



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**PAULO ROGÉRIO COSTA DE OLIVEIRA**

**AO SOM DA RADIOLA, DANÇANDO BEM JUNTINHO: configurações e identidades  
no reggae midiático de São Luis do Maranhão**

**Recife  
2009**

**PAULO ROGÉRIO COSTA DE OLIVEIRA**

**AO SOM DA RADIOLA, DANÇANDO BEM JUNTINHO:** configurações e  
identidades no reggae midiático de São Luis do Maranhão

Dissertação apresentada ao curso de  
Mestrado em Comunicação da  
Universidade Federal de Pernambuco  
como requisito parcial para obtenção do  
título de Mestre em Comunicação, sob  
orientação do Prof. Dr. Felipe da Costa  
Trotta.

Recife  
2009

Oliveira, Paulo Rogério Costa de.

Ao som da radiola, dançando bem juntinho: configurações e identidades no reggae midiático de São Luís do Maranhão/  
Paulo Rogério Costa de Oliveira. - Recife, 2009.

101 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Curso de Comunicação.

Orientador: Prof.Dr. Felipe da Costa Trotta

1. Reggae.

2. Identidades. 3. Mídia.

I. Título

CDU: 781.22 (812.1)

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor do Trabalho: Paulo Rogério Costa de Oliveira

Título: 'Ao som da radioia dançando 'bem juntinho'. configurações e identidades no reggae midiático de São Luis do Maranhão'.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação do Professor Dr. Felipe da Costa Trotta.

Banca Examinadora:



---

Felipe da Costa Trotta



---

Ângela Fátima Prysthon



---

Carlos Sandroni

Recife, 13 de maio de 2009.

Ao meu filho Átila Gabriel, à minha mãe, à  
minha avó, aos meus irmãos e ao regueiro  
guerreiro do Maranhão.

## AGRADECIMENTOS

A Jah, o ser que dá vida e, a todas as pessoas que me trazem as forças de bem, que dão sempre alimento nas horas difíceis para que as barreiras possam ser superadas;

À minha mãe, por ter possibilitado chegar a todas as etapas de minha vida pelo caminho mais estreito, sem débitos morais e sociais. À minha esposa e à minha família;

Ao meu orientador, Prof. Felipe Trotta, pelo empenho e paciência no transcorrer da construção deste trabalho;

À Profa. Ângela Prysthon e Prof. Paulo Cunha, que durante a qualificação deram mais uma luz à condução da pesquisa.

Ao Prof. Carlos Sandroni por gentilmente ter aceitado compor a banca, mesmo diante das adversidades;

Ao José Carlos, à Cláudia e à Lucy, funcionários do PPGCOM, pela dedicação e tão cordial relação mesmo na hora de resolver problemas urgentes e complexos;

Aos colegas do PPGCOM, pelo aprendizado e acolhida;

Aos companheiros amigos Bruno Marinoni e Márcio Monteiro, que além de colegas de PPGCOM, foram a minha família no Recife, acampados nas Palmeiras;

À TV Universitária, por veicular nos seus espaços, a pesquisa sobre o reggae e a realização da I Mostra de Mídia e Música;

Aos meus alunos de graduação do Recife, que transformaram a relação acadêmica em amizade duradoura;

Aos militantes do reggae ludovicense que foram sensíveis à pesquisa e possibilitaram acúmulo de conhecimento;

Às amigas do Maranhão, Márcia Salgado e Marcela Simplício, pelo companheirismo via Internet, em tempos de saudade da Ilha do Amor;

Aos meus amigos da PJ, com quem divido as alegrias e tristezas;

Aos companheiros das lutas sociais, especialmente do PSOL, pelo apoio mesmo quando ausente da militância; e

À Fundação de Amparo à pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA, por ter proporcionado o desenvolvimento desta pesquisa através do seu programa de fomento em convênio com a CAPES;

"Levantei esta manhã, sorri com o sol nascendo.  
Três passarinhos pousaram na minha porta,  
cantando doces músicas de melodias puras e  
verdadeiras, dizendo: "esta é minha mensagem  
para você: Não se preocupe com isso, tudo vai  
estar bem".

Robert Nesta Marley

## RESUMO

O trabalho traz em seu conteúdo uma análise do processo de constituição, configurações atuais e respectivas dinâmicas de identidade do chamado movimento reggae de São Luis do Maranhão. O reggae é uma música surgida na Jamaica em fins dos anos 60, tendo como principal referência mundial o cantor e compositor Bob Marley e a banda *The Wailers*. Em São Luis, a música chega em 1970 e passou a integrar a paisagem sonora ludovicense, nos bailes populares, em programas de rádio, bem como nas residências, através dos saudosos toca-discos e toca-fitas. Além da adoção festiva, o movimento negro incorporou a simbologia contida no reggae: os anseios étnicos, um mundo de igualdades, o retorno à África, enfim, a dignidade do povo afro-descendente. No entanto, hoje o reggae está mais difundido e com uma configuração muito específica em São Luis, haja vista constantes remodelamentos na estética das músicas, que são produzidas em São Luis, por maranhenses e com auxílio quase determinante, da tecnologia digital, que tem causado pensamentos contrários à idéia de uma música de raiz sendo superada pela música eletrônica. Neste processo atual, o repertório reggae tem circulado de maneira mais abrangente, através de uma página na Internet que visa proporcionar a divulgação do reggae além-Maranhão e de maneira instantânea. Considerado neste trabalho como o maior circuito cultural constituído no Maranhão, o reggae detém uma cadeia produtiva que envolve agentes, lugares e linguagens, que são unificados nas exibições dos programas de televisão e dos até então insuperáveis programas radiofônicos. Com isso, percebe-se o reggae como matéria de rearranjo, no que diz respeito à música e de remodelamento simbólico e cultural, no que diz respeito às configurações em São Luis, em que o tema identitário étnico torna-se secundário diante de uma nova proposição estética e de uma cultura de entretenimento urbano. Assim, percebe-se que no aspecto social, as propostas da essência reggae como a reivindicação de uma identidade étnica e a conscientização do povo afro-maranhense não foram até hoje repassadas, pelos magnatas, ao regueiro, que é o grande responsável pela manutenção e consolidação do reggae no meio cultural de São Luis.

**Palavras-chave:** Reggae. Música de massa. Identidades. Mídia. São Luis.



## ABSTRACT

The work brings as content a current analysis of the process of constitution, configurations and respective dynamic of identity of the call movement reggae of São Luís. Reggae is a music appeared in Jamaica since ends of the years 60, having as main world-wide reference the singer and composer Bob Marley and band The Wailers. In São Luís, the music arrives in 1970 and started to integrate the ludovicense sonorous landscape, in the popular parties, programs of radio, as well as in the residences, through the memorables record players and touch-ribbons. Beyond the festive adoption, the black movement incorporated the symbology contained in reggae: the ethnic yearnings, a world of equalities, the return to Africa, at last, the dignity of the people afro-descendant. However, today reggae more is spread out and with a specific configuration in São Luís, it has seen constant reformulations in the aesthetic of musics, that are produced in São Luís, for brazilian singers from Maranhão and with almost determinative help of the digital technology, that has caused contrary thoughts to the idea of a music of root having been surpassed by electronic music. In this current process, the repertoire reggae has circulated in more including way, through a page in the Internet that it aims the spread of the reggae beyond-Maranhão and instantaneous way. Considered in this work as the greater cultural circuit of the Maranhão, reggae withholds a productive chain that involves agents, places and languages, that are unified in the exhibitions of the programs of television and the insuperable radio programs. With this, reggae is perceived as object of rearrangement, in what say respect to music and of symbolic and cultural reformulations, in what says respect to the configurations in São Luís, where ethnic identity subject becomes secondary in front of the a new aesthetic proposal and a culture of urban entertainment. Thus, perceive in the social aspect, the proposals of the essence of reggae as the claim of an ethnic identity and the awareness of the afro-maranhense people never transmitted, for businessmen, to the reggae men, that is great responsible for the maintenance and the consolidation of reggae in the São Luis style.

**Key-words:** Reggae. Mass music. Identities. Media. São Luis.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1- Casal dançando reggae diante de uma radiola, em São Luis .....	29
Foto 2- Clube de reggae num domingo de praia, em São Luis .....	34
Foto 3- Sound-system jamaicano e seu mestre de cerimônia .....	37
Foto 4- Paredão de radiola maranhense e um regueiro .....	37
Figura 1- Logomarca de radiola de massa .....	38
Figura 2- Logomarca de radiola de vertente <i>roots</i> .....	38
Foto 5- Na festa de reggae, a Jamaica brasileira se concretiza .....	46
Foto 6- Arena Clube ao som da roxinha Itamaraty .....	48
Foto 7- Toca da Praia com a Estrela do Som nº 01 .....	48
Quadro 1 - Classificação de magnatas de acordo com a atuação .....	50
Foto 8 – Ao som do reggae roots, descontração com tranquilidade.....	55
Quadro 2- Programas de reggae em rádio FM com respectivas radiolas e emissoras ....	72
Figura 3- Página inicial do site <a href="http://www.reggaetotal.com">www.reggaetotal .com</a> .....	79
Figura 4- Trecho do site que mostra o <i>patois</i> jamaicano, base da linguagem regueira.....	82

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 APRESENTANDO O REGGAE</b> .....	19
<b>2.1 Da manjedoura jamaicana para o mundo</b> .....	20
2.1.1 A música rasta de <i>Jah</i> . Eis o reggae! .....	24
<b>2.2 O reggae na Jamaica Brasileira</b> .....	27
<b>3 O ATUAL CIRCUITO REGGAE DE SÃO LUIS</b> .....	34
<b>3.1 Por dentro do circuito reggae de São Luis</b> .....	36
3.1.1 As radiolas de reggae .....	37
3.1.2 Composições rotuladas de melôs: samplers, remixes e rearranjos .....	39
3.1.3 Sobre quem faz o reggae .....	44
3.1.4 A eminência dos bares roots .....	54
3.1.5 Panorâmica do circuito .....	56
<b>3.2 Na mídia de massa: identidades musicais mediadas</b> .....	65
3.2.1 Radinhos que arregimentam, programas que alegam a massa .....	67
3.2.2 E o regueiro se vê na telinha da Ilha Reggae .....	73
3.2.3 O reggae na Internet .....	78
<b>4 REGGAE E QUESTÕES IDENTITÁRIAS</b> .....	82
<b>4.1 Concepções de identidade na contemporaneidade</b> .....	85
<b>4.2 Compreendendo as identidades do reggae em São Luis</b> .....	90
<b>5 FINALIZANDO (PERSPECTIVAS)</b> .....	100
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	105

## 1 INTRODUÇÃO

Tratar de música, eis uma incumbência que nos deixa num ambiente aprazível e empolgante diante de uma abundância de práticas musicais na contemporaneidade. E neste estudo específico sobre reggae em São Luís, isto se torna mais envolvente, pois a pesquisa nasce num território geográfico que faz reggae constantemente e os versos ecoam para além das terras maranhenses, interligando os constantes movimentos quanto ao uso e disponibilidade dos dispositivos sonoros para o aprimoramento e difusão da poesia e sonoridade afro que anima ao maranhense o ano inteiro.

