Folkcomunicação além das fronteiras brasileiras: Blues e o Hip Hop como comunicações específicas de grupo

Thífani Postali[1]

RESUMO

Utilizando-se da Folkcomunicação, o trabalho investiga a musicalidade popular desenvolvida nos Estados Unidos - a partir do período escravocrata - e o que as manifestações Blues e Hip Hop representam ao grupo que as idealizou, o afroestadunidense. O objetivo do estudo é refletir os bluesmen e os rappers como líderescomunicadores, bem como pensar a utilização da música como meio de comunicação específico de grupo.

PALAVRAS-CHAVE: Blues, Hip Hop, Folkcomunicação, Cultura, Música

O INÍCIO DE UMA MANIFESTAÇÃO HÍBRIDA

Para entender o conteúdo que as manifestações Blues e Hip Hop abordam em suas canções, não podemos fugir ao período escravagista. Um dos motivos que levaram os americanos a comprar africanos para atender o sistema vigente, entre os séculos XVI – XVIII, foi a crença em não haver humanos com diferentes pigmentações de pele. Qualquer cor que não fosse considerada "branca" era entendida como subespécie, como assegura Santos (1980, p. 52): "pretos, mestiços e índios eram vistos, naquele tempo, como raças. Eram vistos como subespécies. Mulato é apenas uma derivação linguística de mula; quanto aos índios, os teólogos discutiram mais de cem anos se eles teriam ou não uma alma". Só a partir de 1909 que a ideia totalitária de subespécie foi questionada pelos estudos da Escola de Chicago, em especial, por Franz Boas e W. Thomas, defensores da ideia de que o estado mental dos imigrantes não estava ligado a algum problema fisiológico, mas sim, às mudanças sociais ocorridas em sua vida cotidiana (apud COULON, 1995).

[1] Mestre em Comunicação e Cultura pela UNISO. Autora de "Blues e Hip Hop: uma perspectiva folkcomunicacional".

Afastados do território de origem, os africanos tiveram que começar uma nova maneira de viver. Proibidos de exercer a cultura de origem, ocultaram os costumes tradicionais e se adequaram aos modos dos grupos uniculturalistas[2]. Um dos motivos para a proibição, principalmente dos cantos, batuques e religião, era o temor de que os códigos fossem utilizados para a comunicação do grupo e dos demais grupos de escravos localizados em áreas vizinhas, uma vez que essa ação poderia facilitar a organização de rebeliões em massa.

No início do sistema escravagista, houve apenas um momento em que os escravos podiam se manifestar. Durante o período do trabalho, executavam canções que eram praticadas por todo o grupo de trabalhadores, fazendo da voz, o único instrumento originário dos povos africanos. Segundo Charters, "enquanto trabalhavam, seguiam o solista da canção, que os mantinha unidos ao cantar breves frases improvisadas às quais eles respondiam com um único verso repetido com um estribilho" (1995, p. 9). Essa prática de canto foi denominada *work-songs*. Outra manifestação africana executada no território norte-americano foi o *holler,* uma forma de cantar frases curtas e gritadas. Porém, o *holler* estava ligado a uma maneira disfarçada de comunicação, pois, entre os cantos berrados existiam frases que apontavam a presença dos capatazes e senhores como, por exemplo, "Aí vem o tio Sam" ou "Will Jackson está chegando"[3]. Desta forma, enquanto os *hollers* eram praticados de modo discreto, as *work-songs* eram executadas na presença dos capatazes e senhores.

O fato de as *work-songs* serem as únicas manifestações permitidas nesse período pode estar ligado ao rendimento do trabalho, uma vez que a música possibilita um ritmo capaz de ordenar os movimentos do corpo humano. De acordo com Muggiati, [...] estas canções ajudavam a amenizar e racionalizar o trabalho e o tornavam mais rentável. Tranquilizavam também o proprietário, que as ouvia, garantindo que os seus escravos estavam sob controle, no devido lugar (1995, p.9).

