a segunda guitarra tocam frases rítmicas curtas seguindo a harmonia. Depois da ponte, um compasso de parada com acento de seção de metais é adicionado e serve como uma antecipação para o refrão.

A primeira batida do refrão começa só com vocais - o vocal principal é apoiado com backing vocal masculino. Os dois vocais entram sozinhos no tempo forte, cantando a linha “Tá na cara” (fig. 21). O refrão é composto de duas partes de quatro compassos: na primeira parte de acordes dó# menor e sol# menor e a segunda parte de acordes fá# menor e sol# menor. Na segunda parte do refrão, o backing vocal feminino entra. Junto com backing vocal masculino cantam a resposta para a linha do vocal principal. No último compasso do refrão, todos os instrumentos menos o saxofone param de tocar. A frase melódica do saxofone serve como um fechamento do refrão voltando para parte instrumental do início.

Drop Time - Pedecoco

The musical score for 'Drop Time - Pedecoco' is presented in four staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Vocal staff shows a melody starting on the second measure. The Bateria staff shows a drum pattern starting on the second measure. The Contrabaixo staff shows a bass line starting on the second measure. The Guitarra / Teclado staff shows chords starting on the second measure.

Figura 21: Excerto do refrão

A primeira batida novamente não é tocada - o contrabaixo e bumbo só entram acentando o tempo fraco (a batida 2), embora o primeiro *offbeat* da guitarra base e do chimbau já é tocado. O restante da estrutura permanece igual ao início da música. O piano toca alguns acentos rítmicos adicionais. Após de *fill* rítmico, a segunda estrofe começa. Nesse ponto, o *one drop riddim* pára: a bateria e o contrabaixo não tocam, a base é tocada só pelo piano. O teclado toca efeitos sonoros como fundo para a estrofe cantado pelo vocal principal. Na segunda parte da estrofe, o *one drop* volta novamente, e efeitos de eco são tocados na caixa, alterando os canais da direita e da

esquerda. O contrabaixo toca uma linha diferente e não toca os últimos dois compassos da estrofe. O fechamento é igual à da estrofe anterior e o refrão é repetido.

Depois do segundo refrão, a introdução instrumental é repetida. O teclado toca com uma sonoridade de órgão Hammond. Depois de quatro compassos, os acentos instrumentais (da guitarra, contrabaixo, teclado e os pratos juntos com caixa) são introduzidos nas batidas 2. Essa parte instrumental é tocada por 12 compassos até a entrada de saxofone. O solo de saxofone é tocado acima da base instrumental da estrofe (acordes dó# menor e sol# menor). Os acentos das batidas 2 continuam. Depois de 16 compassos a música termina em um fechamento com a saída dos instrumentos gradualmente.

A Tabela 3 sintetiza a estrutura e demonstra os destaques ao longo do tempo da música Drop Time (Pedecoco).

Tabela 3: Estrutura e destaques ao longo do tempo da música Drop Time (Pedecoco).

TEMPO	DESCRIÇÃO	COMPASSOS
0'00"	Virada da bateria antes de batida 1 da introdução.	
0'02"	Frase melódica (seção de metais e contrabaixo)	1
0'04"	Introdução instrumental: backing vocais, <i>dead picking</i> , efeitos sonoros do teclado, sem contrabaixo. <i>Fill</i> rítmico.	4
0'14"	<i>One drop riddim</i> . <i>Fill</i> rítmico.	4
0'23"	Primeira estrofe. A banda entra só na batida 2. <i>Fill</i> rítmico.	4
0'32"	Ponte de transição com mudança de harmonia.	6
0'47"	Parada com seção de metais.	1
0'49"	Refrão com backing vocais e solo frase do saxofone no final	8
1'08"	Repetição da introdução instrumental	8
1'27"	Segunda estrofe. Só vocal principal, chimbau, <i>offbeat</i> do piano e os efeitos sonoros do teclado.	4
1'36"	Segunda ponte. Efeitos de echo na caixa.	6
1'50"	Parada com seção de metais.	1
1'53"	Refrão	8
2'11"	Terceira parte instrumental. Sonoridade de órgão Hammond	4
2'21"	Viradas da bateria e os acentos instrumentais nas batidas 2	8
2'39"	Solo de saxofone e fechamento	16
3'20"	Fim	

Conclusão

A música *Drop Time* tem as características musicais do reggae, como por exemplo, a levada de *one drop*, acentuação de *offbeat* de guitarra e piano, *dead picking* e as frequências graves do contrabaixo presentes no mix. Além disso, a seção de metais está presente. Uma das características que se destaca são os acentos nas

batidas 2 nas entradas da estrofe e do refrão e também em toda última parte da música. A outra é a utilização da técnica *breakdown*, quando páram o contrabaixo e a bateria, por exemplo. Várias sonoridades de teclado são utilizadas como piano, órgão Hammond (muito comum no reggae roots jamaicano) e os efeitos sonoros. Numa parte da música, os efeitos de eco, parecidos com os do *dub* são utilizados na caixa. Os compassos adicionais são utilizados nos finais das partes particulares. Tudo isso deixa o arranjo mais denso e mais animado, e, como consequência, cria um efeito surpresa para o ouvinte, tornando a música mais interessante.

A letra do *Drop Time* não possui as referências de rastafarianismo, nem muitas metáforas linguísticas comuns do reggae jamaicano - fora as de *batalha* e da *luta*. Por outro lado, está cheia de referências de positividade, que é uma característica comum com reggae jamaicano. Além disso, algumas metáforas derivadas da linguagem dos surfistas são criadas e usadas na letra, representando a vida. Resumindo, a música *Drop Time* remete a ideia de atitude positiva e identidade própria, que são necessárias quando nos confrontamos com as situações diferentes da vida. Esse respeito à identidade própria - não só à identidade individual, mas também à identidade regional - pode ser identificado em outras músicas da banda Pedecoco. Uma identidade de surfista também pode ser identificada na análise da música *Drop Time*.

3.8.4 Geração Rasta

A última banda analisada é a banda Geração Rasta, cuja expressão da sua situação social e a crença no poder do reggae para mudar a sua realidade representa um destaque no presente trabalho. A banda foi formada em 2013, no bairro Padre Zé em João Pessoa. O bairro Padre Zé é um dos bairros da periferia da cidade da João Pessoa, com uma reputação associada ao crime, à violência e ao tráfico de drogas. Ao longo da sua formação, a banda Geração Rasta mudou alguns integrantes e atualmente é composta por: Denys Rasta (vocal), Romério Santana (guitarra base), Bruno Brás (guitarra solo), Jc Bass (contrabaixo), Ruan Silva (bateria), Diego Marinho (percussão), Anderson Lima (trombone), Junior Gong (trompete) e Isabela Queiroz, Luanda Luz e Raphael Alves (backing vocals). Todos são jovens entre 16 e 26 anos da idade, de classe social baixa e de composição étnica diversificada. Alguns preferem usar nomes artísticos para, em suas palavras, “destacar melhor quem somos

no que nós acreditamos”. As palavras como *rasta*, *luz* e *bass* que eles usam para se denominar, podem ser identificadas nas metáforas linguísticas usadas nas letras de reggae e na terminologia do reggae em geral. Nem todos os membros da banda são do bairro Padre Zé (como Anderson e Bruno, por exemplo), mas os membros fundadores são todos do próprio local.

O vocalista Denys Rasta, de 26 anos, entrou em contato com reggae em sua casa, onde seu pai, na sua radiola, escutava discos dos artistas como Peter Tosh, Bob Marley, Jimmy Cliff e Tribo de Jah. Antes da formação da Geração Rasta não havia bandas de reggae no Padre Zé. Segundo Denys, também havia poucos eventos culturais no bairro e, na maioria das vezes, as bandas locais tocavam *forró comercial*⁴⁵ nos shows realizados. Em meados de década de 2000, o próprio Denys começou a sua carreira musical tocando numa destas bandas, apesar de logo ter se cansado de tocar um gênero que não o agradava e cujas letras pejorativas ele não gostava. Além disso, na época, ele se identificou como um roqueiro. Uma influência importante para o início da banda foi o programa Transa Reggae de Dado Belo, onde Denys começou a escutar o reggae de fato, conhecer novas músicas e se aperfeiçoar na filosofia do reggae. Escutando o reggae de forma cada vez mais profunda, começou a perceber que para ele “a linguagem da verdade” é o reggae, ao contrário de alguns outros gêneros musicais que, segundo ele, falam sobre as ilusões e promessas falsas, glorificam as perversões e o amor interesseiro, promovem a ostentação e as ideais criminosas. Para ele, foram as dificuldades do dia-a-dia que o forçaram a começar a pensar quem ele é e onde ele está. O reggae foi um *gatilho* para ele começar a refletir sobre a realidade da sua vida cotidiana e passar suas observações, ideias e sentimentos para os outros em forma da música.

Eu faço parte de uma comunidade meio que desligada quanto a realidade do mundo lá fora. Eu vivo numa realidade tão ‘punk’, que a única coisa verdadeira que posso passar é declarar a realidade do que eu vivo. E a grande realidade de João Pessoa, da Paraíba, do Nordeste e do Brasil é a violência. Fome, desigualdade, pobreza, preconceito, hipocrisia, politicagem. Ficou mais fácil pra mim falar a verdade do que falar as ilusões (DENYS, entrevista, 31/ago./2014).