Não muito centrado numa postulação fundada em visões críticas negativas, calcado nos embasamentos teóricos que alimentam discussões acerca do binômio tradição versus modernidade, ou mesmo dos debates entre puristas e sincretistas (Cf. BLACKING, 1995), propõe-se uma abordagem acerca dos processos de constituição do circuito reggae e das identidades que o permeiam, bem como suas interfaces sociais, tendo como objeto específico o reggae produzido e difundido nas aparelhagens de som de São Luis do Maranhão, suas categorizações e principalmente o contexto de sua produção atual.

No entanto, chama-se atenção para o fato de que este trabalho desenvolveu-se a partir de uma ótica diferente daquilo que se tem registrado por movimento reggae no contexto da Jamaica brasileira, o título que a cidade de São Luis possui desde os anos 80, principalmente pelo fato de que há, ao longo deste conteúdo, algumas quebras de mitos e sentidos sacralizados inerentes ao imaginário reggae no Maranhão, diretamente relacionados à questão da identidade étnico-racial centrada no reggae versus os processos de identificação de públicos proporcionados pela re-contextualização em São Luis, com as coincidências e novos aspectos que caracterizam o reggae maranhense.

Concomitantemente, tem-se uma análise mais direcionada no que diz respeito à produção do reggae hoje, o circuito que emerge a partir das novas produções musicais e que culmina com as estratégias de inserção midiática mais utilizadas, tendo os programas de rádio e televisão como o núcleo central da

difusão de tais produções. É a isto que, ao longo do trabalho, será citado como movimento e circuito reggae, sem que se faça uma mistura mais extensa com as iniciativas dos intérpretes e bandas que atuam no *underground*, no rol de entretenimento alternativo.

Diante disso, é possível afirmar que o reggae ludovicense contemporâneo não necessariamente representa o que pode ser imaginado de maneira geral sobre as referências a Bob Marley, às cores do pan-africanismo e mesmo ao uso religioso da maconha que dava suporte ao reggae rastafarianista no contexto jamaicano. Embora sirvam de emblemas do reggae no mundo, em São Luis estes três itens são integrantes do reggae professado por intelectuais, pesquisadores e militantes do movimento negro. O grande circuito midiático, foco desta pesquisa, tem tais emblemas apenas como itens do histórico do reggae jamaicano, o que não significa afirmar que há uma ausência do repertório de Bob Marley *and The Wailers*, das cores da Unidade Africana (amarelo, vermelho, verde e preto) e da maconha, que embora consumida não pode ser associada diretamente a uma prática totalizante no meio do reggae ludovicense, sendo o álcool, sim, a droga largamente mais consumida.

Sendo assim, no corpo da pesquisa não há uma destinação de sessões do texto mais extensas para tratar de curiosidades ou visitas biográficas ao ídolo Bob Marley e toda a sua trajetória mundial. Ressalta-se, novamente, que a obra e o legado de Bob Marley *and The Wailers*, se não ocupa a maior parte do repertório nos bailes e programas radiofônicos, têm sua presença em momentos centrais e de destaque, nos fins de festas ou como tema de festa específica, como os acontecimentos da passagem do aniversário de morte de Bob Marley, durante o mês de maio. Portanto, não é objetivo desta pesquisa visitar aspectos semelhantes a fatores lúdicos do reggae, a menos que estes tenham relevância determinante num dado momento de desenvolvimento do trabalho.

Essas considerações são assim expostas porque, além de possibilitar um entendimento do funcionamento e das características do reggae de São Luis do Maranhão, este trabalho visa estabelecer uma visão menos militante e mais analítica do circuito constituído na cidade. O reggae no contexto ludovicense se faz

de antíteses e semelhanças históricas que englobam tanto o aspecto étnico-racial quanto propriamente a formação cultural do maranhense. Com isso, a grande indagação que pesquisas anteriores tentam ou insistem em desvendar é: por que o reggae fixou-se em São Luis?

Longe de buscar uma resposta jamais alcançada e determinada à indagação, a pesquisa reúne um conjunto de considerações realizadas no período de 2006 a 2009, em que a dinâmica do reggae proporcionou revisões e correções quanto aos registros e afirmativas sobre determinado aspecto, interferindo diretamente no fazer reggae no dia a dia. Dinâmica aqui é referente ao surgimento de agentes ou personagens, mudanças de estratégias, pontos de vista diferentes dos militantes requisitados para a coleta de informações, bem como o direcionamento da pesquisa, que usufrui a condição interdisciplinar da comunicação e utiliza fontes de áreas como sociologia, música, além dos estudos culturais.

Dentre as discussões inerentes ao reggae ludovicense está à identidade. De maneira geral, o termo é associado à questão étnica, com uma carga muito forte de romantismos e postulações panfletárias. O reggae está diretamente associado à situação vivida pelas massas jamaicanas quando do seu surgimento nos anos 60 a 70, o que tem sido abordado sempre pelos diferentes debates e influi na centralidade da referência ao reggae estar ligada à identidade difundida sob os discursos do pensamento de repatriamento do povo afro difundido pelo rastafarianista e na evocação do pan-africanismo.

Com base nas análises realizadas, tem-se o fato de que, no Maranhão, o reggae está relacionado aos processos de identificação e não exatamente ao de um centro identitário, sob os termos de Carvalho e Segato (1994, p.3) quando dizem que “[...] o costume de pensar a cultura e estilos musicais a partir de um centro territorial não passa de um hábito de pensamento partilhado tanto os nativos quanto pelos musicólogos e antropólogos”. Isto porque, no Maranhão, o reggae não é um produto cultural nascido no estado, mas sim, instalado e incorporado a partir das experiências convergidas no meio social.

É diante da instauração de um embate cultural ainda presente que há uma linha divisória que coloca de um lado o corpo de intelectuais e saudosistas que alegam a condição de estrangeiro interferindo na cultura maranhense. Do que se pode deduzir a idéia de um Maranhão como sendo uma extensão de todo o referencial histórico-cultural assentado na tradição portuguesa. Do outro lado o entorno do reggae, formado tanto pelos militantes do movimento quanto pelos que, embora não integrem o conjunto de agentes engajados, compreendem o reggae como importante fator cultural para o Maranhão. A música que aglutina indivíduos deslocados do acesso às produções culturais dispostas no estado.

Supõe-se com isso, que o reggae hoje estruturado se fez a partir da eminência conflituosa de classes e culturas, que necessita de uma tomada de consciência sobre o papel e a posição dos militantes do movimento diante de uma reivindicação de endereçamento do reggae no Maranhão. Isto nos remete aos termos de Bhabha (1998, p.20) acerca dos intuitos de “[...] pretensão à identidade no mundo moderno”.

Isto porque, segundo o autor,

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade [...] A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica.  
(BHABHA, 1998, p. 20-21).

A idéia ou discurso sobre diferença e minoria suporta o processo de legitimação do reggae no Maranhão desde os primeiros contatos do maranhense com a música jamaicana. A insígnia de entretenimento para as camadas mais pobres da população e a invocação do legado étnico da história musical do reggae tem sido o carro-chefe de toda articulação na qual está circunscrito o presente circuito.

Diante disso, abordar o reggae nessa reflexão acerca das experiências e processos de identificação significa recorrer à mediação por meio de duas leituras sobre identidades e o reggae. A primeira é a de que o reggae evocaria em determinado momento histórico/contextual necessariamente o étnico e o político-religioso representados pelo rastafarianismo ainda no seu nascedouro do contexto jamaicano de fins da década de 60, em que os *Wailers* despontam como a principal referência do reggae mundial, fazendo o reggae ser ouvido nos mais diferentes centros urbanos ocidentais e ocupando espaços na cena musical de músicas surgidas nas metrópoles. O reggae inverte a trajetória de circulação de música, pois sai da periferia rumo ao Centro. A Jamaica, receptora das produções musicais européias e estadunidenses passa a ser exportadora de sua própria música.

É esta ascensão que proporciona a segunda leitura acerca dos processos identitários no reggae que é considerando o fato de ser uma música em movimento além-fronteiras e percebendo que está numa constante reconfiguração associada ao contexto endereçado. Com esse **re-endereçamento**, os processos identitários que circundam o reggae seguem nesse mesmo sentido. O reggae que tinha como foco discursivo na cena musical jamaicana o étnico e o religioso ultrapassa a totalidade da identidade étnica, tomando contornos ajustados aos territórios e comunidades em que está difundido.

É exatamente essa a leitura que é bastante discutida no contexto de São Luis, principalmente por estar sendo proporcionada diante das formatações e remodelamentos na música reggae e na estética do circuito, o que pode ser ocasionado pelas experiências dos fãs com afetividade direcionada a diversos outros gêneros. Sendo assim, o caráter militante do regueiro funde-se com as experiências convergidas a outras comunidades musicais.