[2] Na visão do uniculturalismo, apenas uma cultura é correta, melhor que as outras em todos os aspectos e expressa as oportunidades do futuro. "Sendo uma cultura todo-poderosa porque é certa, ela se atribui o direito de construir-se um parâmetro para as outras culturas, determinando quais as práticas e as teorias que devem sobreviver" (Barbosa, 2006, p.14).
3MUGGIATI, Roberto. Blues: Da lama à fama. São Paulo, SP: Editora 34, 2005, p. 10.

A prática musical não só favorecia a ordem e o resultado do trabalho, mas o próprio escravo que a utilizava como forma de resistir às pressões e a exaustão da tarefa física. Para Carvalho (apud LAURENTIIS, 2009), a música parecia tornar o sofrimento do trabalho mais leve, ao passo que remetia à África.

Mesmo com as proibições acerca da cultura africana, os escravos encontravam diferentes maneiras de incorporar seus modos aos costumes impostos. Beltrão ressalta que [...] o negro – trazido a força para o trabalho escravo – ia encontrando também seu caminho de integração, que incluía uma aparente submissão e uma admirável retenção de suas características étnicas, de suas crenças, de suas instituições sociais, dos seus costumes de origem (1980, p. 14).

Uma das imposições dos senhores foi à integração dos escravos na religiosidade dominante. Essa imposição provocou o contato dos africanos não só com outras crenças, mas com a musicalidade européia. Assim, as manifestações tribais africanas adequaram-se aos instrumentos e padrões religiosos europeus. Essa transformação entre culturas díspares é o que Canclini denomina como "culturas híbridas", ou seja, "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separadas, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (2008, p. xix). Entretanto, por mais que se desenvolvam culturas híbridas, os indivíduos em situações de dominação são conscientes de culturas separadas, pois não deixam de assimilar costumes anteriormente vividos. Silva acrescenta que os processos de hibridização "nascem de relações conflituosas entre diferentes grupos nacionais, raciais ou étnicos. Eles estão ligados a histórias de ocupação, colonização e destruição. Trata-se, na maioria dos casos, de uma hibridização forçada" (2009, p. 87).

Após a escravidão, os africanos e seus descendentes perceberam que mesmo "livres", viveriam dependentes dos grupos dominantes, pois, para conquistar trabalho remunerado, moradia, educação, bens e, até mesmo, respeito, dependeriam da aceitação de uma sociedade hegemônica.

Para os grupos dominados, reservou-se a classificação de grupos marginais, ou seja, na perspectiva de Beltrão (1980, p. 2) "a massa – urbana ou rural – de baixa renda, excluída da cultura erudita e das atividades políticas [...]". De acordo com o autor, o marginal consiste no "indivíduo à margem de duas culturas e de duas sociedades que

nunca se interpenetraram e fundiram totalmente" (1980, p.39). A acepção de Beltrão faz referência aos estudos da Escola de Chicago que define como "personalidade marginal" quando "um indivíduo se vê involuntariamente iniciado em duas ou várias tradições históricas, linguísticas, políticas ou religiosas, ou em vários códigos morais" (PARK, 1937, apud COULON, 1995).

Segundo a Escola de Chicago, o indivíduo marginal cria uma mescla entre os códigos de contato e passa a manifestar-se perante o que o convém. Stonequist (1937, apud COULON, 1995) reforça que, consequentemente, na maior parte do tempo, o indivíduo marginal profere críticas duras acerca da cultura dominante. Isso porque, apesar dos esforços de integração do indivíduo dominado, a sociedade o rejeita. Sobre esse aspecto, Mattelart (2005, p.18) ressalta que "tudo o que é afastado da matriz moderna ou ocidental – e para os raciólogos da raça branca – é hierarquizado, catalogado como inferior e anterior". Essa rejeição provoca a denúncia sobre hipocrisias e contradições. Coelho denomina essa prática de denúncia como "cultura de autenticidade", ou seja, "a busca de uma visão de mundo e de um modo de estar no mundo que teria sido alegadamente reprimido ou sufocado" (2005, p. 178).

De acordo com Gomes (2009), o continente americano recebeu cerca de 10 milhões de africanos durante a escravidão. Sob esse regime, os africanos não possuíam permissão para desenvolver habilidades que compreendessem códigos comunicacionais como a leitura e a escrita. O motivo dessa imposição foi que, assim como ocorreu com os cantos, batuques e religião, os senhores receavam a comunicação entre os grupos de escravos.