Denys declara que a música que tocava nas casas e nos poucos eventos no Padre Zé não passava a realidade dos moradores do bairro, por isso em 2008

⁴⁵ Chamo de *forró comercial* o *forró* disponibilizado pela indústria cultural a partir da década de 1990 e depois denominado com nuances pejorativas: *forró universitário*, *forró de plástico*, *forró eletrônico*, *forró de baile* etc.

decidiu junto com seu amigo Romério começar a “passar as mensagens verdadeiras” através do reggae. A ideia foi criar uma banda composta por integrantes do próprio bairro, mas sofreu várias dificuldades, como falta de recursos e falta de interesse.

A gente não tinha dinheiro para comprar os instrumentos. A gente tinha um violão, Romério conseguiu uma guitarra emprestada, tivemos também percussão e mais nada. Não tivemos bateria, baixo, teclado. Nada disso. Além disso, foi difícil achar as pessoas certas com paciência e interesse de tocar com a gente. É difícil aqui, porque não tem muitos eventos aqui e tem pouco espaço para cultura diferente como reggae. Sempre só toca aquele forró pejorativo, o nível é muito baixo (DENYS, entrevista, 31/ago./2014).

Denys e Romério continuaram a acreditar na sua ideia, várias pessoas se juntaram e saíram do projeto ao longo do tempo, mas em 2013 conseguiram formar a banda para começar os ensaios mais produtivos e fazer os primeiros shows. Denys afirma que a banda até hoje enfrenta dificuldades de comprar os próprios instrumentos (o maior desafio está sendo conseguir a bateria própria), de pagar os ensaios no estúdio, de transporte, etc. Os cachês que eles ganham ajudam, mas não é suficiente. A banda conseguiu o apoio de um político (deputado local), chamado Manu Santos, que ajudou a banda a pagar alguns ensaios no estúdio e as primeiras gravações para apresentar o seu trabalho ao público. Segundo Denys, Manu Santos não exigiu nenhum apoio político em troca, mas ajudou a banda em nome da melhoria da vida cultural no bairro. Foi assim que a banda gravou as músicas *Mortos somos todos iguais*, *O Pântano* e *A volta*. Até o momento da produção do presente trabalho, a banda não lançou nenhum álbum.

Os integrantes da banda dizem que o seu reggae é *reggae roots* com letras autorais de conteúdo local e influências de cultura nordestina. Em geral, as letras estão pregando igualdade, amor, liberdade e a filosofia rastafári. Mas, na realidade, a sua música, posicionada num contexto similar ao dos guetos jamaicanos da época do surgimento do reggae, reflete uma realidade social bastante complexa, possuindo um potencial de criar novas identidades e novas realidades para seus ouvintes e para os músicos regueiros. A violência e o crime fazem parte da vida cotidiana dos moradores do Padre Zé. Homicídios não são raros e Denys afirma que ao longo dos anos todos os membros da banda (que vivem no Padre Zé) já perderam alguém conhecido assassinado. Para Denys foi a situação sócio-econômica que promoveu a necessidade de expressar a sua visão de vida cotidiana e de apresentar a sua realidade também para as “pessoas de fora” - para quem não mora no Padre Zé.

O meu intuito com a Geração Rasta é expor a verdade do meu bairro, da minha cidade e levar essa verdade para a galera, abrir um pouco os olhos de quem está lá fora, no seu apartamento ouvindo o reggae, acha massa, mas nem sabe qual é a verdadeira verdade do que eu estou falando. O meu sonho é que um dia a galera não ouça o reggae simplesmente pela gingada que absorvem, mas sim pelo o que reggae diz. Infelizmente a maioria do público ainda é assim, só querem se divertir, dançando e fumando maconha (DENYS, entrevista, 31/ago./2014).

Para Denys, um dos objetivos de tocar reggae é juntar os jovens do bairro para levar as mensagens da sua realidade para fora. Segundo ele, a mídia só vem no bairro quando acontece crime, por isso que as “pessoas de fora” pensam que nesse bairro a maioria dos jovens tem envolvimento com drogas, enquanto usuário ou mesmo traficante e nunca vão ver esse bairro com outros olhos. Mas, em suas palavras, ninguém percebe que esses jovens não têm oportunidades de estudo e nem sabem que há outra maneira, porque a maneira de sobrevivência que eles aprenderam no seu dia-a-dia é a que lhes parece mais fácil. Outro objetivo dele é apresentar a cultura do reggae no bairro “onde nunca ninguém imaginaria ter uma banda de reggae - aqui que é um gueto, só ligado com a criminalidade”. A ideia principal é divulgar o poder não só do reggae, mas da arte em geral na luta contra as drogas. Denys acredita que através do reggae é possível conseguir as mudanças não só no nível pessoal, mas também em uma comunidade e na sociedade em geral. Nesse sentido, o seu reggae não está só expressando sua identidade, mas também virou o meio de construir novas identidades.

A molequeada aqui aprende cedo que é muito mais fácil ganhar dinheiro vendendo drogas do que investir em algo como arte, estudar e colher no futuro. Mas nós queremos mudar isso, mostrar que com reggae pode sair dessa vida, sim. Eu quero mostrar que aqui não existe só criminalidade, mas também pode existir a cultura. Onde eu quero atingir é a molequeada do meu bairro. Eu quero que eles aprendam música, arte de grafite, skate, várias coisas. E abrir outra porta de oportunidade, uma segunda opção de vida, porque aqui só tem o do tráfico. A galera nem sabe porque entrou e pra sair é complicado (DENYS, entrevista, 31/ago./2014).

Mas a mensagem principal que ele quer passar é destinada aos próprios moradores do seu bairro. Esta é a de redenção, expor que sair da criminalidade do gueto e viver uma vida nova é possível. Outra expressão importante para Denys é a questão da união, porque, em suas palavras, “a gente só vai alcançar a redenção se estiver unido, criando, produzindo e estudando”. Além disso, ele quer passar as mensagens de simplicidade, de liberdade e de auto-respeito. Auto-respeito em relação, por exemplo, às mulheres que devem se respeitar mais, não deixar se influenciar pelas

ideias que algumas músicas passam, onde as mulheres estão tratadas de maneira pejorativa e como objetos sexuais. Ele acredita que é importante aprender que tem que se auto-respeitar e assim as coisas começam a mudar.

Nas letras das músicas as referências ao rastafarianismo podem ser observadas. Denys comenta que ele se considera *rasta*, mas enfatiza que - principalmente no nordeste do Brasil - esse termo não é usado no seu real significado, sendo bastante “abusado”. Para ele ser *rasta* vai muito além da estética. As pessoas não sabem direito o que significa e nem sobre a história que está ligada ao rastafarianismo, por isso o visual de *dreadlocks* é usado como moda e as palavras como *Jah Rastafári* são usadas sem saber o seu significado. Em relação com Haile Sellassie, Denys o aborda com certa precaução e objetividade: embora o veja como profeta escolhido para o seu povo, ele admite que há várias controvérsias em relação à sua pessoa; alguns o criticam, chamando-o de ditador da Etiópia. Denys também não crê na profecia de que ele era o “Cristo”. Denys respeita o valor que ele tem para a cultura *rasta*, mas estudando seus ensinamentos e referenciando-se ao cristianismo, ele o compara com as personagens históricas usadas como instrumentos de Deus para mudar a vida dos outros, como foi o caso de Frei Damião no nordeste do Brasil.

Em junho de 2014 eu pesquisador tive oportunidade de conhecer um pouco dessa realidade, quando Denys me chamou para participar na banda Geração Rasta como contrabaixista. Eu já conhecia o Denys e o trabalho da banda antes, mas foi através dessa oportunidade que eu conheci também a vida e o dia-a-dia da banda. Nós ensaiávamos na casa do Denys, na formação acústica (e eu fui o único a ter um amplificador). Não havia bateria, o baterista da banda tocava num tambor (fig. 22). A banda ensaiava para a apresentação na praça principal do bairro Padre Zé. Esse show não foi um show exclusivo de reggae. Foi um evento organizado em prol da melhora da vida cultural do bairro. O evento começou com uma banda de sucessos da música brasileira (de diversas épocas) e continuava com o show da banda Geração Rasta. O público foi bastante diversificado: houve garotos e garotas adolescentes, famílias com crianças e também alguns idosos. Um grupo de fãs da Geração Rasta, filmando o show, dançando e cantando as músicas da banda estava presente. Logo após o show, a praça esvaziou e quando perguntei ao Denys porque, ele respondeu que as pessoas não estão acostumadas a ficar fora de casa nesse horário (era aproximadamente onze da noite) porque essa área acostuma ser muito perigosa à noite.



Figura 22: Banda Geração Rasta em um ensaio acústico na casa de cantor Denys, jul. 2014.

Outro show em que tive oportunidade de participar com a banda foi um evento maior no Clube Cabo Branco, em agosto de 2014, fazendo a abertura para a banda Rastafeeling, de Natal. Esse evento teve a produção do Dado Belo, que segundo Denys “abraçou a ideia da banda, tocou a nossa música no seu programa e abriu o espaço para a gente tocar”. Para esse show a banda pagou os ensaios no estúdio e também alugou alguns instrumentos no dia do show. Foi possível observar um grupo de tamanho significativo de fãs locais da banda Geração Rasta, que seguiram a banda fora do seu próprio bairro.