Diante disso, desenvolver-se-á a questão das identidades no reggae em três momentos interligados ao longo do trabalho:

De início, no capítulo 2, apresenta-se um resgate histórico, bem como uma apresentação deste gênero em discussão, desde as heranças étnico-raciais advindas do período escravista, tendo em vista considerar-se o reggae como uma



das “jóias trazidas da servidão” (GILROY, 2001, p. 157), implicando os problemas sociais, políticos e culturais na Jamaica, até a ascensão do reggae como gênero musical síntese das diversas práticas musicais jamaicanas adentrando no *mainstream* mundial e proporcionando a sua chegada e fixação como prática inculturada em São Luis do Maranhão, considerada a capital brasileira do reggae. Na Ilha de São Luis, o reggae adquire novos significados e se constituiu num circuito dinâmico e questionado nos debates culturais da cidade.

O capítulo 3 trata da temática acerca das identificações e explicações dos processos identitários atuais no reggae de São Luis, em que se considera a importância de uma análise da atividade midiática massiva na consolidação do circuito. A ideia de identidade e identificação ou mesmo o que se pode chamar de identidade transitória é o centro de um debate que envolve as teorias crítica e empírica de campo como forma de compreender a dinâmica que marca a identidade regueira de São Luis. Daí que é possível verificar que o reggae por si só; a música, a ideia, as opções de eventos e os demais aspectos midiáticos, são os fatores que propiciam a instauração da identidade regueira não muito alicerçada na herança étnico-racial, conforme o que vem apresentando o capítulo 4, sobre o acontecer das identificações regueiras (política, lazer, etnia) e os conflitos que esse processo gera no meio artístico-cultural e midiático local.

O terceiro momento é o que registra o capítulo 4, sobre os processos identitários, em que é travada a discussão de conceitos e as mais diferentes considerações sobre esses processos na contemporaneidade. A transfiguração do que pode ser considerada identidade enquanto algo estático ou semelhante à identidade dinâmica do sujeito pós-moderno de Hall (2006) associada às discussões referentes às autenticidades e originalidades propostas por Gilroy (2001). É o momento em que é travada a discussão conflituosa sobre identidade e legitimidade inerente ao que se tem no contexto do reggae de São Luis.

Desta forma, pretende-se construir a ideia de que o reggae em São Luis se caracteriza como uma prática sociocultural que evoca antíteses na sua concepção, em que os agentes engajados na instauração do circuito ainda que sob suas fragmentações, tornam a existência do reggae sólida por funcionar com base

nas visões opostas. As contradições inerentes ao reggae ludovicense, que são múltiplas e talvez infundáveis, proporcionam ao reggae o estabelecimento deste como um circuito cultural completamente formulado a partir do contexto maranhense, mesmo diante dos altos investimentos sobre outros tipos de entretenimento em que a música funciona como elemento aglutinador.

Através desta pesquisa, propõe-se aguçar dois olhares sobre o circuito reggae de São Luis:

O primeiro olhar perpassa pela imagem mnemônica, pelo imaginário do que de fato pode ser o circuito reggae em São Luis. Aqui a menção se faz principalmente pelas idéias que surgem da cidade, de como o reggae é cultivado e as conotações do circuito. Trata-se do olhar externo, de quem acompanha minimamente as notícias sobre o reggae a partir da grande mídia nacional, nos mais diferentes canais e que cria uma imagem, idealiza uma cidade com reggae durante o dia inteiro, sete dias por semana e sendo a música acolhida por todos. Na verdade, embora haja um tom de reverência ao potencial do reggae e à poesia de seu interior, pretende-se analisar sem amarras o contexto do reggae desligado de romantismos e o constante saudosismo que alimenta os debates contemporâneos sobre o reggae em sua fase midiática. Enfim, propõe-se externar a idéia de que a capital brasileira do reggae é mais complexa culturalmente do que verdadeiramente o ambiente de supremacia do reggae advindo da Jamaica.

Outro olhar a que se propõe a pesquisa é sobre esse saudosismo que é intrínseco ao movimento negro ou mesmo aos fãs de artistas consagrados mundialmente e que integram a lista dos grandes nomes da fase de consolidação do reggae da Jamaica para o mundo. Há militantes do movimento que rechaçam qualquer tipo de investida que “interfira” na qualidade estética das canções. Por qualidade estética, diz-se da música que tenha uma relação acentuada entre letra e melodia, a partir da performance dos próprios artistas. No entanto, discute-se na pesquisa exatamente a relação do reggae com as características sócio-culturais de São Luis, que significativamente interferem na forma pela qual o reggae adquiriu sua atual configuração.

No entanto, o grande dilema que se faz emergir dos militantes de causas étnico-raciais e mesmo do regueiro em geral é a realização de uma troca ainda hoje jamais concretizada: o bem cultural afro serve aos interesses mercantis e de perpetuação de uma minoria. A contrapartida, as benfeitorias no âmbito social ainda estão por vir.

## 2. APRESENTANDO O REGGAE

Duma síntese de música *soul* e de ritmos africanos, o reggae desenvolveu-se nos bairros de lata de Kingston ocidental, a partir de meados dos anos sessenta. Entrou no rádio jamaicana que o transmitiu para as ilhas vizinhas. Voou para a Inglaterra com os emigrantes jamaicanos e fixou-se num ré-do-chão de Brixton, tremendo de frio à medida que os invernos passavam (DAVIS;SIMON, 1983, p. 08).

Os termos de Davis e Simon, num relato da experiência que vivenciaram na Jamaica dos anos 1970, refletem e ajudam a situar a relevância e o lugar de referência e essência daquilo que se tem por reggae *music* mundial. A música dos bairros de lata, engajada nas condições vividas pelo povo pobre da Jamaica possibilitou, ao longo do tempo, uma visualização do que se tem por fusões e transfigurações da cultura ocidental periférica, ou, nos termos de Bhabha, a cultura da pós-modernidade pós-colonial, onde o autor explica que há uma constante reinscrição do legado cultural e das simbologias que o alimenta.

Tais culturas, de pós-modernidade pós-colonial podem ser contingentes à modernidade, descontínuas ou em desacordo com ela, resistentes as suas opressivas tecnologias assimilacionistas; porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para “traduzir” e, portanto, reinscrever o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade. (BHABHA, 1998, p. 26).

Isto nos permite iniciar a explanação acerca dos percursos históricos do reggae enquanto música periférica que emerge como fenômeno midiático-mercadológico mundial, mas que tem um acentuado compromisso com a causa dos povos que migraram para os bairros londrinos do século XX, numa forma de reedição da diáspora que hibridou e tornou sincrética a cultura ocidental contemporânea.

Sendo assim, trabalha-se o reggae a partir da Jamaica dos anos de 1970, ambiente de transformações rígidas e profundas que influenciaram diretamente na formatação estética e mercadologia da cena musical do país. Nessa visitação à história, toma-se como ponto de partida as possíveis influências e determinantes que possibilitaram a definição de um corpus estético muito mais ajustado à realidade que cada vez mais se instaurava com a saída dos

camponeses para a cidade e as promessas de industrialização, que até chegou aos centros urbanos, mas somente atendia a um restrito percentual de jamaicanos esperançosos com novos dias de economia plena e estável, assim como melhores condições de vida no cotidiano.

O reggae surge com maiores possibilidades tecnológicas, já que o aparato tecnológico e mesmo a otimização dos instrumentos musicais eletrônicos eram utilizados intensamente nos estúdios de Kingston, capital cultural, política e econômica da Jamaica e, assim, seus principais artistas figuram dentre o rol de estrelas caribenhas cantando os problemas que por muitos foram remodelados ou ocultados. Daí que, com uma visão engajada e crítica da realidade, o reggae de habitat jamaicano chega às metrópoles e retorna à periferia para se tornar um fenômeno musical num ambiente de fora do circuito cultural estruturado no Brasil. O reggae, após ocupar os palcos e canais do primeiro-mundo, tem no terceiro a sua principal representatividade fora da Jamaica, ainda que ocultada da grande mídia mundial. Essa representatividade chama-se São Luis do Maranhão. Assim, apresenta-se abaixo esse pequeno recorte do histórico-estrutural do reggae da Jamaica ao Maranhão.

## 2.1 Da manjedoura jamaicana ao mundo

O reggae tem na sua história inquietações e riquezas empolgantes e atraentes. No entanto, pode-se indagar sobre os registros da música popular jamaicana e não somente e, necessariamente, ao reggae propriamente dito, principalmente por haver a indagação: o que mais havia de música na Jamaica? Seria apenas o reggae? Isto pode ser confirmado na própria visitação à leitura dos caminhos percorridos para sua constituição enquanto música mundialmente apreciada, pois, de acordo com diversos estudos<sup>1</sup>, é possível afirmar que este é uma herança de três momentos de ascensão musical jamaicana: a música *folk*, representada pelo *mento*, o *ska* e o *rock-stead*.

Até o início do século XX, o **mento** era a música popular da Jamaica que

---

<sup>1</sup> Sobre a etapa de consolidação do reggae, ver: ALBUQUERQUE, 1997 e SILVA, 2005.

estava incorporada na sociedade jamaicana, até então basicamente rural. O mento é considerado “o primeiro estilo genuinamente *made in Jamaica*, um parente despolitizado e lascivo do calipso de Trinidad e também da rumba cubana” (ALBUQUERQUE, op. cit., p. 16) e que, “manteve também uma adaptação jamaicana de cantos de marinheiros e velhas canções *folk* britânicas” (SILVA, op. cit., p. 41).

Com o processo de industrialização da produção jamaicana, os serviços no campo ficaram mais escassos, o que proporcionou um grande êxodo para as cidades, principalmente Kingston, capital do país. É com esse fenômeno que essa população retirante passa a ter informações de maneiras diferentes, pois já era possível um contato com o mundo além-Jamaica. Esse contato foi possibilitado pela captação de sinais de rádios estadunidenses. Assim, o ouvinte jamaicano passara a ter acesso à música daquele país, sendo que o *rhythm and blues*, em geral de Nova Orleans, tornou-se mais popular.

Com as dificuldades de acesso às produções, tendo em vista que o governo não proporcionava educação digna e com qualidade para a massa, bem como o baixo poder aquisitivo da população para a compra de discos, surgem os *sound-systems*, que eram os conjuntos de aparelhos de som que tinham como missão suprir demanda do mercado jamaicano, bem como veicular aquilo que as emissoras oficiais jamaicanas não reservavam espaços. Com o declínio do gosto pelo R&B norte-americano, ocupa os espaços da cena musical o Ska, considerado como o “jazz nos trópicos. O ska era o mento submetido ao *rhythm and blues*” (ALBUQUERQUE, op. cit., p.20).