Após a libertação, a segregação social continuou distanciando os africanos e seus descendentes da educação formal, de forma que, a taxa de analfabetismo nos EUA, de acordo com o *U.S. Census Bureau* - censo oficial do país - era liderada pelos afro-estadunidenses. Pensando o problema do analfabetismo, é possível refletir que o uso da leitura e da escrita pelos grupos afro-estadunidenses tornou-se inviável como mecanismo de comunicação. A partir dessas considerações, importa-nos esclarecer que entendemos o sistema de comunicação como "o conjunto específico de procedimentos, modalidades e meios de intercâmbio de informações, experiências, ideias e sentimentos

essenciais à convivência e aperfeiçoamento das pessoas e instituições que compõe a sociedade" (BELTRÃO, 1980, p. 2).

O conceito de comunicação que pretendemos é o que Beltrão denomina como "comunicação cultural", ou seja, "o processo verbal, mímico, gráfico, plástico e tátil pelo qual os seres humanos exprimem e intercambiam ideais, sentimentos e informações, visando a estabelecer relações e somar experiências" (1977, p. 58).

Assim, pensamos a comunicação como um processo de intercâmbio informacional e, refletindo que esse processo só se completa quando "ambas as partes estão informadas, prontas a adotar uma atitude com pleno conhecimento das ideias e sentimentos comuns" (BELTRÃO, 1977, p. 59), é possível crer que a escrita e a leitura eram códigos pouco eficazes para a comunicação de uma parcela considerável dos membros dos grupos que compreendem os afro-estadunidenses.

Desta forma, os afro-estadunidenses, prejudicados primeiramente pelo sistema escravocrata e, posteriormente, pela segregação social que vigorava no início do século XX – com resquícios até a atualidade -, deveriam encontrar uma forma mais apropriada para a comunicação do grupo, como ressalva Beltrão (1980) ao dizer que os excluídos do sistema de comunicação social procuram novas maneiras de intercambiar mensagens. A essas novas maneiras de comunicação, o autor entende como cultura popular, ou seja, os "canais de comunicação da resistência popular à ação avassaladora do capitalismo [...]" (1980, p. viii). Acorda com essa perspectiva a ideia de Hall, para quem a "cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; [...]. É a arena do consentimento e da resistência" (2009, p. 246). O autor ainda reforça que "o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a 'cultura popular' em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante" (p. 241).

Retomando as questões que envolvem as condições de vida dos indivíduos afro-estadunidenses, incluindo os pontos educacionais (desenvolvimento da leitura e da escrita), é possível pensar que desde o sistema escravagista tiveram que encontrar formas mais dinâmicas para promover a comunicação entre o grupo. Partimos da hipótese de que a familiaridade com as *work-songs* - pensando a música como forma comum ao entendimento daqueles que compreendem uma determinada língua,

independente do domínio da leitura e da escrita – tenha contribuído para os afrodescendentes encontrarem na música uma maneira de prática comunicacional; técnica essa tão hábil que não envolve apenas a comunicação oral, mas a gestual, expressional e imagética, que são essenciais para a compreensão humana e características dos processos folkcomunicacionais, como assegura Beltrão. Nesses processos “as mensagens são elaboradas, codificadas e transmitidas em linguagens e canais familiares à audiência, por sua vez, conhecida psicológica e vivencialmente pelo comunicador, ainda que dispersa” (1980, p. 28). Com relação aos comunicadores, Beltrão denomina-os como líderes-comunicadores, caracterizados como agentes formadores de opinião que, a partir das mensagens possibilitadas pelos meios de comunicação de massa, decodifica-as transformando em outros códigos capazes de serem compreendidos pelo público ao qual pretendem comunicar.

A fim de somar a ideia de Beltrão, acrescentamos que os líderes-comunicadores também podem obter informações por outros meios que não só os de massa. Quando pensamos o início do século XX, por exemplo, podemos avaliar que os *bluesmen* produziam canções que discorriam sobre experiências e informações obtidas também em cidades e viagens. Pensar desta maneira, nos possibilita compreender que a ação dos líderes-comunicadores não está presa e dependente de um sistema de comunicação específico.