Participar destas ocasiões com a banda me ajudou a saber um pouco sobre o seu contexto social. Nos shows que frequentei e nos que também participei como músico eu me interessei em analisar a música com a qual o público oriundo do bairro Padre Zé mais se identificava e que foi melhor recebida pelo público em geral. Essa música fez tanto sucesso entre os fãs (principalmente entre os moradores do bairro Padre Zé), que a banda a toca (pelo menos) duas vezes nos seus shows: uma vez como um ponto-auge do show e a outra como fechamento do show.

A música escolhida (Apêndice A) para a análise possui algumas expressões e colocações literais na sua letra sobre o uso de maconha, que estão em conflito com a legislação brasileira, por isso a letra não está incluída no presente trabalho. Como já foi dito anteriormente aqui, o uso de maconha é bastante associado com o movimento de reggae e de fato faz parte de dia-a-dia de ambos, os músicos e o público, embora

nem todos os regueiros sejam usuários. Em geral, a música sob análise desta banda fala sobre o bairro Padre Zé, onde o autor da letra e seus amigos nasceram. Mais precisamente, fala sobre um lugar onde eles passam muito tempo, um lugar onde se sentem mais em casa, mais relaxados, onde não são perturbados por ninguém - nem por intrusões “de fora” (como a polícia é vista) nem por outras pessoas do próprio bairro. A letra sugere que este lugar é como um abrigo onde é seguro fumar maconha e onde é possível alcançar outro estado de consciência. É um lugar onde é possível se desligar, se afastar da realidade violenta e abordar a situação por outro ponto de vista, criando uma *realidade paralela*, um mundo imaginário onde as criaturas ficcionais (os anjos e duendes), sem preconceitos, entendem e aceitam o ser humano como ele é. Nesse sentido, este lugar pode ser interpretado como uma metáfora para a “terra prometida”, onde eles podem ser o que são e fazer o que gostam de fazer, sem ser perseguidos por ninguém. Esta ideia também pode ser interpretada como um sonho de um futuro melhor. A letra sugere que isso é possível porque se você é “do reggae” e suas “vibrações são diferentes”, você é capaz de enxergar a situação por outro ponto de vista.

As características musicais

Os instrumentos: duas guitarras elétricas, contrabaixo eléctrico, bateria, pandeiro meia lua, agogô

Vozes: vocal masculino, vocais de apoio (backing vocals) masculino

A música é tocada em uma indicação de compasso de 4/4 com o andamento de aproximadamente 54 batidas por minuto (bpm). A tonalidade da música é si menor. A abertura começa com uma frase melódica tocada por guitarra elétrica. Depois de dois compassos a introdução instrumental começa, tocada por todos os instrumentos. A levada da bateria não segue a padrão típico de *one drop* (o bumbo e a caixa acentuando juntos os tempos fracos - as batidas 2 e 4). Os tempos 2 e 4 são marcados pela caixa usando *sidestick*, mas o bumbo acentua a quarta e oitava colcheia do compasso, ao invés de marcar a terceira e a sétima colcheia junto com a caixa (contando 1 e 2 e 3 e 4 e). No segundo e quarto compasso, a bateria acentua a batida 2 tocando junto a caixa e o prato. O *offbeat* é marcado pela guitarra da base por acordes si menor, sol maior e fa# maior. A outra guitarra toca uma frase melódica parecida

com a abertura, usando a técnica *dead picking* e efeitos de *delay* e *eco*. O contrabaixo toca um padrão rítmico de dois compassos, harmonizando os acordes, com uma pequena mudança da frase de cada compasso. No último compasso dessa parte, a guitarra base e a guitarra da melodia não tocam, só permanecem a bateria, o contrabaixo e o agogô.

Depois da introdução instrumental começa a parte da estrofe com o vocal principal e backing vocal com efeito de *reverb*. A base rítmica e a progressão harmônica permanecem iguais as tocadas na introdução. A parte da estrofe dura por seis compassos e termina igual a introdução - um compasso sem as guitarras (tocando só bateria, contrabaixo e agogô), que serve como uma antecipação para o refrão. Nesse ponto, o vocal canta a primeira linha do refrão. A bateria acentua a primeira batida do refrão tocando a caixa e o prato juntos.

Na parte do refrão, a progressão harmônica permanece igual ao início (si menor, sol maior e fa# maior), permanecendo também o padrão rítmico e a frase melódica da segunda guitarra (fig. 23). A linha principal do vocal está duplicada na gravação, criando um efeito sonoro. Os backing vocais (com bastante efeito de *reverb* na mixagem) estão respondendo à linha principal de vocal. O refrão é composto de duas partes - uma de três e outra de dois compassos. O acompanhamento musical permanece igual nas duas partes, o que muda é a melodia do vocal principal na segunda parte. Os cinco compassos de refrão repetem mais uma vez, e essa parte termina com uma curta pausa da bateria no último compasso e o vocalista cantando “Ooo Jah Rastafári”.

Geração Rasta

The image displays a musical score for the song 'Geração Rasta'. It consists of four staves: Vocal, Bateria (Drums), Contrabaixo (Bass), and Guitarra base (Bass Guitar). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Vocal staff begins with a rest followed by a melodic line. The Bateria staff shows a drum pattern starting in the second measure. The Contrabaixo staff provides a bass line. The Guitarra base staff features a rhythmic pattern of chords and single notes.

Figura 23: Excerto do refrão da música analisada

A segunda estrofe começa. Comparando com a primeira estrofe, as características musicais permanecem iguais, o que muda é a duração: essa parte é composta de quatro compassos. Depois, os dez compassos de refrão estão repetidos, permanecendo as mesmas características musicais que antes, seguido por uma parte de ponte, onde o cantor fala sobre o bairro Padre Zé, o local onde ele nasceu e cresceu, terminando com outra referência de *Jah Rastafári*. Nessa parte, a guitarra não toca a frase melódica, mas o resto do acompanhamento musical permanece igual desde o início. Depois de quatro compassos dessa parte de ponte, as duas estrofes são repetidas juntas na duração de dez compassos. Depois do último refrão de cinco compassos, começa um fechamento instrumental igual à introdução de oito compassos e a música termina com *fade out*.

A Tabela 4 sintetiza a estrutura e demonstra os destaques ao longo do tempo da música analisada da banda Geração Rasta.

Tabela 4: Estrutura e destaques ao longo do tempo da música analisada da banda Geração Rasta.

TEMPO	DESCRIÇÃO	COMPASSOS
0'00"	Abertura: a fase melódica da guitarra	2
0'09"	Introdução instrumental: sem <i>one offbeat</i> no último compasso	4
0'26"	Primeira estrofe.	6
0'53"	Refrão. Resposta de backing vocais. Referência de Jah Rastafári.	10
1'38"	Repetição de introdução musical	2
1'47"	Segunda estrofe.	4
2'05"	Refrão. Resposta de backing vocais. Referência de Jah Rastafári.	10
2'49"	Ponto com fala e as <i>referências</i> de identidade local e Jah Rastafári.	4
3'07"	Repetição de primeira e segunda estrofe juntos.	10
3'52"	Repetição de refrão.	5
4'10"	Fechamento em forma de repetição da parte instrumental da introdução com <i>fade out</i> .	8
4'45"	Fim	

Conclusão

Embora sem algumas características típicas de reggae como *one drop riddim* ou padrão de teclado *bubble shuffle*, essa música ainda pode ser identificada como reggae, principalmente por causa de *offbeat* marcado pela guitarra da base. O andamento da música é mais lento do que pode ser identificado na grande maioria do reggae. A característica principal dessa música é a repetição de acompanhamento musical: a progressão harmônica e o padrão rítmico que permanecem iguais na música inteira. O que diferencia as partes entre eles é principalmente a melodia do vocal. Um destaque interessante no padrão rítmico da bateria são os acentos de quarta e oitava colcheia do compasso de bumbo (1 e 2 e 3 e 4 e), e os acentos ocasionais de caixa com o prato na segunda batida. O contrabaixo não está muito enfatizado na mixagem comparando com *reggae roots* jamaicano em geral.

Numa ocasião no show no Padre Zé, uma menina de aproximadamente seis anos da idade subiu no palco e pediu ao cantor Denys para cantar esta música mais uma vez, porque é a música preferida do seu pai e que ele sempre canta em casa. Nesse sentido é possível realçar como a música em si funciona como metáfora. Essa música é uma metáfora para casa, para algo familiar, para um lugar seguro, sem medo de intrusão e opressão “de fora”. Sabendo alguns detalhes sobre o contexto social da banda, poderia ser concluído que essa música representa uma visão do mundo melhor do autor, expressando uma forte ligação com a sua identidade local. Esta identidade local se reflete (pelo menos) em dois níveis. Primeiro, no mais generalizado, como a diferença entre a imagem do bairro Padre Zé e a imagem de resto da cidade de João Pessoa, reforçando a ideia de identificar-se com a comunidade. O bairro Padre Zé pode ser interpretado como um mundo à parte, um mundo com suas próprias regras formais e informais, desligado da realidade de “fora” (João Pessoa). No segundo nível podem ser identificadas diferenças entre as partes de próprio bairro. A rua principal, por exemplo, demarca o bairro em duas partes, criando as delimitações sociais de maneira informal entre os jovens de cada parte e, como consequência, uma certa rivalidade entre os membros dessas duas regiões do próprio bairro.