Foi com o ska que uma filosofia que já existia na Jamaica passara a tomar corpo e atrair mais adeptos: o rastafarianismo. Atribui-se o ponto máximo dessa crença aos anos de 1930, quando subiu ao trono da Etiópia, o Imperador Hailé Selassié I, considerado pelos rastas como a reencarnação de Deus na terra.

O precursor do movimento rastafári foi o pastor evangélico Marcus Mosiah Garvey, considerado no universo rastafarianista como sendo um dos

principais líderes negros mundiais da história. Além de uma oratória marcante e liderança nata, ele teve a oportunidade de adquirir noções de jornalismo, onde descobriu a força da imprensa<sup>2</sup> (DAVIS;SIMON, 1983, p.30), que utilizava suas pregações para tratar de questões políticas e sociais no país, difundindo a doutrina do rastafarianismo a partir de vários ambientes e territórios no seio da sociedade, principalmente nas camadas populares da Jamaica.

Mas foi com o surgimento do reggae que as mensagens rastafáris se fizeram ecoar, nos diferentes lugares e sociedades do mundo ocidental. Com o reggae, as particularidades das práticas rastafarianistas tomaram dimensões grandiosas. Ao som do baixo, da guitarra e da bateria, os trios musicais da época entoavam louvores a Jah, o Deus-Supremo e criador de todas as coisas vivas e inanimadas, além de mostrar nos palcos do mundo as longas tranças (*locks*), que seria por onde os *rastamen* receberiam as inspirações celestiais, além de se sentirem no cumprimento da tradição africana de deixar os cabelos crescer.

Nota-se que tão relevante quanto as tranças e o apego ao Antigo Testamento é o uso da maconha. Para os *rastamen* a erva que tem o uso reprimido em diversas partes do mundo é sinônima de santidade:

Os rastas acreditavam que a maconha havia sido encontrada na tumba do Rei Salomão, o que reforçava ainda mais seu aspecto místico [...] Segundo os rastas, a maconha - ou ganja, ou sinsenilla – deveria ser fumada em grandes círculos, passando de mão em mão, como os cristãos faziam com o vinho e com o pão em suas mesas. A cada tragada, uma prece e um agradecimento a Jah (DAVIS e SIMON, 1983, p. 59).

Nos versos de Peter Tosh, a simbologia da maconha ultrapassa o espiritual. Seria a erva um símbolo das hipocrisias e tabus constituídos na sociedade ocidental, dando à maconha o universo da ilegalidade apreciada.

Legalize it - don't criticize it  
 Legalize it and i will advertise it  
 Some call it tampee  
 Some call it the weed  
 Some call it Marijuana

---

<sup>2</sup> Certamente que este fato foi determinante para a consolidação dos seus ideais. Fundou o jornal “*La Prensa*”, além do *The Negro World* e a Revista *The Black Man*, ambos nos Estados Unidos.

Some of them call it Ganja  
 Legalize it - don't criticize it  
 Legalize it and i will advertise it  
 Singer smoke it  
 And players of instruments too  
 Legalize it, yeah, yeah  
 That's the best thing you can do  
 Doctors smoke it  
 Nurses smoke it  
 Judges smoke it  
 (TOSH, 1976)

Assim, as mensagens contidas nas letras tinham maior comprometimento com o momento social e com a inspiração filosófico-religiosa do continha o mento das tradições populares do ambiente rural. Isto se deu principalmente por uma questão da realidade da época de 1950 em diante, em que a industrialização tão propagada no meio social jamaicano não abarcara a toda a mão de obra que se apresentara.

O rastafarianismo, professado amplamente nos bairros de lata jamaicanos (equivalentes a favelas no Brasil), tornou-se a inspiração básica para as composições dos artistas. Considerando que os rastas gozavam de má fama, os investidores, senhores<sup>3</sup> dos *sound-systems* e produtores musicais providenciaram suavizar as mensagens. Mesmo tendo a banda *Skatalites* no auge, o ska não suportou a onda mercadológica e perdeu força e adeptos, principalmente depois da trágica história de Don Drummond, o líder da banda *Skatalites*, que fora internado como louco após condenação por assassinar a sua namorada, em 1964.

Com o declínio do ska, uma outra música passou a ocupar o espaço da produção local jamaicana. O **rock-stead**:

Diferentemente do ska, o *rock-stead* teve como influência marcante a *soul music* e essa mistura foi possibilitada pela evolução do aparato tecnológico na Jamaica, em que as gravadoras passaram a investir alto, a fim de melhorar as gravações dos artistas da casa, que naquele momento, seriam como um baú cheio de jóias; um tesouro que ainda daria muito lucro. Isto para o lado dos produtores e

---

<sup>3</sup> Era como se chamavam os proprietários dos *sound-systems*. A maioria das vezes um empresário que já tinha inserção na música. Os dois mais famosos senhores dos *sound-systems* foram Clement "Coxsone" Dodd e Duke Reid (Cf. Davis;Simon, 1983).



proprietários de gravadores, certamente, embora revelasse ao mundo da música artistas como Delroy Wilson e Max Romeo, nomes que integram a constelação das estrelas jamaicanas de todos os tempos.

### 2.1.1 A música rasta de Jah. Eis o reggae!

África una-te, porque temos que sair da Babilônia e estamos indo para terra de nosso pai. Como seria bom e agradável antes do Deus e do homem, ver a unificação de todos os africanos como já deveríamos ter feito, nós somos as crianças do Rastaman, nós somos as crianças do homem mais elevado, portanto África una-te porque nossas crianças querem vir para casa, portanto África una-te porque temos que sair da babilônia e nós estamos trilhando a terra do nosso pai... África una-te, una-te para o benefício de seus povos, una-te, pois esta mais tarde do que você pensa, una-te para o benefício de suas crianças, una-te, pois esta mais tarde do que você pensa, África espera seus criadores, África esta esperando seus criadores, África, você é meu antepassado fundamental, una-te para os africanos estrangeiros, una-te pelos africanos de longe África una-te (MARLEY and THE WAILERS, 1979).

O percurso histórico do reggae jamaicano no mundo nos proporciona diferentes entendimentos acerca dos bens simbólicos e respectivos usos e funcionalidades. Neste histórico, há aspectos estéticos e ideológicos que enfatizam o pensar do rastafarianismo, a religião professada por milhares de seguidores que comungavam da idéia de que o povo negro fosse repatriado para a terra-mãe, a África, sendo esta a terra prometida do Antigo Testamento.

Com o reggae propagado nos palcos do mundo, esses arranjos simbólicos e as questões sociais e políticas da recém-independente Jamaica passaram a ser conhecidas mundialmente. Com um misto de poética racial e oração que alimenta a construção das canções de bandas como *The Wailers*, comandada por Robert Nesta Marley, conhecido mundialmente como Bob Marley, despertavam a outros horizontes no cotidiano da Jamaica. Referências à Babilônia, conforme consta no Antigo Testamento, são traduzidas como a realidade que era marcada pela escravidão praticada pelos “súditos da maldade e da injustiça” que imperavam no *Babylon System* (sistema babilônico) jamaicano e do mundo onde o povo negro era açoitado e exposto às mais diferentes violências. Com base nas audições de diversas obras musicais, presume-se ser considerada como Babilônia toda a maldade, tirania e as tantas injustiças na sociedade. O *Babylon System*

seria, dessa forma, o próprio sistema capitalista, que se satisfaz sobre todos esses adjetivos. Sobre este assunto, canta Bob Marley:

Babylon system is the vampire, yea! (vampire)  
 Suckin the children day by day, yeah!  
 Me say: de babylon system is the vampire, falling empire,  
 Suckin the blood of the sufferers, yea-ea-ea-ea-e-ah!  
 Building church and university, wo-o-oooh, yeah!  
 Deceiving the people continually, yea-ea!  
 Me say them graduatin thieves and murderers;  
 Look out now: they suckin the blood of the sufferers (sufferers).  
 Yea-ea-ea! (sufferers)  
 [...]  
 From the very day we left the shores (trodding on the winepress)  
 Of our fathers land (rebel),  
 Weve been trampled on (rebel),  
 Oh now! (weve been oppressed, yeah!) lord, lord, go to ...  
 (MARLEY, 1979).

Embora essa oratória de denúncia e de traços libertários, é importante ressaltar que essa exposição mística e engajada descrita acima não necessariamente representa o legado constituído sob a ideologia rastafarianista. Isto se afirma porque, a própria essência, a inspiração dos *rastamen* está embasada em diversas contradições:

O “Deus vivo”, re-encarnado, Hailé Selassié I, venerado pelos seguidores do rastafarianismo jamaicano como a re-encarnação de Deus na terra, tinha dentre suas práticas humanas o apego às riquezas materiais, predileção por um regime de governo totalitário na Etiópia e pouca preocupação com o povo etíope e com os *rastamen* jamaicanos. Somando-se a isso, o precursor do rastafarianismo, Marcus Garvey, tinha nas suas referências pessoais os títulos de aventureiro, bom de lábia, sonegador, dentre tantos outros adjetivos surgidos ao longo da sua trajetória de vida, no intento de retorno à África que nunca conheceu. Mas, mesmo com tais peculiaridades e aporias, o reggae obteve a legitimidade necessária para fundir-se entre a música dos marginalizados (*rude boys*) e a mensagem de paz em louvor a Jah.

Dito isso, se for observado no percurso histórico, não há uma delimitação exata para a transição do *rock-stead* ao reggae. Mesmo porque, num momento em que a música de predileção dos *rude boys* tocava em todos os *sound-systems*,

alguns artistas amantes do *rock stead* e apaixonados por coisas novas já demonstravam tempos de transformação. Nomes como James Chambers, depois assinando Jimmy Cliff e, o hoje consagrado Bob Marley, já acompanhado do seu amigo Peter McIntosh, conhecido como Peter Tosh e o vizinho Bunny Wailer, tiveram a oportunidade de gravar composições inéditas e logo despertaram a atenção de produtores como Dodd Coxson, respeitadíssimo na época. Assim, novos rumos das paradas de sucessos da Jamaica estavam traçados.