Referindo-se aos líderes-comunicadores, Beltrão ressalta que “nem sempre são 'autoridades' reconhecidas, mas possuem uma espécie de carisma, atraindo ouvintes, leitores, admiradores e seguidores” [...] (1980, p. 35). De acordo com o autor, eles geralmente são bem considerados nas comunidades as quais pertencem, pois possuem informações e opiniões sobre assuntos pertinentes ao grupo e noções sobre como provocar a reação do público.

O líder-comunicador estudado é aquele que se utiliza da musicalidade para gerar o processo comunicacional. É certo que, para se apropriar desse mecanismo comunicacional, o indivíduo deve possuir capacidades fundamentais para a elaboração da mensagem. O líder-comunicador que se apropria da linguagem musical é, geralmente, um indivíduo que também não domina a teoria musical, pois não teve

acesso, assim como a educação formal, ao ensino musical. Entretanto, por ter contato com instrumentos e formas musicais, ele é capaz de juntar elementos e criar algo novo.

Utiliza a musicalidade não só como entretenimento, mas como maneira de manifestar suas opiniões e resistir frente ao sistema. "Trata-se de agentes de filosofia morais e políticas divergentes dos costumes e práticas da comunidade [...] que procuram, pela manifestação das suas ideias, aliciar novos elementos para suas fileiras ou minar as instituições dominantes" (BELTRÃO, 1977, p. 128).

Blues: a manifestação musical afro-estadunidense

O surgimento do Blues é muito discutido por estudiosos de diversas áreas do conhecimento. Alguns afirmam que o Blues teve sua origem especificamente nas músicas religiosas, entretanto, Essen (1975), Hobsbawm (1989), Charters (1995) Vilela (2009) e Muggiati (1995), asseguram que o Blues surgiu especialmente da realidade prática das *work-songs* e dos *hollers* praticados nos campos do sul dos Estados Unidos, e que sua ligação com a música religiosa são os acordes básicos derivados da harmonia européia. De acordo com Vilela (2009, p. 57) "a maior influência européia talvez seja a da religião: "'o grande despertar', movimento protestante sectário, democrático, frenético e igualitário. Surgido no início do século XIX, forneceu a estrutura harmônica com a qual se construiu o Blues". Para Essen (1975, p.15), "a música do blues foi o resultado de uma interação do arsenal melódico e declamatório afro-americano com as harmonias européias mais simples".

O que explica a composição do Blues são, justamente, a proibição da prática religiosa africana aplicada na escravidão e a evangelização forçada dos escravos, ocorrida no início do século XIX. Desta forma, o sistema escravagista possibilitou, mesmo que de maneira forçada, a hibridação de culturas díspares.

Não existe nenhum estudo que comprove o porquê desse gênero musical se chamar Blues. A única dedução que se têm na história é que o significado da palavra blues traduz com exatidão os sentimentos dos afro-estadunidenses, sendo assim, utilizada em diversos temas e conteúdos das músicas do gênero. Portanto, o nome está associado, antes de qualquer coisa, ao sentimento expressado e não por obedecer, necessariamente, alguma ordem musical. Sobre o significado da palavra blues, Muggiati

(1995) apresenta um breve resumo do trabalho de grandes pesquisadores da área, a fim de esclarecer o sentido, o que nos dá base para constatar que Blues é um gênero musical dramático que, em seu sentido inicial, expressa medo, ansiedade, angústia, tristeza, depressão, desgosto e crítica social. Foi o modo mais viável para que os ex-escravos pudessem gritar seus sentimentos e fazer disso, uma forma de resistência, visto que, mesmo libertos sofreram da mesma distância social. Muggiati (1981) ressalva que o Blues olhava o mundo sem ilusões, como a coisa complexa que é e que manifestava a consciência do afro-estadunidense com relação a sua separação do resto da sociedade estadunidense.

Em meados do século XIX e início do XX, o Blues foi utilizado para dar voz aos afro-estadunidenses. Hobsbawn (1989, p. 66) ressalva que "o ponto importante a respeito do blues é que ele marca uma evolução não apenas musical, mas também social: o aparecimento de uma forma particular de canção *individual*, comentando a vida cotidiana". Para o autor, esse é o motivo de o Blues não ser considerado poético apenas porque o cantor ou a cantora deseja se expressar de maneira poética, mas sim "porque deseja dizer o que tem de ser dito da melhor maneira possível" (p. 200).