4 METÁFORA E IDENTIDADE NO REGGAE DE JP-C-CG: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além do reconhecimento do reggae na indústria da música popular do *mainstream*⁴⁶ na década de 1970 e seu pico de popularidade internacional na década de 1980, este gênero musical se tornou uma “expressão de algo mais profundo do que o mero entretenimento” nos vários lugares do mundo (MANUEL, 1995, p. 144). Além da popularidade que o reggae ganhou entre o público mundial, como na América do Sul, América do Norte, Europa, África, e até no Japão e na Oceania, entre outros, o mesmo autor afirma alguns exemplos de comunidades locais específicas: os índios Hopi e Havasupai no Arizona (EUA), os quilombolas na Colômbia, jovens urbanos na Nigéria e África do Sul, skinheads da classe trabalhadora na Grã-Bretanha, Maoris da Nova Zelândia e aborígenes australianos. Segundo este mesmo trabalho, há diferentes razões que levaram as diversas sociedades ao redor do mundo a aceitarem e adotarem o reggae: a sua mensagem de libertação universal, promoção dos valores espirituais, divulgação da igualdade entre classes sociais e da identidade pan-Africana, entre outros.

O reggae significativamente contribuiu - e ainda está contribuindo - para a formação das novas identidades sócio-culturais no mundo inteiro. Na Jamaica, a nova identidade afro-caribenha foi estabelecida entre os jamaicanos, tanto no país como no exterior (BRADLEY, 2001; HALL, 1990). No processo de reconhecimento e popularidade mundial, foi visto como “a voz dos oprimidos” (KING, 2002, p. xi), contribuindo para o desenvolvimento de novos movimentos culturais (DAGNINI, 2010). No Brasil, o reggae deu inspiração para autoestima positiva e promoção do orgulho de ser afro-brasileiro (MOURA, 2009; PINHO, 2002). O presente trabalho está demonstrando como o reggae - no contexto de conceito da metáfora - influencia a expressão e construção da identidade dos regueiros na região de João Pessoa, Cabedelo e Campina Grande (Paraíba, Brasil).

A linguagem metafórica tem um papel importante no processo de construção das novas identidades. Considerando que a natureza da metáfora, como apresentada anteriormente neste trabalho, realmente afeta os nossos pensamentos, as experiências

⁴⁶ Mainstream é um termo inglês, utilizado referindo-se às artes em geral, que designa gosto corrente ou pensamento da maioria da população.

da realidade e as formas como agimos, e assim a importância da linguagem metafórica nas letras do reggae pode ser melhor compreendida. No reggae, as metáforas têm criado o dualismo de forças em conflito, como por exemplo, apresentadas em forma de quatro aglomerados metafóricos do trabalho de King e Jensen (1995). Esta dicotomia pode ser manifestada nos diferentes contextos. No contexto do reggae jamaicano e do rastafarianismo, o dualismo mais característico se estabelece entre os oprimidos (nós) e os opressores (Babilônia). Considerando esta dicotomia, a diferença entre *o bem* e *o mal* se torna melhor definida e mais clara. Portanto, as metáforas utilizadas nas letras do reggae funcionam como uma *âncora*, fortalecendo as ideias e as mensagens transmitidas através da linguagem do reggae. As metáforas adotadas a partir do reggae jamaicano e do rastafarianismo, e usadas por músicos de reggae ao redor do mundo, serviram como meio de expressar o seu ponto de vista, propondo as suas visões sobre o que é *o certo* e o que é *o errado* nos próprios contextos sócio-culturais. No entanto, não é apenas o aspecto lingüístico das metáforas que está tendo um impacto no processo de mudança das realidades culturais através da construção de novas identidades. Ao longo do tempo, internacionalmente, os músicos de reggae internalizaram a terminologia metafórica do rastafarianismo. Neste processo, o gênero musical de reggae estava se tornando cada vez mais uma declaração, uma afirmação cultural em si. A partir deste ponto de vista, é possível falar de reggae como uma metáfora em si, ou seja, não mais apenas as letras, mas o todo - letra, música, instrumentação, interpretação - o complexo sonoro articulado através do gênero reggae é que passa a ser uma metáfora para os diferentes contextos e realidades que se expressam através dele e propõem mudanças nas realidades e constroem novas identidades.

4.1 Metáforas linguísticas no reggae de JP-C-CG

A partir das considerações até aqui apresentadas, o conceito de metáfora no presente trabalho foi abordado em duas perspectivas. A primeira é a perspectiva linguística, onde as metáforas linguísticas foram observadas e comparadas com as referências à linguagem metafórica do reggae jamaicano. A segunda perspectiva discutiu a natureza fundamental do reggae, com outras palavras, a função do reggae como metáfora em si. Na perspectiva linguística, foi aplicada a comparação entre as

metáforas que ocorrem nos aglomerados metafóricos, observados por King e Jensen (1995), e as metáforas que ocorrem nas letras do reggae em JP-C-CG. A análise das letras das quatro músicas das bandas GunJah, Febuk, Pedecoco e Geração Rasta foi utilizada para identificar as metáforas linguísticas. É importante destacar, que a amostra na presente pesquisa (quatro músicas) não pode servir para uma análise quantitativa, mas sim como uma fonte importante para melhor contextualizar o conteúdo das letras, interpretado conjuntamente com os dados obtidos através da etnografia e das observações de campo.

As metáforas identificadas na análise, como *Babilônia*, *Jah* (*Rastafari*), *liberdade*, *união*, *vibrações positivas*, *um só amor*, *Zion*, *batalha*, entre outras, podem ser classificadas em termos da terminologia dos quatro aglomerados apresentados no modelo de King e Jensen (1995), lembrando: Jah/Babilônia, opressão/liberdade, guerra e unidade. Pode ser observado que algumas metáforas identificadas, mesmo sendo literalmente iguais, podem ter significados diferentes, dependendo do seu contexto. Por exemplo: quando Febuk fala sobre *Jah*, ele se refere ao Deus cristão, enquanto Denys da banda Geração Rasta refere-se à pessoa do Haile Selassie. Além disso, considerando as observações realizadas em campo sobre a crença do Denys em relação a Haile Selassie, a imagem de *Jah* na sua perspectiva é diferente da imagem generalizada na cultura reggae. Outro exemplo do significado diferenciado dessa mesma metáfora (*Jah*) é o da banda GunJah, que se refere às origens das suas influências musicais e crenças ideológicas do rastafarianismo.

Com relação à metáfora *batalha*, observa-se, novamente, uma dualidade nas formas de interpretação. Esse exemplo torna-se interessante por se tratar de interpretações de bandas com origens sócio-econômicos diferentes. Para David, da banda Pedecoco (da classe social média), a metáfora *batalha* representa o desafio de alcançar atitudes que possam levar à uma vida de maior sucesso pessoal e crescimento espiritual, uma “vida realizada”. Por outro lado, para Denys da Geração Rasta (de classe social baixa), *batalha* tem outro significado metafórico: a luta para liberar-se da realidade violenta do seu bairro, com a esperança de uma nova vida mais digna. A diferença maior entre as duas interpretações é o ponto de partida em direção ao *melhor* - David parece estar mais preocupado com a questão filosófica da vida, enquanto a posição do Denys é mais existencial. Outros exemplos similares de interpretações diferentes das mesmas metáforas (como por exemplo, *positividade*,

liberdade, vibrações) podem ser observados. Portanto, o significado das metáforas só pode ser interpretado e entendido, considerando-se e analisando-se conjuntamente com seus contextos sócio-culturais.

4.2 Reggae como metáfora em si

Além da interpretação das metáforas linguísticas do reggae, outro significado metafórico revelou-se ao longo da pesquisa etnográfica e forneceu o contexto necessário para melhor entender a função do reggae como metáfora na região pesquisada. Nesta perspectiva, o presente trabalho aborda o reggae como metáfora em si. O objetivo desta parte do trabalho foi identificar a função do reggae como metáfora em JP-C-CG. Em outras palavras, descobrir o quê o reggae significa para os regueiros na região pesquisada. O ponto da partida para esta parte da análise foi a teoria proposta por Rice (2003) sobre a natureza fundamental da música expressa em metáforas. Esta ideia serviu como um referencial teórico e foi tratada em um sentido mais amplo na elaboração do presente trabalho.

Ao longo da construção do trabalho, observa-se a interconectividade das metáforas linguísticas no reggae de um lado (analisadas a partir de King e Jensen, 1995) e a natureza metafórica do reggae no outro (analisada a partir de Rice, 2003) (fig. 24). A linguagem metafórica, de certa maneira, determina como o reggae será manifestado no sentido metafórico. Por outro lado, a natureza metafórica do reggae determina quais metáforas serão utilizadas nas letras do reggae. Por exemplo, a utilização das metáforas linguísticas da *guerra* e *luta* consequentemente influenciam que o reggae vai funcionar como uma metáfora para *comportamento social*. Por outro lado, se o reggae for considerado como uma metáfora para *entretenimento*, as metáforas linguísticas de *lazer*, *curtição* e *aventuras amorosas* serão mais provavelmente presentes nas letras.