Talvez, diferente dos demais tipos de música que o precederam, o reggae prosperou por ter sido “contemplado” com uma nova era da tecnologia. Com a chegada de mesas mais modernas, era possível isolamento de vozes, melhor equalização e limpeza de sons. Com essa moderna tecnologia, novos produtores emergiram, multiplicando os endereços de produções e estabelecendo um mercado cada vez mais acirrado, ambiente aprazível para a difusão de músicas nos *sound-systems* e, certamente, para o mundo ocidental. Estruturado a partir do estilo *big band* norte-americano, o reggae já nasce híbrido, tendo em vista que, além de reunir elementos das práticas musicais que o antecederam, o reggae igualmente apropriou-se de tecnologia e harmonias da música negra dos Estados Unidos. O timbre vocal, herança genética afro-jamaicana, ressoava espiritualidade, os instrumentos davam o som que seguia às batidas do coração e os *rastamen* podiam almejar o encontro com a terra prometida na África.

Do ponto de vista da hibridização, no caso do *reggae* no Maranhão, esta não pode ser entendida como uma imposição cultural ou mesmo como uma “aculturação”, uma vez que o movimento conquistou primeiro as massas - por uma série de fatores que incluem, sobretudo, a identificação - e, só depois, foi adaptado e ressignificado também pelas classes média e alta. Além disso, o *reggae* não implicou na perda das tradições regionais e das raízes locais. (FREIRE, 2006, p.07).

Com isso, a cena musical mundial teria nos palcos uma música que culminava com a mística materializada na junção de quatro básicos instrumentos que produziam o som de exaltação da espiritualidade de Jah, o Deus-supremo que promoveria a libertação do povo afro. O reggae se fez assim: “o baixo tornou-se o senhor absoluto da música, e a bateria sua fiel escudeira. A guitarra, como prêmio de consolo, por sua simples condição de marcadora de ritmo, ganhou maior

variedade de timbres e o acompanhamento luxuoso do teclado” (ALBUQUERQUE, op. cit., p.56).

Com a ebulição cultural dessa época, A Ilha da *Xaymaca*<sup>4</sup> já não tinha mais como comportar tanto dinamismo. A partir da popularização do reggae em Londres, com uma grande colônia caribenha e jamaicana, o reggae em sua forma enraizada *roots*<sup>5</sup> chegou a diversos lugares do mundo ocidental. O mercado fonográfico mundial teve que render-se à potencialidade surgida na ex-colônia britânica do Caribe, sob as vozes de Bob Marley, Peter Tosh, Jacob Miller, Jimmy Cliff, dentre outros. Nesse mesmo embalo, as terras sul-americanas foram musicalmente “agraciadas” com músicas como *No woman, no cry* (Bob Marley) e *Reggae Night* (Jimmy Cliff) e a partir disso, Upaon-Açu<sup>6</sup>, que em Tupi significa Ilha Grande, transformou-se na *Xaymaca* em solo brasileiro.

## 1.2 O reggae na Jamaica Brasileira<sup>7</sup>

Com um acentuado caráter de contestação política, marcando uma revolução na música negra em todo o mundo, o reggae está em permanente evolução, saindo em busca de novos ritmos, originando novas tendências e conquistando novos espaços, sem deixar, porém, de beber da essência na fonte que o originou, os guetos do Terceiro Mundo.

É possível que essa mesma base tenha determinado a explosão do ritmo entre as populações negras e pobres das favelas e palafitas de São Luís do Maranhão, em meados dos anos setenta (SILVA, 1995, p. 46).

De acordo com informações documentadas em pesquisas anteriores e obtidas através de depoimentos de militantes (SILVA, 1995; BRASIL, 2008), pode-se afirmar que o reggae chega a São Luís durante a década de setenta, época de explosão da música jamaicana nas paradas de sucessos mundiais. Diante disso, são três as versões sobre a chegada do reggae ao Maranhão: na primeira, o reggae teria chegado através de sinais de rádio possibilitados pelas frequências

<sup>4</sup> Nome dado pelos índios Arawak à Jamaica. Quer dizer: terra das primaveras ou das fontes.

<sup>5</sup> De acordo com Ramúsyo Brasil (...), “esta variável do reggae corresponde ao “*one drop*”, e provavelmente é mais popular porque é a mais lasciva, lenta e dá para dançar a dois com maior facilidade”. Artistas como Bob Marley, Eric Donaldson e Gregory Isaacs, dentre outros, despontam como as referências. É comum a confusão entre o *roots* e o novo. As gerações mais jovens em geral só consideram *roots* as obras das décadas de setenta, embora ainda haja artistas que produzam o reggae *roots*. Talvez isto ocorra devido às constantes modificações possibilitadas pelas concepções musicais atuais

<sup>6</sup> Nome indígena da Ilha de São Luís, onde fica situada a cidade de São Luís, capital do Maranhão.

<sup>7</sup> Jamaica Brasileira é o título pelo qual a cidade de São Luís é popularmente conhecida. Embora com algumas resistências, Jamaica Brasileira é quase que um segundo nome da capital maranhense.

dos navios que aportavam em São Luís. Em segundo lugar, está a idéia de um acesso de profissionais do sexo aos navios e, no envolvimento com os marinheiros, estas recebiam discos internacionais de presente, possibilitando um conhecimento da música ao tocá-la nas suas residências. A terceira versão é a de que a música chegou através de comércio informal de discos na cidade de Belém do Pará, onde colecionadores e produtores de eventos do Maranhão adquiriam discos de músicas internacionais, principalmente do Caribe, para reproduzirem nas festas. Assim, discos de reggae eram adquiridos e as músicas eram inseridas no repertório das radiolas como sendo apenas músicas internacionais. A socialização do nome do gênero – reggae – somente aconteceu mais tarde, com a veiculação da música nas emissoras de rádio da época.

Adota-se nesta pesquisa essa terceira versão, a de um intenso comércio entre São Luis e Belém. Isto porque, factualmente, essa relação social, cultural e mercadológica permanece até hoje. Os repertórios que imperam no Maranhão e no Pará têm ligações diretas com os elos entre estes estados e as Ilhas do Caribe ou colônias européias na América do Sul. Isto certamente permitiu que o Meio-Norte do Brasil tivesse acesso a músicas como o *Zouk* do Suriname ou a gêneros caribenhos como a rumba, a salsa e ao bolero de maneira diferente do restante do país. A proximidade territorial permite maior deslocamento de habitantes da região, que podem circular com mais periodicidade, interagindo com os aspectos de cultura, política, pautas midiáticas e a troca constante de produtos culturais. Neste caso, a música é o principal desses produtos.

Porém, é necessário salientar que o reggae consolidou-se a partir das já existentes festividades populares, principalmente de merengue, gênero musical bastante difundido nos bailes da época e que animava praticamente todas as festas populares. O merengue tem em comum com o reggae apenas os aspectos de origens geográficas, sendo o lugar o Caribe. Da mesma forma que o reggae está hoje sendo difundido por radiolas, igualmente o merengue já ocupava os espaços de entretenimento popular. A grande diferença está na não-formatação mercadológica tão estruturada quanto ao reggae atual. O merengue ainda era promovido por donos de radiolas, quando da sua administração extremamente

familiar e sem um formato empresarial semelhante ao que se tem hoje no circuito reggae. Enfim, mercadologicamente, o merengue não teve o mesmo fôlego que o reggae. Pode ser considerada uma condicionante a existência, no reggae, de ídolos mundialmente conhecidos à época (Jimmy Cliff era um dos mais famosos), enquanto que o merengue não ocupava a pauta da grande mídia euro-caribenha.

Essa não exibição midiática do merengue e a exposição universal dos ícones do reggae jamaicano contribuíram para a popularização da música no Maranhão, tendo em vista que, em festividades da religiosidade popular, os momentos culturais geralmente eram animados ao som desses gêneros reunidos. Estas festas tanto podiam ser pequenas iniciativas para arrecadação de recursos com infinitos fins quanto para pagamento de promessas em que, após as ladainhas, os devotos realizavam as festas dançantes para entretenimento dos presentes e dos demais interessados. “A música estrangeira não tinha muita penetração. O merengue, considerado música estrangeira (vinha da Guiana), era aceito porque se assemelhava aos passos do forró nordestino, que também se tocava nas festas” (SILVA, 1995, p.60). Foi esse aspecto que determinou uma das mais marcantes características do reggae no Maranhão: o jeito de dançar bem juntinho, aos pares.



Foto 1: Casais dançando reggae “agarradinhos”, em São Luis<sup>8</sup>.  
Fonte: [www.rataplas.wordpress.com](http://www.rataplas.wordpress.com)

A música do Caribe, ela vingou e muito pra esta nossa região do Pará, Bahia, Maranhão... O merengue, o mambo... O merengue veio primeiro pra cá. Por isso é que a gente dança agarrado aqui. No meio desses ritmos veio o reggae. O merengue é que era a animação das festas

populares (SAMPAIO, 2008).

Portanto, independente dos fatores exatos que possam demarcar início de uma difusão massificada do reggae em solo maranhense, a aproximação do Maranhão com o Pará, estado este que serve de porta de entrada de diferentes produtos caribenhos (Cf. SILVA, 1995), certamente que foi a mola propulsora para a ascensão do movimento reggae até o patamar atual. Foi no meio popular, sob rotulações de guetos, que o reggae obteve firmação. As melodias jamaicanas, embora não decodificadas no idioma, permitiram uma ligação extraterritorial em termos geográficos. Presume-se que o elo se fazia através da identificação musical inerente à cultura afro-descendente, a pulsação rítmica e melódica, o timbre vocal e mesmo a carga simbólica traduzida timidamente à época. Isto é possível considerar principalmente porque nesse período inicial, o reggae ainda não contava com programas especializados nas emissoras de rádio. O conhecimento do histórico e propósitos da música era difundido através das festas, da apresentação das músicas pelo discotecário, proprietário das radiolas ou por pesquisadores engajados.

No “novo” som apreciado pelos maranhenses, foi possível despertar uma afetividade musical guardada no íntimo de cada indivíduo congregado às práticas culturais afro-descendentes, considerando “o envolvimento que o ritmo proporciona ao dançarino, como algo que produz um transe e transporta para uma condição temporária de liberdade, de prazer e de auto-realização” (SILVA, 1995, p.47).