Após a libertação dos escravos, o Blues começou a ganhar forma. Referimos ao "ganhar forma" pelo fato de que, com um pouco mais de liberdade, seus idealizadores puderam dar início ao processo de utilização da música como forma de resistir ao sistema. Isso porque as condições em que os recém libertos foram submetidos pelo sistema norte-americano, talvez tenha sido a prova de que a verdadeira conquista da liberdade não ocorreria com aquele marco, mas através de uma longa história de luta pela sobrevivência em um território que, a todo o momento, lembrava-os que não possuía cidadãos "negros". Para pensarmos essa suposição, basta assistirmos aos filmes da metade do século XX, aos produtos norte-americanos dessa época, ao jornalismo, as campanhas publicitárias e, ainda, o cotidiano do país retratado pelo ilustrador Norman Rockwell que, através das propagandas da Coca-Cola, divulgou ao mundo uma imagem uniforme – quiçá propositalmente – da população da América do Norte.

Aos africanos e seus descendentes restou, a princípio no Sul, continuar trabalhando para seus ex-senhores e para outros, diante das mesmas condições de vida, ou partir para as cidades sulistas que não ofereceriam condições para integração,

fazendo com que o grupo vivesse fadado à miséria. Os indivíduos que optaram migrar para as cidades industrializadas do Norte se depararam com uma situação não menos crítica que as condições oferecidas pelas cidades do Sul. Nelas, se reservaram territórios exclusivos para a moradia dos migrantes, a princípio, espaços sem as condições básicas para a sobrevivência. Essas condições, tanto vividas no Sul, quanto nas cidades do Norte, favoreceram a construção do Blues como lamentação e crítica social, retratando o contexto local em que o autor participava, como a letra de *Vietnam Blues:* "[...] Senhor porque eu nasci no Mississipi/ quando é tão difícil para chegar à frente/ Porque eu nasci no Mississipi/ quando é tão difícil para chegar à frente/ Cada criança negra nascida no Mississippi/ você sabe/ a pobre criança nasce morta [...][4].

A partir de 19670, as gerações de afro-estadunidenses começaram a criar novas maneiras de comunicar e resistir ao sistema social, tendo o Hip Hop como pilar dessas manifestações.

Hip Hop: a origem da nova resistência

Em meados de 1970, as cidades localizadas no norte dos Estados Unidos receberam inúmeros grupos de imigrantes - em maioria, jamaicanos e porto-riquenhos -, fugidos dos problemas econômicos e políticos que enfrentavam as ilhas caribenhas. Esses indivíduos buscaram asilo, especialmente, nos guetos de Nova York que já abrigavam muitas famílias afro-estadunidenses, cuja história de vida, se baseava na luta contra a segregação social existida no país.

Nesse encontro, a população jamaicana ofereceu aos grupos marginalizados uma nova forma de contestar o sistema social que também descontentava a população local. O jamaicano Kool-Herc e seu parceiro Grand Master Flash, originário de Barbados, foram os primeiros responsáveis pela prática musical nos Estados Unidos. No bairro de Bronx – NY, os disc-jóqueis (DJs) organizaram festas onde trabalhavam a música com técnicas como os *sounds systems*, mixadores - aparelhos que unem os toca-discos e sincronizam os vinis - e o *scratch*, movimento de discos no sentido anti-horário, que produz um som arranhado. Aperfeiçoando-se, os DJs acrescentaram a sampleagem,

[4] J.B. Lenoir (1929 -1967). LENOIR: J.B. *Vietnam Blues: The Complete L&R Recording, 1995* – áudio. Tradução nossa.

técnica caracterizada pela inserção de recortes de músicas populares e sons diversos, geralmente retratando a agitação urbana como ruídos de carros, de sirenes, helicópteros, tiros, vidros quebrados, entre outros.