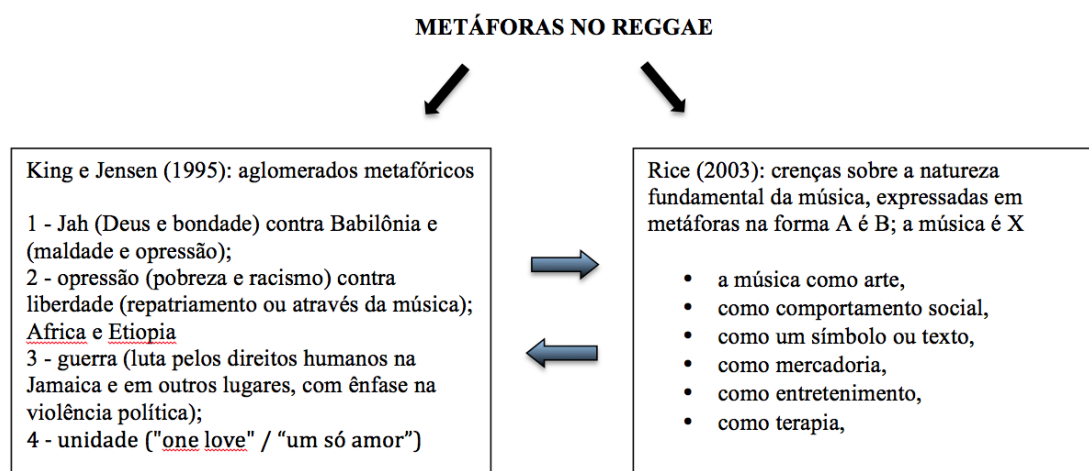


Figura 24: Interconectividade das metáforas linguísticas (seguindo King e Jensen, 1995) e a natureza metafórica do reggae (seguindo Rice, 2003).

É possível dizer que o reggae não funciona exclusivamente como uma única metáfora, mas sim como um conjunto de várias. Porém, depende do contexto - cultural, social, econômico, político - quais características metafóricas serão expressas e quais serão identificadas como mais relevantes para cada indivíduo. As análises das entrevistas, junto com as observações de campo e a análise das letras das músicas demonstraram que os sujeitos da pesquisa entenderam o reggae de JP-C-CG em sentidos metafóricos diferentes. Além do reggae ser frequentemente identificado em função do comportamento social, às vezes, segundo os sujeitos da pesquisa, o reggae, simplesmente, serve como uma ferramenta de lazer e os shows de reggae são uma oportunidade para “passar um bom tempo”, dançar ao “ritmo gostoso” e “fumar maconha sem ser incomodado pela polícia”. Em geral, os músicos reconhecem que o reggae também é visto desta maneira, mas preferem descrever o seu reggae em termos diferenciados e com um conteúdo “mais profundo”.

Febuk, por exemplo, tem uma visão diversificada. Pode ser observado que ele considera o reggae como arte, como mercadoria, como entretenimento, como comportamento social e também como um símbolo:

Basicamente eu vejo o reggae como a música, responsabilidade e compromisso. Pra trabalhar com reggae você tem que gostar, tem que ter compromisso de defender as ideias. Gosto do reggae porque achei o ritmo fácil e consegui assimilar. Segundo, porque é uma musica gostosa e terceiro porque eu estava passando na época da rebeldia, de ir pra rua e lutar pelos direitos... E reggae tem essa questão social, política e religiosa também. Você pode fazer um reggae falando só de amor, mas além disso, tem aquela luta social, aquela coisa mais forte, social. Também tem a questão da origem do reggae, tem a cultura que tem que respeitar (FEBUK, entrevista, 11/jun./2014).

Para a banda Pedecoco, o reggae é uma metáfora para a verdade e as mensagens que eles querem passar. O cantor David considera o reggae como um símbolo e como filosofia pessoal. Para ele, reggae é uma metáfora para a atitude que ele pretende e tenta tomar em sua vida: “Pra mim, o reggae é a minha vida. Se estou tocando ou não, eu procuro reggae nas minhas atitudes, tentar se olhar por fora e ser uma pessoa melhor. Eu tento ser um pouco mais reggae na vida”. Ele demonstra a sua dedicação com seu trabalho musical com a frase “uma boa raiz dá bons frutos”, que pode ser interpretada como uma metáfora, onde a palavra *raiz* representa a devoção, o foco e a filosofia da banda e a idéia de *bons frutos* representa os resultados do seu trabalho e no final, o reconhecimento do seu público, que motiva a banda a “ir pra frente”. Nesse sentido o reggae deles é um meio de alcançar os seus objetivos e passar as suas crenças às pessoas que escutam seu *reggae natural*. Segundo David:

A banda vem em busca pela mensagem que o reggae traz. Reggae é uma forma que a gente pode chegar nas pessoas e mostrar o verdadeiro sabor da vida. Onde esta mensagem chega, ela vai ser abraçada de uma forma bacana vai ser importante pra gente. O que mais nos move é a vontade de mostrar nossas ideias, nossas mensagens e caminhar fazendo o que mais amamos que é a música (DAVID, entrevista, 10/jul./2014).

Já Everton, o baixista da banda Pedecoco, tem uma ideia um pouco diferente de David. Para ele, o reggae é uma metáfora para um espaço interno pessoal, onde novos conhecimentos musicais e sentimentos pessoais podem ser encontrados. Poderia ser interpretado como arte e até como terapia:

O reggae é aquela batidinha característica: *regui regui regui...* Me dá um espaço massa para fazer música, para aprender coisas novas, para pensar positivo. Reggae deixa meu coração mais tranquilo, não como quando toco samba e fico todo agitado. Para tocar reggae bonito preciso me afinar mais com meu coração (DAVID, entrevista, 10/jul./2014).

Para Gabriel, cantor da banda Candeeiro Natural, o reggae é uma música que transfere uma energia, traz uma alegria, paz e uma certa nostalgia. Ele acredita que através do reggae é possível conseguir as coisas que ele procura na vida, como transmitir as mensagens da paz e amor, de ser mais feliz, de interagir mais e melhor com as outras pessoas. Uma visão parecida é de Noé da banda DigZin, que considera o poder da palavra que o reggae tem como “uma ferramenta para passar as mensagens” (DIGZIN, entrevista, 02/ago./2014). Para ele, é importante falar sobre “os dois lados de moeda”: tanto sobre amor e atitudes positivas de um lado, como da injustiça social, da crise política e econômica e da realidade violenta de outro.

Similarmente, Bruno da banda Kayapira fala sobre o reggae como um “meio de inclusão social” (conversa informal, abril 2014). A principal função do reggae para Denys, cantor da banda Geração Rasta, é passar as mensagens de redenção, união, simplicidade, liberdade e de auto-respeito aos moradores do seu próprio bairro. Diferentemente, André, da banda Dona Terezza considera o seu reggae em primeiro lugar como entretenimento, mas sempre buscando como a sua música pode “soar melhor”, procurando como ela funciona melhor como construção estética. Consequentemente, o objetivo dele é também fazer sucesso no mercado musical, pois seu reggae de “entretenimento” vai ser absorvido pela indústria cultural como mercadoria.

Dado Belo, o “mago do reggae”, acredita que através das suas mensagens, o reggae pode contagiar as pessoas com uma “*vibe* da positividade total”. Para ele, o reggae é um modo de viver, é uma metáfora para respiração:

Porque sem respiração você não consegue viver. Eu respiro o reggae, ele faz parte do ar que eu respiro. É uma vida pura, uma essência pra mim. Eu vivo totalmente em função do reggae, eu não consigo fazer nada que não esteja ligado com reggae. É uma música que traz conhecimento e reflexão para nossa mente e espírito, que nos aproxima mais da nossa espiritualidade. É muito importante essa ligação a espiritualidade, que você pode chamar de Jah, de vida, de anjo da guarda, o que quiser (BELO, Dado, entrevista, 17/set./2014).

4.3 Identidade e reggae em JP-C-CG

No contexto de JP-C-CG, foram identificados diferentes tipos de identidade refletidos/construídos através do reggae. Além da identidade pessoal e identidade coletiva (local e regional), o conceito de identidade étnica também foi considerado no presente trabalho, principalmente por causa da importância deste aspecto na história do reggae.

Em geral, os sujeitos da pesquisa acreditam que o reggae é um gênero musical, onde expressar a sua identidade pessoal (e construir uma identidade própria da banda) é mais fácil do que nos outros gêneros musicais, porque o reggae possui a capacidade e flexibilidade de expressar crenças e passar as suas ideias de maneira diferente. Os músicos acreditam que no processo de integração das ideias e crenças dos membros de uma banda de reggae, é *permitido*, se não até *desejado*, que as identidades individuais sejam expressas de maneira *livre* e sem preconceitos, estabelecendo uma

identidade própria da banda. No caso da banda Pedecoco, segundo os membros da banda, cada um deles contribuiu um pouco para a criação de uma identidade própria da banda. Para eles, este processo é um passo importante no caminho para a sua “auto-realização”. Além disso, cada integrante da banda ainda pode identificar um “pedaço da sua identidade” dentro desta mistura, não só no contexto de conhecimento e influências musicais, mas também no contexto cultural. Eles consideram a banda Pedecoco como uma família, uma união, e um fortalecimento das suas crenças. O que os estimula a continuar buscando a sua identidade é o retorno dos seus ouvintes e seguidores, que é considerado uma reflexão do seu trabalho.