Para alguns estudiosos, o que também possibilitou a fixação do reggae em São Luís foi a herança cultural das populações das duas ilhas. Em estudo sobre as mulheres e a religiosidade afro-brasileira, Ruth Landes, por exemplo, aponta algumas semelhanças entre as práticas culturais negras brasileiras e caribenhas.

Os traços de cultura africana que agora florescem no Brasil têm ou tiveram correspondências, agora ou antigamente, na costa ocidental africana, em especial entre ioruba, os eve e grupos do Congo e de Angola, e podem relacionar-se a formas culturais encontrada em toda a área do caribe, as Guianas sul-americanas inclusive (LANDES, 2002, p.343).

Analisando-se a trajetória afro-maranhense, é possível verificar solidez da afirmativa, tendo em vista que os grupos escravizados que povoaram a Jamaica e o Maranhão podem ter sido originados das mesmas regiões africanas, embora se possa considerar a fusão cultural que ocorrera no ocidente escravista. A isto pode ser associado o gosto particular do maranhense com músicas de traços caribenhos (merengue, lambada, bolero). Por outro lado, os já difundidos instrumentos culturais de temática africana, os tambores característicos de uma percussão afro no Maranhão também puderam dar suporte a uma consolidação da música no estado. Para Freire, essa idéia de ajuste do reggae ao gosto do maranhense se fez porque, segundo a autora,

A identificação musical vai ao encontro do contexto histórico-cultural, uma vez que as principais manifestações culturais do estado nasceram da cultura afro-descendente, assim como o *reggae* na Jamaica. Muitas vezes, o mesmo indivíduo - em geral, negro e pobre - que nas décadas de 1970 e 1980 lotava os salões de *reggae*, participava das manifestações da cultura popular tradicional do Maranhão, tais como o bumba-meu-boi, a tribo de índio e o tambor de crioula (FREIRE, 2006, p. 04).

Neste caso, é possível identificar semelhanças muito evidentes entre a marcação do bumba-meu boi e a do reggae. Trata-se do bumba-meu boi por ser esta a mais popular das manifestações da cultura maranhense há mais de um século. Formado por cinco sotaques<sup>8</sup>, este é mantido através dos contratempos na música. Se no reggae há o diálogo entre o baixo, a guitarra e a bateria, no bumba-meu boi isto é representado pelo estalar das matracas ou no batuque dos pandeirões. Tais semelhanças permitem jogos rítmicos que englobam o que tem de lascivo no reggae chamado de *roots* difundido no Maranhão e o que tem de vibrante e de impacto na batida do bumba-meu boi. Decerto que a musicalidade é perceptível, porém não muito propagada, talvez por uma ainda instaurada resistência ao reggae e supervalorização do que é chamado de cultura popular maranhense.

Contudo, essa leitura permite que nas produções musicais maranhenses possa ser utilizada essa “licença” rítmica para enriquecer a música produzida no

---

<sup>8</sup> Sotaques são as classificações das variações do Bumba-meu boi no Maranhão. São de Matraca (Ilha de São Luís), Orquestra (estilizado), Zabumba (São Luís e baixada ocidental), Baixada (margem do Rio Pindaré e baixada maranhense) e Costa de mão (Cururupu).



Maranhão. São muitos os músicos que recorrem nos seus inventos sonoros tanto à batida elétrica de compasso 4/4 do reggae como aos pulsos proporcionados percussão do bumba-meu boi (principalmente das matracas) e do Tambor de Crioula (tambores: roncador, socador e crivador).

Portanto, de maneira semelhante às práticas culturais populares de ascendência africana no Maranhão, o reggae foi inicialmente alvo de todas as repressões possíveis, numa sociedade de preconceitos e reverência ao legado cultural europeu. Até meados do século XX, manifestações como Bumba-meu-boi nem mesmo chegavam ao centro de São Luís, pois representavam baderna e insegurança à população. Mesmo com espaço restrito, o ambiente de felicidade se formava de maneira preponderante como a polícia circundava os brincantes (Cf. FERRETTI, 2002).

Anteriormente a isso, nas senzalas, o Tambor de Crioula era cultivado somente por uma relativa liberdade por trás de paredes e grades das fazendas. Diante disso, a eterna imagem do uso da maconha, exibida mundialmente pelos principais ídolos do universo reggae, bem como a predileção dos temas referentes problemáticas da sociedade ocidental, principalmente no que dizia respeito às questões raciais e diferentes formas de explorações, incitaram iras e aversões. Ouvir som de reggae significava brigas à vista, maconha em excesso e repressão policial inegociável, a menos que a cor da pele fizesse relativa diferença em alguns dos ambientes de festas, tendo em vista que nos clubes, os brancos estariam “acima de qualquer suspeita”, enquanto que ao negro, o fato de ser regueiro já era uma condenação natural. Ainda assim, o reggae adentrava em mais espaços e era aderido por multidões.

Esses traços culturais semelhantes contribuíram para o contorno do reggae maranhense, principalmente para que tais contornos dessem suporte para as condições de produção e recepção da música no meio da sociedade maranhense. O cenário cultural do Maranhão, centrado em São Luís, costurou-se a partir desses processos, em que as repressões físicas foram substituídas por repressões à tradição simbólica e as apropriações são desenfreadas até nos dias

de hoje, o que vem permitindo o desenvolvimento de novas formas de rituais, compreensão de valores e constante dinâmica de identidades e formatos estéticos.

Nesse universo de ressignificações e expropriações culturais, o reggae jamaicano tornou-se peça-chave de uma nova fase desse processo, considerando que no seu percurso para fixação, desliga-se da suspeita repreendida e transforma-se em objeto de investidas político-empresariais. Daí que nasce um circuito na cidade denominada de Jamaica Brasileira ou capital brasileira do reggae. A respeito desse título, Silva (1995) atribui ao músico Feauzy Beydoun, vocalista da Banda Tribo de Jah, que na década de 80 do século XX apresentava o programa radiofônico *Reggae Night*, a primeira menção ao termo. Isto foi ratificado e consagrado com a afirmativa do cantor jamaicano Jimmy Cliff, que num show na cidade nos anos 80, teria afirmado que São Luis seria realmente a Jamaica Brasileira.

Essa Jamaica no Brasil se construiu não somente por ter na sua principal característica a audição da sonoridade da música vinda do rastafarianismo jamaicano. A história e a máxima identitária de negritude, proporcionaram o abarcamento de amantes do reggae e especialistas de mercados que, na convergência de propósitos e devoções, tracejaram a face difundida do chamado movimento reggae, tendo como principal vitrine, a cidade de São Luís. Por amantes são identificados os colecionadores, discotecários e apreciadores que pagam por seus ingressos nos salões de chão batido para ouvir as canções de ídolos como Eric Donaldson e seu *Melô de Cinderela*, Gregory Isaacs com sua música *Night Nurse* ou do I Jah Man e a vitalícia canção *Are we a warrior*, considerada um hino da Ilha regueira.

### 3 O ATUAL CIRCUITO REGGAE DE SÃO LUIS

Ninguém jamais, parou pra pensar nas suas condições de cidadãos com direitos. Lutando em condições desiguais contra preconceitos, diferenças sociais.

Só que no fim de semana o reggae é a lei.

No Toque, no Pop, no Espaço, todo regueiro é um rei.

Regueiros guerreiros, *dreads* verdadeiros.

Regueiros guerreiros, do Maranhão.

(Regueiros Guerreiros. TRIBO DE JAH, 1994).

A letra da música da Banda Tribo de Jah, a principal referência, dentre as bandas, do reggae do Maranhão, evoca com precisão aquilo que representa público e práticas que circundam o reggae dos clubes e bares de São Luis. De maneira geral atribui-se ao fã e apreciador do reggae o rótulo de suburbano ou de intelectual de esquerda enraizado.

Essas referências se fazem porque transmitem a idéia de que, ao chegar o domingo, adequado ao lazer praiano, os apreciadores e fãs do reggae “cumprem” a um ritual constante: curtir o reggae no clube de preferência com as canções que apreciam. Mesmo com as lotações nos limites, a animação pode ser verificada dentre apreciadores, turistas e os trabalhadores que permitem o desenrolar de uma das muitas festas espalhadas pela cidade aos domingos e mesmo nas segundas-feiras, dia que em geral o lazer tem menor espaço na cultura ocidental. É assim que o reggae se faz presente na cidade, diante das contradições propícias aos hábitos e condições de convivência contemporâneas: violência urbana, déficits sociais, maior circulação de produtos culturais, maior acesso à informação.



Foto 2: Clube de reggae num domingo de praia, em São Luis

O reggae, no seu sentido arraigado nos ideais rastafarianistas é a música que evoca mensagens de amor e de justiça, que clama liberdades físicas e mentais, que entrelaçaram o contexto jamaicano com o maranhense. Diferença de idioma e uma história sustentada por uma religiosidade difundida na Jamaica, o rastafarianismo, não foram necessariamente barreiras para que o *reggae* se consolidasse no meio popular de São Luís e mais tarde em muitas outras cidades do estado. O *reggae* foi ressignificado, tornando-se um movimento que se encontra num espaço com uma outra conotação de resistências.

O reggae constitui um circuito contemplado pelas polêmicas da dicotomia entre ideologia de significado – a ligação direta com a doutrina rastafári, a base ideológica com foco no pan-africanismo –, e a concretização de um modelo mercadológico – o reggae deslocado com um único intuito de obtenção de lucro e audiências na mídia de massa. Certamente que a própria idéia de significado já permite diferentes pontos de vista acerca do que pode ser dicotômico ou mesmo uma variedade de compreensão do que se tem por características do reggae, que proporciona o açulamento das proposições de Castells (1999) sobre as interferências que a sociedade contemporânea vem sofrendo no que o autor chama de “era da informação”, fortalecida principalmente pela materialização – o aprimoramento dos dispositivos tecnológicos, a variedade de aparelhos –, proporcionando uma maior possibilidade de uso de tais tecnologias nos mais diferentes meios e propósitos.