A música de Kool-Herc e Grand Master Flash contagiou o público que desenvolveu maneiras diferenciadas de dançar. Durante as apresentações, os DJs falavam de acordo com o ritmo da música e ofereciam o microfone para os dançarinos participarem dos discursos. Eles, por sua vez, procuravam organizar frases rimadas relatando o cotidiano do Bronx. O modo de criar rimas improvisadas, acompanhadas de um som, foi denominado *freestyle* e passou a ser uma das principais características da cultura musical que surgia nos Estados Unidos.

Juntando-se e desenvolvendo-se em meio aos elementos culturais norte-americanos, a música jamaicana foi se transformando no que hoje é conhecido como Rap - *rythm and poetry*. Essa prática musical é caracterizada pela improvisação poética sobre uma batida musical rápida, acompanhada - ou não, pelo som eletrônico, o que faz da expressão oral o elemento mais importante da música. Segundo Kellner (1995, p. 232), "trata-se de uma forma que combina tradições orais afro-americanas com sofisticadas modalidades tecnológicas de reprodução de som". Os responsáveis pelo texto são conhecidos como mestres de cerimônia ou controladores de microfones. Mencionados popularmente como MC`s, eles possuem as mesmas características que os *toastes* jamaicanos, ao passo que discursam sobre as questões que envolvem a situação social dos grupos marginalizados. Com relação ao Rap, Kellner ressalta que a prática é um "veículo de expressão de vozes bem específicas, que ficaram fora da cultura prevalecente e a preocupação de seus praticantes é dizer quem são, de onde vêm e o que têm em mente" (1995, p. 233).

O Hip Hop nasceu das festas organizadas por Kool-Herc e Grand Master Flash, mas não foram os DJs os responsáveis pelo surgimento do movimento, e sim o afroestadunidense Donovan. Frequentador das festas organizadas pelos DJs, Donova trocou sua gangue pela arte de rua e seu nome por África Bambaataa.

Richard (2005) ressalta que o termo Hip Hop possui definições divergentes, no entanto, a acepção mais usual é que significa "saltar movimentando os quadris" - "*to hip" "to hip*". Rocha, Domenich e Casseano (2001) esclarecem que o termo foi criando

em 1968 por África Bambaataa na ocasião de nomear os encontros promovidos e parceria com Kool-Herc e Grand Master Flash.

Segundo Leal (2007), em 1973, Bambaataa fundou a *Universal Zulu Nation*, uma organização não-governamental que teve como lema a frase "Paz, Amor, União e Diversão". Nessa organização - ainda existente -, Bambaataa reuniu DJs, dançarinos, MC`s e grafiteiros, além de promover palestras sobre diversos temas como matemática, economia, prevenção de doenças, entre outros.

Não existe uma data específica para o surgimento do Hip Hop, todavia, o site oficial da *Universal Zulu Nation* esclarece que o aparecimento do movimento está ligado à organização de Bambaataa que, por sua vez, elegeu o dia 12 de novembro de 1974 – um ano após a fundação da *Universal Zulu Nation* - como o aniversário oficial do Hip Hop. Isso explica ele ser um movimento cultural formado por diferentes elementos artísticos e não só por um gênero musical, como é frequentemente confundido.

De acordo com os textos disponibilizados pela *Universal Zulu Nation*, a principal preocupação dos idealizadores do Hip Hop é a de que o público não tenha domínio sobre o verdadeiro propósito do movimento, pelo fato de alguns *rappers* utilizarem a música para divulgar o que Bambaataa chama de "negatividade". Para tanto, o fundador do movimento incluiu o quinto elemento do Hip Hop, ao qual se refere como "conhecimento". Segundo a *Universal Zulu Nation*, o quinto elemento consiste em esclarecer as pessoas sobre a história e os elementos fundamentais da verdadeira cultura do movimento. Bambaataa (2010) esclarece que Hip Hop foi criado para difundir temas como a paz, o amor, a união e a diversão, a fim de afastar as pessoas dos problemas que assolavam as ruas, como a violência e as drogas. O Hip Hop possui, pelo menos, cinco elementos básicos podendo incluir outros que dialogam com o seu contexto, como é o caso do beat box, um tipo de percussão vocal que consiste na simulação de sons de bateria, efeitos eletrônicos, instrumentos de sopro e outros, utilizando apenas técnicas com a voz, a boca e a cavidade nasal.