De maneira bastante geral, para quem não conhece os contextos e a história desse gênero musical, a primeira associação com o reggae é uma imagem negativa, criada através dos preconceitos. A identidade dos regueiros é expressa em termos pejorativos como marginais, maconheiros e outras conotações similares. Em JP-C-CG a situação também é assim. Relacionado a esse assunto, vários sujeitos da pesquisa estão lutando para mudar essa percepção através do reggae, criando uma identidade nova. Como disse Noé da banda DigZin: “Nós usamos o reggae como uma ferramenta de inclusão social, querendo mostrar que reggae não é uma coisa de vagabundo e de maconheiro” (DIGZIN, entrevista, 02/ago./2014). Outra questão relacionada à identidade é o visual dos regueiros. O estereótipo que prevalece é que o regueiro usa *dreadlocks* e roupa colorida em cores do verde, vermelho e amarelo ou roupa com imagens do Bob Marley. Embora nos shows e eventos em JP-C-CG seja possível observar pessoas que usam essas vestimentas e as pulseiras coloridas, não é possível generalizar que existe um *visual do regueiro de JP-C-CG*. De fato, poucos regueiros usam *dreadlocks* na região pesquisada. A maioria dos regueiros, tanto os músicos como o público, usa um visual bastante comum, similar ao que poderia ser observado nos shows de outros gêneros musicais. Os *dreadlocks* são considerados como um símbolo de rastafarianismo, mas nem todos que usam esse tipo de cabelo são rastas. Por exemplo, nem André (cantor da banda Dona Terezza), nem Chico (baterista da banda Pedecoco) que usam *dreadlocks*, se consideram rastas, mas usam este visual simplesmente porque gostam deste estilo de cabelo.

Em geral, a identidade religiosa de rastafári não é muito expressada no reggae de JP-C-CG, tanto que não foi identificado nenhum movimento organizado de rastafarianismo na região. Vários sujeitos da pesquisa afirmam que algumas “ideias

básicas” de rastafarianismo já estão embutidas no reggae, portanto estas mensagens “vão junto com o reggae”. Em palavras do David, cantor da banda Pedecoco: “Eu não sou rasta, não tenho uma ligação com rastafarianismo, mesmo que o reggae já traga algumas mensagens do rastafarianismo em si, como por exemplo, as mensagens da paz, liberdade e igualdade” (DAVID, entrevista, 10/jul./2014). Além disso, ele afirma, que o rastafarianismo é uma referência da Jamaica e por isso reflete uma certa identidade jamaicana. Ao invés disso, ele prefere expressar a sua própria identidade: “Eu admiro e respeito toda crença, mas o reggae não precisa vir direto com rastafarianismo. O mais bacana é você buscar fazer você. Você tem que fazer as coisas dentro da sua história, buscar as referências dentro do seu contexto e dos seus costumes”.

A expressão da identidade regional (e local) é de uma grande importância para os músicos do reggae na região pesquisada. Febuk fala sobre o seu orgulho de ser paraibano e nordestino:

Antigamente eu até me vestia todo de regueiro, cheguei fazer até tranças artificiais, fui pra esse lado de imagem e aparência. Hoje não faço isso mais não, porque a ficha caiu: eu não sou jamaicano, não sou negro, não é? Eu não tenho essa identidade, eu sou nordestino, paraibano, branco. A minha voz não é aquela voz pesada de reggae de negão, a minha voz é essa que o Deus me deu, é meio aguda, natural. Seria hipocrisia chamar-me de rasta. Hoje sou muito fã das minhas raízes mesmo, que refletem principalmente a minha identidade mais rural, mais natural (FEBUK, entrevista, 11/jun./2014).

Os membros da banda Pedecoco afirmam que sempre tentam buscar as referências com a identidade regional, além das referências com a identidade brasileira, em geral. A banda descreveu o seu reggae como “um balanço que transpira o calor e a luta da massa nordestina” (DAVID, entrevista, 10/jul./2014). Quando David e Marcos apresentaram o CD *Paraíba reggae* no Rio de Janeiro, eles destacaram o sotaque forte do vocal do David com orgulho, apresentando-o como “jeito Paraibano mesmo”. Segundo eles, esse CD foi um instrumento para expressar e mostrar a sua identidade regional.

Orgulho com a identidade regional pode ser identificada também com a banda Emboscada, que canta: “Sou Nordeste Paraíba geral, João Pessoa bota fogo é na geral”. A banda DigZin procura criar um reggae com a influência cultural regional, que, segundo o guitarrista Erick, é de muita importância para preservar arte e cultura regional em geral.

A essência do reggae já está dentro de cada um de nós, por isso não precisamos procurar tão longe na Jamaica e recriar o reggae roots jamaicano. As nossas raízes são aqui e todos contribuímos com as influências próprias para o som da banda. Tem que procurar os nossos melhores. No nosso caso, podemos dar e transformar o melhor que a gente tem da nossa terra, incluir também as influências dos artistas locais (DIGZIN, entrevista, 2/ago./2014).

Além da identidade regional, foram identificadas também as reflexões das identidades locais (considerações das realidades dos bairros). A importância de expressar a identidade local está presente principalmente nas duas bandas das periferias das cidades João Pessoa e Campina Grande - Geração Rasta e Kayapira. O orgulho das suas origens não está presente só nas letras das músicas, mas também pode ser observado nos shows ao vivo, onde os cantores de ambas as bandas repetem diversas vezes os nomes dos seus bairros e das suas comunidades (Padre Zé, comunidade Pelourinho da Rosa Cruz), fortalecendo a importância da sua identidade local.

Em relação à identidade étnica, um fenômeno interessante foi identificado durante da pesquisa: no reggae de JP-C-CG, a questão da etnia não recebe um destaque ou a mesma importância do que quando comparada com a forma como ela é abordada no reggae jamaicano ou no reggae da Bahia e do Maranhão. A identidade étnica, com suas conotações e orgulho de ser afro-brasileiro, não se demonstrou como uma questão de muita importância para os regueiros de JP-C-CG. Todavia, a questão da igualdade de direitos está presente no reggae da região, mas não diretamente relacionada com a problemática racial e as desigualdades entre os negros e os brancos. Como discutido anteriormente, a linguagem metafórica no reggae representa as dicotomias. Em JP-C-CG não foi identificada a dicotomia *clássica* do reggae entre os opressores brancos e os oprimidos negros. A dicotomia entre *nós* e *eles* permanece, mas os contextos sociais, políticos, econômicos e culturais são diferentes aqui, o *inimigo* é outro. Aqui, a *Babilônia* não é somente a cultura ocidental e as suas influências. Os sistemas de opressão são de criação do sistema político e econômico brasileiro. O opressor está dentro da própria sociedade brasileira, integrado ao seu próprio sistema. Ao invés da questão da etnia, os sujeitos da pesquisa deram a maior ênfase à problemática da desigualdade social - mesmo considerando-se que atualmente existe uma nova classe social média emergente no Brasil, apesar de ainda poder se identificar grandes diferenças entre os “muito ricos” e os “muito pobres”. Ao invés de luta contra o colonialismo e a igualdade racial, a resistência é mais

direcionada contra a sociedade modernizada e globalizada, contra a injustiça social, contra a falta de espiritualidade e desvalorização da natureza.

Os exemplos citados acima demonstram como a identidade pode ser expressa através do reggae em JP-C-CG. É o caráter metafórico do reggae que possui a capacidade não só de expressar, mas também de criar novas identidades. Seguindo a teoria da interação de Max Black (1998), a metáfora tem função quando dois conceitos se fundem e criam um novo conceito, alterando os conceitos originais. Em outras palavras, no processo cognitivo, uma metáfora linguística na letra do reggae pode expressar suas qualidades manifestando-se em uma nova afirmação, no caso, expressando uma identidade. Se esta metáfora fica sendo repetida e, assim, fortalecida, a mensagem ganha um potencial de criar uma nova identidade, caso o receptor tenha interesse.

Nesse contexto, um exemplo de como o reggae criou uma nova identidade chamou a minha atenção. É a história de um dos integrantes da banda Geração Rasta, cujas ações resultaram na mudança da sua realidade. Antes dele participar na banda, ele esteve envolvido com a criminalidade e tráfico de drogas, em suas palavras, “seguindo por lado errado”. Segundo ele, depois de começar a tocar reggae, a sua vida mudou. Quanto mais se dedicava ao reggae, entendendo também mais a sua filosofia, mais ele ficou consciente que existe um outro caminho, uma outra opção. “Tinha que fazer algo que me completasse e foi o reggae, cujas mensagens ficaram no meu ouvido toda hora, passando a *vibe* de amor, positividade e união” (conversa informal, agosto 2014), afirma ele. Disse que nunca mais quer voltar à vida passada e que hoje está muito satisfeito com a sua vida, mesmo considerando-se que ele tem uma vida simples, principalmente, do ponto de vista financeiro. Segundo ele foi o reggae que o mudou. Ele largou a vida do crime e se dedicou ao reggae. Por isso ele acredita que o reggae pode salvar muitas crianças e adolescentes do bairro e tirá-los das ruas, e que com reggae os jovens poderiam investir a sua energia em um objetivo mais nobre, dedicar-se para “o lado do amor e positividade” ao invés do crime e negatividade. Hoje em dia ele está sendo respeitado na sua comunidade porque ele toca reggae:

Antigamente, eu era respeitado porque andava armado. Na verdade, isso não foi o respeito, foi medo. Mas, o reggae mudou a minha vida. Hoje em dia a minha arma é a palavra, é o reggae. Eu nunca mais vou voltar naquela realidade, hoje eu sou uma outra pessoa. E as pessoas me escutam porque me conhecem e sabem que a minha história é verdadeira, elas sabem quem eu fui e quem eu sou hoje. Eu falo para todo mundo: ‘Tu também tem chance, nunca é tarde para mudar’. O reggae pode salvar

outras vidas também. O reggae me deu coragem, eu acredito nisso! Resistir de pé é o meu compromisso. Tenho que continuar! (conversa informal, agosto 2014).