Diante disso, os diálogos pouco amistosos entre as preservações e mudanças no reggae são permanentes, principalmente sobre a idéia de valorizar uma identidade que deve estar acima de quaisquer transformações. O reggae mais contemporâneo difundido em radiolas e produzido a partir de sons armazenados em computador entra em choque com o tipo que é historicamente valorizado no Maranhão: o reggae *roots*. Daí, a eminência de uma sonoridade muito propagada nos bailes e rádios de São Luís, produzida a partir de sons armazenados em computadores.

Por isso, não é impróprio considerar que o reggae do Maranhão pode ser

associado ao que foi cantado, no ano 2000, por uma Escola de Samba de São Luis chamada Turma do Quinto, que venceu o carnaval de passarela da cidade com um enredo que tratava das peculiaridades e alteridades maranhenses ocultadas da grande mídia nacional.

Bota arroz de cuxá, com o meu camarão.  
 Bumba-mina-crioula que é só emoção.  
 Quem nunca viu, vem ver, meu samba desvendar,  
 Qual o segredo que o Brasil vai revelar (TURMA DO QUINTO, 2000)

Embora o samba-enredo omita o reggae e exalte as culturas populares vindas do folclore e as belezas naturais do Maranhão, a temática é apropriada para este capítulo, pois o reggae no contexto de São Luis é de alguma maneira, um circuito cultural passível de ser profundamente conhecido. Faz-se tal consideração porque, na história do reggae em São Luis, este sempre esteve irmanado às principais formas de entretenimento, através de eventos populares gratuitos ou de preço acessível, geralmente serestas, festas paroquiais, das Casas de Culto Afro e as promovidas por indivíduos da própria comunidade. Nessas festas, além das manifestações lúdicas tradicionais, o indivíduo tem à sua disposição para animação o som propagado de imensas aparelhagens que tocavam o merengue caribenho e ritmos internacionais, mais tarde identificados como *reggae*.

É a partir dessa inserção que o circuito *reggae* começa a se constituir, já que ao ser tocado conjuntamente com outros gêneros tão populares, adquire legitimidade e aceitação. Esse fator é algo que pode ser determinante para a existência de interrogações que se fazem nos dias de hoje sobre a consolidação do *reggae* na cidade de São Luis do Maranhão.

### **3.1 Por dentro do circuito reggae de São Luis**

De início, é salutar considerar que, sendo o reggae um produto cultural de origem não-maranhense, ao ser incorporado à cultura regional logo concebeu formato próprio, constituindo-se no principal circuito cultural articulado no estado, detendo propriedade quanto à suas configurações estruturais que englobam as condições de produção e a utilização dos seus próprios meios de difusão na mídia

de massa. Neste sentido, seguem definições e apresentação do que se tem por circuito reggae de São Luis.

### 3.1.1 As radiolas de reggae

A difusão do reggae em São Luis se dá, até os dias de hoje, através de **radiola**, que embora o nome leve a imaginar as seculares vitrolas ou os rádios convencionais, estas, atualmente, são estruturas de dimensões imensas e dotadas de moderna tecnologia.

Geralmente distinguimos três tipos de Radiolas: as caseiras com suas baianinhas, as amadoras normalmente atuantes em pequenas festas e as profissionais (Black Power, Natty *Nayfson*, Itamaraty, Estrela do Som, *Rebel Lion*, etc.), normalmente com 4 paredões e com três equipes diferentes, a exemplo da Radiola Itamaraty com os DJ's Roberthanco, Bacana e John Holt que comandam as três Itamaraty em festas distintas em diversos lugares de São Luis e do Maranhão (Ferreira, 2008)<sup>9</sup>.

As radiolas de reggae do Maranhão são o que pode ser chamado de equivalente aprimorado dos *sound-systems* jamaicanos, tendo em vista que cabe à radiola a mesma função central a que estavam destinados os *sound-systems*: difundir música, sendo no caso maranhense, o reggae, diferente do contexto jamaicano, onde os *sound-systems* eram supridos muito mais de músicas norte-americanas – *Rithm and Blue*, a *dance music* de *James Brown*, dentre outras –, que propriamente a música popular da Jamaica.



Foto 3: *Sound system* jamaicano e o mestre de cerimônia      Foto 4: Paredão de radiola e um regueiro

Trata-se de um estilo de organização empresarial, com funcionários e

<sup>9</sup> Disponível em: [www.centralreggae.com.br](http://www.centralreggae.com.br).

clientes potenciais. As radiolas que outrora eram iniciativas individuais, hoje não mais podem deixar de ser consideradas como grupos empresariais. O *reggae* é um circuito forte de produção, circulação e consumo, que tanto envolve ressignificação de legados históricos quanto possibilita perpetuação de um corpo ideológico.

Com a passagem do século XX ao XXI, as configurações do movimento reggae são mais atreladas às concepções mercadológicas do que antes, com uma organização sob moldes de empresas sendo uma constante. Inicialmente, o tom empresarial foi dado pela Itamaraty Sonorizações, que foi a primeira radiola a possuir folha de pagamento, com funcionários contratados de maneira mais estável e inclusive um corpo de *disc-jockeys* a serviço da empresa.

Além disso, com as exibições nos programas próprios, a legitimação das diferentes radiolas tem sido cada vez mais alcançada, tendo como principais referências: Itamaraty, Estrela do Som, FM Natty Nayfson, Asa Branca e a recente e Menina Veneno, que utiliza estratégias do reggae, embora afirme que toca de tudo, visando aglutinar maior número de clientes/fãs. Ao se conceber a estrutura de radiolas enquanto empresas, verifica-se a incorporação dos modelos de produção contemporâneas, diante das formas de articulação do circuito e das respectivas radiolas-empresas atuantes no mercado do reggae.



Figura 1: Logomarca de radiola de massa      Figura 2: Logomarca de radiola com vertente roots

Com isso, testemunha-se no Maranhão o confronto discursivo e ideológico nas publicidades das radiolas de reggae que, de um lado alimentam a idéia de identidade enquanto radiola para tocar reggae, do jeito maranhense. Já de outro lado, destaca-se a efervescência de momentos de entretenimento calcados nos moldes de difusão do reggae (*slogans*, programas, composição das equipes,

dentre outras), mas com apego a muitos outros gêneros.

Essa é uma grande preocupação aqui na Jamaica brasileira que é a da descaracterização musical. Ai mora um ponto de interrogação muito importante que diz respeito ao que nós estamos ouvindo. Você pode se perguntar: as radiolas foram introduzidas para tocar o quê? Há essa referência lá fora: as radiolas de reggae do Maranhão. A menina veneno vem com um misto de radiolas de reggae daqui com a tecnologia do tecnobrega do Pará. A menina veneno não está comprometida porque ela não é radiola de reggae (SILVA, 2008).

De qualquer maneira, é perceptível que, no reggae do Maranhão, a organização dos detentores do capital nessa cadeia de produção incorpora a idéia de que:

As grandes empresas têm revisto suas estratégias e procurado atender a demanda por produtos locais/transnacionais, isto é, têm buscado atender esses “nichos” de mercado através de um processo que um grande número de autores vem identificando como de “especialização flexível” (HERSCHMANN, 2000, p.76).

O reggae passa de sua fase de identificação étnica para uma juvenilização. Isto não quer dizer que quem curte o reggae não tenha um elo com o étnico. Porém a massificação do reggae ocasiona essa transfiguração do aspecto identitário. O reggae está mais associado a uma cultura urbana juvenil do que necessariamente a uma cultura de resistência associada às condições ou lista de reivindicações de um determinado grupo social.

### 3.1.2 Composições rotuladas de melôs: *remixes*, *samplers* e *rerranjos*.

É possível afirmar que o reggae encontrou, em São Luis, seu território e iniciou o processo de transfiguração que existe até os dias atuais. Esse território logo fora constituído de um corpus lexical específico, endereços, personagens enfim, tradições criadas e um corpo cultural em constante efervescência. A respeito desse peculiar sistema léxico, é relevante considerar que a barreira do idioma fez com que surgisse a necessidade de denominação das músicas que vinham com seus nomes originais, em inglês, além disso, a emergência de um circuito novo fazia surgir a necessidade de linguagem característica, resultando no surgimento de um conjunto de lexias próprias.



No conjunto de peculiaridades que o reggae adquiriu no Maranhão, as obras musicais receberam especificações próprias. Daí tem-se no reggae a **pedra ou pedrada**, que ao que tudo indica, é um termo herdado do costume jamaicano, de chamar músicas de *stone* (em inglês, pedra). No Maranhão o termo é fixo e cotidiano. Pedra, na boa linguagem do maranhense é um reggae bom, marcante, um sucesso. À somatória dos seus adjetivos tem-se a **pedra de resposta**, que, neste caso, é a música perfeita, que marca e ocupa seu lugar em todas as épocas (*Forever Loving Jah* (Bob Marley and The Wailers), *War in a babilon* (Max Romeo e Lee Perry), *I Can see Cleary Now* (Jimmy Cliff) servem de bons exemplos de pedras). Os dois termos funcionam inclusive para substituir a referência ao gênero, pois falar de pedras, pedradas ou pedras de resposta, soa como identidade reggae nos ouvidos do maranhense ligado no circuito reggae local.

Ao conjunto de músicas (pedras) apresentadas em programas ou festas pelo DJ atribui-se o nome de **seqüência**, que, de maneira igual aos demais gêneros, representa o repertório produzido pela equipe ou pelo DJ que conduz a festa. Na seqüência está respeitada a ordem cronológica, que em geral é invertida, uma vez que as mais consagradas geralmente encerram as festas, embora não seja uma regra estabelecida. É neste momento que, no circuito atual, o *roots* pode adquirir um espaço nas festas do reggae considerado eletrônico. Por outro lado, a seqüência recebe nomes que funcionam para delimitar a marca ou característica de determinada equipe ou DJ. Servem de exemplos dessas afirmações os *slogans* como: seqüência esmagadora, seqüência estilosa, seqüência arrasadora, todas referentes a um determinado DJ e/ou sua equipe de DJs funcionários de uma radiola-empresa.