Quando se trata da comparação entre os elementos, a resistência não parece ser tão frequente quanto à apresentada na música do Hip Hop. Para muitos membros do movimento, o motivo deles serem menos combativos que o Rap, dá-se pelo fato de que

a música possibilita maior abertura para disseminar ideias. Isso porque a prática musical envolve o discurso, a gesticulação, a imagem e a expressão, considerados fatores importantes para o processo de comunicação. Beltrão (1977) e Mcluhan (2001) defendem que a combinação de diferentes mecanismos de comunicação, torna a mensagem mais clara e efetiva. Desta forma, Kellner (1995, p. 232) esclarece que "a afetividade do rap, os prazeres que produz e seus efeitos somáticos, relacionam-se então à conjunção de voz, música, espetáculo *performance* e participação". É a partir dessas considerações que tomaremos a musicalidade do movimento como objeto de estudo.

Kellner assimila a disseminação do Rap à década de 1980. O autor esclarece que, apesar de haver rappers pelo menos uma década antes dessa, as condições sociais em que as populações marginais norte-americanas se encontravam, a partir de 1980, fizeram com que o movimento se tornasse essencial para os grupos marginais, ao mesmo tempo em que popular. Segundo Kellner, "a década de 1980 foi um período de declínio das condições de vida e das expectativas dos negros, durante os governos conservadores que transferiram a riqueza dos pobres para os ricos, fizeram cortes nos programas sociais e negligenciaram negros e pobres" (1995, p. 231).

Green ressalta que "um tema principal nas letras de rap é o de que o único meio de sobreviver é usar a cabeça, estar consciente e saber o que está acontecendo ao seu redor" (2006, p. 44). Leal (2007) reforça que, o membro do movimento tem como dever a propagação de seus conhecimentos para as demais pessoas.

Kellner argumenta que "a melhor maneira de considerar o rap em si é vê-lo como um fórum cultural em que os negros urbanos podem expressar experiências, preocupações e visão política" (1995, p. 230). Segundo o autor, o Rap transformou-se "num poderoso veículo de expressão política, traduzindo a raiva dos negros diante da crescente opressão e da diminuição das oportunidades de progresso, quando a simples sobrevivência passou a ser um grave problema" (p. 231).

Referindo-se a produção do conteúdo do Rap, Kelnner ressalta que, "enquanto alguns glorificam a vida de gângster, as drogas e as atitudes misóginas, outros contestam essas intervenções problemáticas, usando o rap para expressar valores e políticas muito diferentes" (p. 231). No caso do Hip Hop, muitos líderes se queixam que, ultimamente, o movimento está assimilado à criminalidade, ou seja, está sendo

identificado como oposto à sua verdadeira proposta. Isso ocorre porque inúmeros indivíduos se apropriaram do movimento para disseminar o conteúdo da vida *gangsta*.

Os temas abordados pelo estilo Gangsta Rap, em sua maioria, relatam o cotidiano das gangues norte-americanas como a violência, a relação com a polícia, o consumo de drogas ilegais entre outras questões. Entretanto, não podemos deixar de citar que as letras também abordam o principal conceito do movimento, que é a crítica social. Porém, a mensagem sempre remete ao mundo do crime como algo interessante e positivo, contrariando, assim, o real idealismo do movimento. E essa é a maior preocupação dos fundadores do Hip Hop. Em seu site, a *Universal Zulu Nation* disponibiliza diversas mensagens contrárias a essas atitudes, com foco nos jovens afrodescendentes.

Considerações

Os fundamentos da Escola de Chicago e da Folkcomunicação acerca do indivíduo marginal cabem para pensamos que os idealizadores das manifestações são sujeitos involuntariamente iniciados em duas ou mais culturas. Os *bluesmen* e os *rappers* possuem contato com diferentes culturas, o que resulta na criação de produtos híbridos, como é o caso do Blues e do Hip Hop. Entretanto, as manifestações musicais não se tratam de uma simples produção.