Outro exemplo é a da banda Kayapira. O cantor Bruno acredita que seguindo as crenças de filosofia do reggae, a banda toma as iniciativas para mudar a realidade social no seu próprio ambiente (organizando os eventos e arrecadando as contribuições para a sociedade, como coleta de comida e roupas). Ele afirma que, através dessa atitude, os preconceitos sobre os regueiros podem ser quebrados e assim uma nova identidade do regueiro poderia ser estabelecida. Além disso, a realidade do dia-a-dia dos moradores também poderia ser mudada.

4.4 Conclusões

O reggae possui uma inquestionável capacidade de influenciar as práticas culturais. O reggae pode ser entendido como uma ferramenta usada para expressar expectativas, afirmar valores e transmitir ideias. As influências, tanto nos aspectos sociais como nos aspectos de entretenimento, levaram à consequências de longo alcance. Ao longo do tempo, a ideia de rebelião contra os sistemas da ordem (contra os opressores) do reggae jamaicano foi adaptada nos diferentes contextos culturais e traduzida para as línguas locais ao redor do mundo, articulando expressões específicas das realidades das sociedades particulares. As consequências deste processo foram observadas na região de João Pessoa, Cabedelo e Campina Grande (PB) também, onde discussões e ideias sobre as diferenças e realidades sociais são abordadas nas letras e afirmações das bandas, principalmente, daquelas formadas nas periferias. Por outro lado, a questão da etnia não recebeu a mesma atenção, sendo menos abordada que as questões sociais.

O cenário do reggae de JP-C-CG é diferenciado, no sentido de existir bandas de reggae com várias influências musicais. Por causa dos diferentes desafios identificados ao longo da pesquisa, o cenário não conseguiu alcançar o mesmo nível de popularidade e aceitação como nos estados vizinhos. Apesar disso, o reggae em JP-C-CG possui as qualidades para afetar as várias esferas da vida social, similarmente como foi visto na sua história ao redor do mundo.

O reggae em JP-C-CG manifesta-se de maneiras diferentes, com objetivos, conteúdos e expressões diferenciados. Neste ponto de vista, o reggae desta região

reflete sentidos metafóricos diferentes, dependendo do contexto social, econômico e cultural. Para alguns, o reggae é metáfora para filosofia da vida e para a expressão pessoal, para outros é metáfora para suavidade, aventura e amor, e ainda para terceiros é uma ferramenta para combater e mudar as realidades sociais. No entanto, quase todos têm uma identificação em comum, uma denominação que se repetiu na grande maioria das colocações dos regueiros de JP-C-CG: o reggae é uma metáfora para *mensagem*.

A mensagem - tanto das letras como do reggae em si - define o reggae como um meio de comunicação, que faz as pessoas refletirem sobre suas relações na esfera social habilitando-as a demonstrar/expressar suas identidades. A identidade regional é um destaque que se reflete no reggae das bandas de JP-C-CG. Ao invés de imitar e reproduzir as expressões culturais jamaicanas (ou de outros lugares do mundo), os músicos da região em foco preferem reconhecer a importância da cultura regional e demonstrar as suas influências no seu trabalho. No processo de reconstrução da percepção de regionalidade, o orgulho com as tradições culturais regionais é estabelecido, reforçando a identidade *paraibana e nordestina*.

Ao mesmo tempo, o reggae é capaz de criar novas identidades. Determinados grupos sociais são diferentemente influenciados pela dinâmica da globalização da cultura, com base em suas origens sócio-culturais. Esses grupos escolhem diferentes elementos culturais globalizados ou *tradicionais*, reenquadrando-os e reconstruindo-os em seus significados contextuais. Assim, eles podem usá-los como metáforas para a expressão e ou para a construção de suas identidades.

5 REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Carlos. *O eterno verão do reggae*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- ANDERSON, Rick. Reggae Music: A History and Selective Discography. Notes, v. 61, n. 1, p. 206-214, 2004.
- BARBO, Matjaž. *Music as metaphor?* Ljubljana: University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology, 2008.
- BARROW, Steve; DALTON, Peter. *Reggae The Rough Guide*. London: Rough Guides Ltd., 1997.
- BEARD David; GLOAG Kenneth. *Musicology: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2005.
- BÉHAGUE, Gerard. Rap, Reggae, Rock, or Samba: The Local and the Global in Brazilian Popular Music (1985-95). *Latin American Music Review*, University of Texas Press, Austin, v. 12, n. 1, p. 79-90, 2006.
- BLACK, Max. Metafora. In: KANTE, Božidar. *Kaj je metafora*. Ljubljana: Krtina, 1998. p. 91-109.
- BRADLEY, Lloyd. *Bass Culture: When Reggae Was King*. London: Penguin, 2001.
- BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music. In: BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. *Western Music and its others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Los Angeles: University of California Press, 2000. p. 1-58.
- CARDOSO, Marco Antonio. *A magia do reggae*. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda, 1997.
- CHANG, Kevin O'Brien; CHEN Wayne. *Reggae Routes The Story of Jamaican Music*. Philadelphia: Temple University Press, 1998.
- CONNELL, John; GIBSON, Chris. World music: deterritorializing place and identity. *Progress in Human Geography*, University of Manchester, v. 28, n. 3, p. 342-361, 2004.
- DAGNINI, Jérémie K. The Importance of Reggae Music in the Worldwide Cultural Universe. *Etudes caribéennes*, Université des Antilles et de la Guyane, n.16, 2010. Disponível em: <<http://etudescaribeennes.revues.org/4740?lang=en#entries>>. Acesso em: 14 de setembro 2013.
- DAVIS, Stephen; SIMON, Peter. Reggae Bloodlines In: *Search of the Music and Culture of Jamaica*. Doubleday: Anchor Press, 1979.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 10, n. 1, p. 25-40, 2005.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1982.

FERNANDES, Adriana. As transformações do reggae jamaicano no Brasil: o caso do xote nordestino. *Revista Brasileira do Caribe*, v. 7, n. 1, p. 471-482, 2007.

FOLHA DE S. PAULO. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br>>. Acesso em: 09 de setembro 2014.

FREIRE, Karla Cristina Ferro. *Que reggae é esse que jamaicanizou a “Atenas brasileira”?* 2010. 217 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2010.

FRITH Simon. The discourse of world music. In: BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. *Western Music and its others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Los Angeles: University of California Press, 2000. p. 305-322.

FRITH, Simon. Towards an Aesthetic of Popular Music. In: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan. *Music and society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 313-334.

FRITH, Simon. Music and identity. In: HALL, Stuart; GAY, Paul du. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996, p. 108-127.

GODI, Antonio J. V. dos Santos. Reggae and samba-reggae in Bahia: A case of long-distance belonging. In: PERRONE, Charles; DUNN, Christopher. *Brazilian popular music & globalization*. New York: Routledge, 2002, p. 207-219.

HABEKOST, Christian. *Verbal Riddim: The Politics and Aesthetics of African-Caribbean Dub Poetry*. Amsterdam - Atlanta: Editions Rodopi B.V., 1993.

HALL, Stuart. Introduction: Who Needs ‘Identity’? In: HALL, Stuart; GAY, Paul du. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996, p. 1-17.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. In: RUTHERFORD, Jonathan. *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990, p. 222-237.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London and New York: Routledge, 1979.

HERBOLD, Stacey. *Jamaican Patois and the Power of Language in Reggae Music*. Disponível em: <<http://debate.uvm.edu/dreadlibrary/herbold.html>>. Acesso em: 07 de maio 2014.

HERZOG, George. Drum-signaling in a West African tribe. *Word*, v. 1, n. 3, 1945.

JACKSON, Andrew Grant. *Still the Greatest: The Essential Songs of the Beatles' Solo Careers*. Plymouth: Scarecrow Press Inc., 2012.

KANTE, Božidar. *Kaj je metafora*. Ljubljana: Krtina, 1998.

KING, Stephen; JENSEN, Richard. Bob Marley's 'Redemption Song': the rhetoric of reggae and Rastafari. *Journal of Popular Culture*, v. 29, n. 3, p. 17-37, 1995.

KING, Stephen A. *Reggae, Rastafari, and the Rhetoric of Social Control*. Jackson: University Press of Mississippi, 2002.

LAKOFF, George; JOHNSON Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

LAKOFF, George; JOHNSON Mark. *Metaphors we live by*. London: The University of Chicago Press, 2003.

MANUEL, Peter. *Popular Musics of the Non-Western World*. New York: Oxford University Press, 1988.

MANUEL, Peter. *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.

MERVIČ, Iztok. *Anotações de campo*. João Pessoa, 2013-2014.

MILLER, Terry E.; SHAHRIARI, Andrew. *World Music: A Global Journey*, 3rd Edition. New York & London: Routledge, 2012.

MORIAS, Maria do Carmo Lima; ARAUJO, Patrícia Carla Viana de. O reggae, da Jamaica ao Maranhão: presença e evolução. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4, 2008, Salvador, Anais... Salvador, UFPBA: 2008.

MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. *Revista Brasileira do Caribe*, v. 9, n. 18, p. 361-387, 2009.

PINHO, Osmundo de Araujo. "Fogo na Babilônia": Reggae, black counterculture, and globalization in Brazil. In: PERRONE, Charles; DUNN, Christopher. *Brazilian popular music & globalization*. New York: Routledge, 2002, p. 192-206.