Elas se diferenciam pela forma como procuram comunicar ao grupo, formando discursos ideológicos, construídos com a finalidade de informar e lutar contra o sistema. Os *bluesmen* e os *rappers* são líderes-comunicadores no sentido exato da definição de Beltrão (1980), que se caracterizam como agentes formadores de opinião que, a partir das mensagens possibilitadas pelos meios de comunicação e por outras maneiras de se obter informações, decodificam as mensagens transformando-as em outros códigos capazes de serem entendidos pelo público ao qual pretendem comunicar.

Segundo Beltrão, as mensagens são elaboradas para serem transmitidas em linguagens e canais acessíveis ao público. O autor ainda ressalta que algumas manifestações se caracterizam como jornalísticas, sem que o autor perceba a função social que desempenha.

Referindo-se aos líderes-comunicadores como jornalistas folkcomunicacionais, Beltrão acrescenta que a diferença no papel social dos líderes comparado ao papel dos jornalistas convencionais se concentra no fato dos líderes-comunicadores não ficarem presos aos acontecimentos. Ocorre que procuram outras versões e rumores acerca do acontecimento, introduzindo as ideias junto às suas, tecendo assim, a mensagem final.

> Exagera, carrega nas tintas, acrescenta ou reduz a ocorrência, buscando dessa forma melhor sensibilizar o seu público. Não se trata, porém, de um processo de deformação, mas de um meio de adequar a informação à mentalidade do receptor. É um trabalho jornalístico de paixão, de calor, de integração com o pensamento e as necessidades do público (BELTRÃO, 1971, p. 150).

Analisando as ideias de Beltrão, podemos pensar que os *bluesmen* e os *rappers* são completos líderes-comunicadores, pois, além de narrarem sentimentos específicos do grupo afro-estadunidense, questionam e apontam as falhas do sistema, a partir de seus repertórios. Esses indivíduos encontraram na música um meio de não só comunicar, mas interagir e acalorar o grupo. Assim, é possível pensar a prática musical como um meio de comunicação dinâmico em todos os seus sentidos, pois a música não trabalha apenas a oralidade, mas a imagem, as expressões, gestos e sonoridade combinada – voz, instrumentos. Essa combinação faz com que os *bluesmen* e *rappers* - líderes-comunicadores - tenham um arsenal de possibilidades para concluir o processo de comunicação.

Referências Bibliográficas:

BAMBAATAA, África. UNIVERSAL ZULU NATION. Disponível em: <http://www.zulunation.com/>. Acesso em: 06 abr. 2010.

BAROSA, Wilson do Nascimento**. Cultura negra e dominação**. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2006.

BELTRÃO, Luiz. **Comunicação e folclore**: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação e expressão e idéias. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação:** a comunicação dos marginalizados. São Paulo: Cortez Editora, 1980.

BELTRÃO, Luiz. **Teoria geral da comunicação.** Brasília: Thesaurus, 1977.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CHARTERS, Samuel. Coleção: **Mestres do blues**. Barcelona, Espanha: Altaya, 1995.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós-moderno**: modos & versões. São Paulo: Iluminuras, 2005.

COULON, Alain. **A escola de chicago**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

ESSEN, Reimer von. New Orleans. In: BERENDT, Joachin-Ernst. **História do jazz**. São Paulo: Abril S/A Cultural e Industrial, 1975, p. 12 - 29.

GOMES, Laurentino. **1808:** como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2009.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HOBSBAWM, Eric J. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

KELNNER, Douglas**. A cultura de mídia.** Bauru, SP: EDUSC, 1995.

LAURENTIIS, Gabriela. Canto de trabalho. Coleção "Os Negros" – **Caros Amigos.** São Paulo, n. 1, p. 24-25, 2008.

LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda hip hop:** despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

MATTELART, Armand**. Diversidade cultural e mundialização.** São Paulo: Parábola, 2005.

McLuhan, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2001.

RICHARD, Big. **Hip Hop:** consciência e atitude. São Paulo: Livro Pronto, 2005.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip Hop: a periferia grita.** São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

SANTOS, Joel Rufino dos. O que é racismo? São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1980.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença.** A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

U.S. Census Bureau. Disponível em <http://www.census.gov/>. Acesso em: 22 dez. 2009.

VIELA, Ney. Jazz uma arte indomável. **Leituras da História.** São Paulo, SP, n.15, p. 54-63, 2008.