PRAHLAD, Anand Sw. *Reggae Wisdom Proverbs in Jamaican Music*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

RICE, Timothy. Reflections On Music And Identity In Ethnomusicology. *Muzikologija*, Serbian Academy of Sciences and Arts - Institute of Musicology, n. 7, 2007.

RICE, Timothy. Reflections on music and meaning: metaphor, signification and control in the Bulgarian case. *British Journal of Ethnomusicology*, British Forum for Ethnomusicology, v. 10, n. 1, p. 19-38, 2001.

RICE, Timothy. Time, Place and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. *Ethnomusicology*, University of Illinois, v. 47, n. 2, p. 151-179, 2003.

RICHARDS, I. A. Metafora. In: KANTE, Božidar. *Kaj je metafora*. Ljubljana: Krtina, 1998. p. 43-71.

SANTOS, Joanderson Costa dos; BARROS, Alysson Ramon. O reggae como fonte de identificação cultural, lazer e atratividade turística em São Luis de Maranhão. In: ENCONTRO NACIONAL DO GEÓGRAFOS, 16, 2010, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: AGB, 2010. p. 1-10.

SCRUTON, Roger. *The aesthetics of music*. New York: Oxford University Press, 1997.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. *Da terra das primaveras a ilha do amor: reggae, lazer e identidade em São Luis do Maranhão*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1992.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. Os Sons do Atlântico Negro. *Revista Brasileira do Caribe*, Associação Caruaruense de Ensino Superior Brasil, v. 8, n. 15, p. 21-39, 2007.

SPITZER, Michael. *Metaphor and Musical Thought*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

WILSON, Amber. *Jamaica: The culture*. New York: Crabtree Publishing company, 2004.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. Metaphor and Music. In: GIBBS, Raymond W. Jr. *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. New York: Cambridge University Press, 2008, p. 502-524.

5.1 Entrevistas concedidas a Iztok Mervič

BELO, Dado, Castelo Branco, João Pessoa, Paraíba, 17 setembro. 2014. Gravação digital no telefone celular (95 min.)

CANDEEIRO NATURAL, entrevista com todos os membros da banda, Bessa, João Pessoa, Paraíba, 24 julho. 2014. Gravação digital no telefone celular (45 min.)

COLORAL, José Reinaldo. Castelo Branco, João Pessoa, Paraíba, 9 maio. 2014. Gravação digital no telefone celular (40 min.)

DAVID, Bancarios, João Pessoa, Paraíba, 10 julho. 2014. Gravação digital no telefone celular (55 min.)

DENYS, Padre Zé, João Pessoa, Paraíba, 31 agosto. 2014. Gravação digital no telefone celular (100 min.)

DIGZIN, entrevista com todos os membros da banda, Fortaleza de Santa Catarina, Cabedelo, Paraíba, 2 agosto. 2014. Gravação digital no telefone celular (65 min.)

FEBUK, Mangabeira, João Pessoa, Paraíba, 11 junho. 2014. Gravação digital no telefone celular (90 min.)

ZAZUKA e TIAGO do Movimento Reggae João Pessoa, Cabo Branco, João Pessoa, Paraíba, 1 junho. 2014. Gravação digital no telefone celular (75 min.)

5.2 Discografia

CANDEEIRO NATURAL. Candeeiro Natural. Disponível em:
<https://soundcloud.com/candeeironatural>

DIGZIN. Mp3s disponíveis em: <https://soundcloud.com/digzinreggae>

DONA TEREZZA. Mp3s do arquivo pessoal. João Pessoa, 2014

DONA TEREZZA. Mp3s disponíveis em: <https://soundcloud.com/banda-dt-terezza>

DUBBEM. Mp3s disponíveis em: <https://soundcloud.com/banda-dubbem>

EMBOSCADA. Mp3s disponíveis em: <http://palcomp3.com/emboscadanewreggae/>

FEBUK. *Terra da luz*. 1996. 1 CD de mp3s do arquivo pessoal

FEBUK. *Jah está comigo*. 1999. 1 CD de mp3s do arquivo pessoal

FEBUK. Mp3s disponíveis em: <http://palcomp3.com/febukreggae/>

GERAÇÃO RASTA. Mp3s disponíveis em:
<http://palcomp3.com/BandaGeracaoRasta/>

GUNJAH. *Gunjah*. João Pessoa: Estado Sonoro Produções, 2008. 1 CD

KABEÇA. *EP - Pensamentos de Positividade*. Mp3s disponíveis em:
<https://soundcloud.com/triboras/sets/ep-pensamentos-de-positividade>

KAYAPIRA. Mp3s disponíveis em: <https://soundcloud.com/kayapira-cg>

NAIÁ. Mp3s do arquivo pessoal. João Pessoa, 2014

PARAHYBA SKA JAZZ FOUNDATION. Videos disponíveis em:
<http://tnb.art.br/rede/parahybaskajazzfoundation>

PEDECOCO. *Reggae Natural*. João Pessoa, 2009. Disponível em:
<http://www.pedecoco.com>

PEDECOCO. *EP Paraíba reggae*. João Pessoa, 2011. Disponível em:
<http://www.pedecoco.com>

PEDECOCO. *Manifesto do Pensar*. João Pessoa, 2014. Disponível em:
<http://www.pedecoco.com>

SILÊNCIO. Mp3s disponíveis em: <http://palcomp3.com/silencio/>

GLOSSÁRIO

Bubble shuffle: Um estilo de tocar teclado no reggae. Um padrão rítmico mais shuffle (colcheias em swing, como se toca no jazz), usado para tocar acordes numa maneira cortada e abafada. Normalmente o teclado utiliza o som de estilo órgão Hammond.

Burru: Tambor característico afro-jamaicano associado com um estilo de percussão. Originou-se nas plantações de trabalho dos escravizados.

Dreadlocks: Aglomeração de fios de cabelo em formato cilíndrico, usado pelos seguidores de rastafarianismo.

Groove: Originalmente os sulcos dos discos de vinil. Gíria entre os músicos populares para um fluxo de movimento musical que sintoniza e sincroniza toda a banda.

Haile Selassie / Ras Tafari: Imperador, nascido na Etiópia em 1892 como Tafari Makonnen Woldemikael, coroado como imperador Haile Selassie I em 1930. Figura central de rastafarianismo.

Ital: Um jeito de viver puramente natural, praticado pelos seguidores de rastafarianismo.

Kumina: Kumina é uma forma cultural da Jamaica. É uma religião, música e dança praticada na ilha. Os praticantes têm mantido o estilo africano de percussão e dança, especialmente do Kongo.

Offbeat: Acentuação dos tempos fracos na música - os tempos dois e quatro, em vez de um e três, ou simplesmente contratempo.

One drop: Um padrão rítmico que não enfatiza, e, às vezes, elimina completamente, o primeiro tempo de cada compasso - a guitarra (em conjunto com órgão ou piano)

toca cortes de acordes e enfatiza o segundo e o quarto tempo do compasso. O bumbo atinge a terceira batida de cada medida.

Pocomania: Uma tradição religiosa que combina revivalismo com o culto dos antepassados e possessão espiritual, trazida para a Jamaica pelos africanos escravizados. Também é vista como uma forma de rebeldia e protesto contra as religiões europeias e o status quo político.

Rastafarianismo: Um movimento religioso da Jamaica, baseado nas interpretações idiossincráticas de certas passagens-chave do Antigo Testamento. As origens do movimento Rastafári estão baseadas nas idéias do nacionalista negro jamaicano Marcus Garvey.

Regueiro: Regueiro é a pessoa que produz, toca, escuta e curte o reggae.

Revival: Revival é um ritual religioso resultante de uma mistura das culturas Africana e Europeia, onde o dançarino é possuído por um espírito. Também é um estilo de dança na Jamaica.

Riddim: Um padrão rítmico característico de reggae, composto da linha de contrabaixo acompanhada por bateria.

Roots reggae: Um sub-gênero de reggae no qual as letras trazem, predominantemente, ideias espirituais e socio-políticas. No Brasil denominado como reggae de raiz.

Rude boy: Um membro de uma subcultura que surgiu nas camadas mais pobres de Kingston no início dos anos 1960. Foi associado com jovens violentos descontentes, favorecendo a música ska e rocksteady, com estilo específico de vestuário (ternos, gravatas finas e os pork pie chapéus). No Brasil podem ser chamados de meninos rudes.

Slide: Em português “escorregar”. Para os instrumentos de corda principalmente passando livremente por todas as casas do braço do instrumento.

Sound system: Na Jamaica, um sistema de som móvel formado por uma vitrola ligada a um par de alto-falantes enormes.

Sufferers: Os moradores dos guetos pobres em Kingston, Jamaica. No Brasil podem ser chamados como os que sofrem.

Walking bass: Em português “baixo caminhante”. É um procedimento de acompanhamento, normalmente feito na região grave do piano ou no contrabaixo, quando se toca normalmente uma (ou duas) figura por tempo, em progressão harmônica, um acorde desembocando no outro através de um movimento suave entre as notas.

APÊNDICE A

CD incluindo:

- quatro músicas analisadas: Raízes (GunJah), Queimação (Febuk), Drop Time (Pedecoco) e a música da banda Geração Rasta.
- sete arquivos .mscz de partituras incluídas no trabalho
- dois arquivos para instalação de programa MuseScore (MuseScore-1.3.dmg para Mac e MuseScore-1.3.exe para Windows)