Tão inerente ao reggae e às seqüências dos DJs está a denominação das músicas, que no contexto do Maranhão são chamadas de **melô**. O termo é amplamente difundido no *funk* carioca, no entanto, no caso do reggae maranhense, o melô é o apelido dado a cada música que anima as festas de reggae nos salões. Anteriormente, a opção por melôs servia para que os detentores de determinada música evitassem que o concorrente a tivesse para veicular ou lançar na radiola.

Além disso, os melôs possibilitavam a identificação das músicas por parte do público, uma vez que as obras eram gravadas em inglês, diretamente da Inglaterra ou da Jamaica, o que dificultaria a memorização das músicas com os respectivos nomes originais.

Esses melôs eram apenas nomes de adequação a um reggae de qualquer artista, não havendo outro tipo de intervenção na obra. Assim, o melô mais consagrado no Maranhão é o Melô de Cinderela, interpretada pelo jamaicano Eric Donaldson. Coincidentemente, este é o mesmo nome original da música, em inglês. Outros melôs são conhecidos por homenagens a personalidades atuantes no reggae ou estados de vida dos que os denominavam.

Ilustrando este processo de denominação com exemplos, a música *Sweet P.* do grupo *Fabulous Five* é chamada, pelos regueiros maranhenses, de “*melô da chuva*”. Esta denominação não tem qualquer tipo de relação com sua letra: na ocasião em que foi lançada em São Luís pelo *dj* Carlinhos Tijolada no clube Barraca de Pau na Cidade Operária, chovia torrencialmente e, por conta deste fenômeno da natureza, a música foi designada desta forma.

A música *White Witch* da banda *Andrea True Connection* é conhecida na cidade por “*melô do caranguejo*”. Contudo, o motivo, neste caso, foi a adaptação fonética (adaptação que, aliás, já inspira um interesse para pesquisas posteriores). Em seu refrão, há trecho em que é perguntado *What's gonna get you?* (expressão idiomática inglesa que significa O que te chamará a atenção? O que irá te prender?), o regueiro maranhense, ao escutar este refrão, acomodou a expressão ao sistema fonológico de sua língua materna, o português, passando a cantar “olha o caranguejo”. E, assim, nasceu o “*melô do caranguejo*” (ARAÚJO, 2004, p.06).<sup>10</sup>

Essa estratégia de garantia de exclusividade e de encurtar as distâncias ocasionadas pelo idioma se faz sob um quase consensual pensamento de aversão (por parte de uma elite<sup>11</sup> consideravelmente saudosista) ao uso do idioma inglês constante nas músicas veiculadas nas festas, sob o argumento de que os ouvintes e fãs não teriam acesso ao que diz a canção. Isto representa igualmente uma nova conotação do que se pode chamar de melô. Longe de ser prática de manutenção de sigilo sobre origens, o melô é a simplificação da identificação de determinada composição, principalmente a partir do aumento considerável do uso de *remixes* na produção de determinadas músicas. Como referência a essa estética produzida no

<sup>10</sup> Recomenda-se a íntegra do interessante trabalho da autora, publicado na Revista Philologus, em 2004. Versão on-line disponível em: [www.filologia.org.br/revista](http://www.filologia.org.br/revista).

<sup>11</sup> Ressalta-se elite enquanto sendo principalmente intelectuais, folcloristas, literatos.

reggae atual, utiliza-se a definição de Simone Sá para *remix*, nascido do *dub*<sup>12</sup> jamaicano. Segundo a autora,

Num primeiro momento tratava-se de adequar uma música, às vezes um sucesso pop, por exemplo, à pista de dança [...] o *remix* foi ganhando status de atividade criativa e a música original tornou-se pretexto para intervenções cada vez mais livres de Djs/produtores, alterando elementos da versão original tais com o ritmo, textura, instrumentação e andamento a ponto de tornar a música irreconhecível (SÁ, 2003, p. 165).

O *remix* era muito praticado na produção do reggae jamaicano para que fosse possível suprir os *sound-systems*, diante da dificuldade de aquisição de discos importados. Mas com a modernização de alguns equipamentos, tornou-se possível aproveitar outras músicas e adequá-las para os bailes. Nos dias atuais, o *remix* é uma das mais marcantes características da produção do reggae em São Luís. Isto porque, com o fato de se ter o som armazenado em computadores, a produção se torna mais barata e o ritmo de consumo mais avançado, pois não há a figura do atravessador de outrora. Para o radialista Marcos Vinícius Silva, os efeitos desse processo são complexos:

Minha preocupação é com a qualidade. Qualidade que eu falo não é somente sonora, mas é sim do conjunto da obra, a melodia, a mensagem, os arranjos na música... A qualidade acaba sofrendo principalmente porque tudo tem sido feito na pressa, pra suprir uma demanda de mercado, em que uma música pode ser produzida em meia hora, por exemplo (SILVA, 2008).

Além da dinâmica na produção musical sob o ritmo do mercado, com o *remix* e mesmo com o *sampler* praticados nos estúdios de reggae de São Luís, os melôs adquirem novos significados e fonéticas. Se havia uma estratégia de fundo quanto ao uso do termo em substituição às músicas, neste caso a de manter o sigilo sobre origem e autoria da música, o uso do melô hoje significa uma nova concepção, principalmente a partir de rearranjos, pois são exibidas nos salões dos clubes e locais de festividades, as músicas que são trabalhadas diretamente por meio de tecnologia digital, com o enxerto de efeitos e mudança no ritmo, possibilitando adequação ao reggae aceito pelo público das radiolas maranhenses.

---

<sup>12</sup> O *dub* era uma prática musical na qual tinha na sua inerência o *remix*.

Nesse processo, músicas do pop internacional são amplamente absorvidas sob rótulos de melôs, tais como: “*You are my love*” – do grupo Liverpool Express, “*Candle in the Wind*” – do inglês Elton John, dentre outros. Mais recentemente, mesmo músicas do pop nacional têm sido utilizadas nas festas de reggae maranhense. Em 2007, um dos maiores sucessos nas festas foi o chamado “Melô das Flores”, nome atribuído à música pop “Eu sei!”, do grupo gaúcho Papas da Língua. Com uma nova interpretação e uma nova batida, a música possibilitou comprovar que não é somente e necessariamente gravações em inglês que podem ser usufruídas massivamente no meio do reggae maranhense. Isto é afirmado porque, curiosamente, esta é diferenciada pelo fato de ser uma música nacional, tocada em radiola, cantada em português, influenciando diretamente num novo hábito na fonética do reggae.

Outra forma de produção é a de músicas produzidas no próprio estado. Artistas jamaicanos como Noris Cole e Roney Boy, cantores maranhenses ligados às radiolas, como Peter Toty e Dub Brown, além de outros indivíduos não-músicos são responsáveis por um volume muito grande de músicas produzidas no Maranhão, embora se assemelhem às estrangeiras (pelo menos no idioma), que vêm sendo difundidas nas radiolas. Nestas músicas, os cantores maranhenses interpretam canções de autorias um tanto desconhecidas do regueiro, “salvas” pela credibilidade da própria radiola. Mesmo porque, após a produção, parte-se para o batismo da música, que não necessariamente segue o sentido histórico, porque é perceptível que em alguns casos, o que seria um apelido estratégico passa a ser o próprio título da música, interpretada num idioma não muito familiar ao intérprete.

Percebe-se, que o poder e o atrativo do maranhense com o reggae se dão unicamente pela sonoridade. O étnico é substituído cada vez mais pela idéia de entretenimento sem compromisso idealista. O Baixo serve como o piso para bailar e a guitarra para o balanço do corpo do regueiro. Estes sons estão armazenados em computadores e nem há tanta atenção para esse detalhe determinante na consolidação do circuito reggae nos dias de hoje. As mensagens e o histórico do reggae não necessariamente têm reservados seus lugares no imaginário do regueiro da atualidade.

Os tipos estéticos, que aqui se consideram as mensagens, eventos e lugares, têm ocasionado num novo desenho do que se pode considerar o caminho das pedras na Jamaica Brasileira, São Luís do Maranhão. Clubes de reggae que promovem serestas e radiolas que tocam calipso e arrocha. Há uma inversão ou mesmo transfiguração de papéis no universo do entretenimento.

### 3.1.3 Sobre quem faz o reggae

Realizando-se uma explanação sobre a construção do circuito e do território do reggae em São Luis, é relevante fazer referência aos personagens que concretizaram o enraizamento da cultura reggae no Maranhão, que convergem funções e delimitam os caminhos que o reggae ludovicense seguirá a determinado momento.

Certamente que, sempre presente na história do reggae maranhense está o **regueiro**. Sem o dançarino, solitário, em par ou organizado em grupo de dança, o reggae não teria a mesma característica. Os dançarinos ou grupos de dançarinos agitam com o balançar dos corpos os salões, funcionando como a certeza; como a resposta necessária para a consolidação de sucessos de públicos e da seqüência musical.

Se São Luís é considerada a Jamaica Brasileira, título obtido por causa do movimento em torno da principal música jamaicana, conseqüentemente o cidadão desta cidade logo seria um regueiro. No entanto, longe desse determinismo, ainda assim o *reggae* não é unânime na sociedade maranhense, mesmo em São Luís. Ao discorrer sobre essa situação, pode-se levar em consideração aspectos relevantes na constituição da própria sociedade maranhense, o que pode ser alcançado com a idéia de que o Maranhão é um estado situado próximo à região caribenha e tem uma população em que há uma expressiva presença de indivíduos afrodescendentes.

Alguns estudiosos e militantes do movimento reggae chegam a afirmar que essa presença expressiva de afrodescendentes permitiu ao longo da história, o

desenvolvimento de manifestações culturais nas quais os traços africanos se fazem evidentes. Pode-se exemplificar isto com o Tambor de Crioula, o legado mitológico do Bumba-meu-boi, a manifestação religiosa – o Tambor de Mina vindo das práticas religiosas de Daomé -, além de muitas influências miscigenatórias e hábitos cotidianos. Em consonância com esses aspectos históricos, a própria situação econômica e de relevância social desses indivíduos contribui na definição de atuações e campos identitários.

Essa população tem *identidade geográfica* – a cidade de São Luís, a região da Baixada Maranhense e as cidades do litoral norte do estado -, *tradições seculares, enfrentamentos semelhantes*: no campo a luta pelas terras remanescentes de quilombos ou povoados, o que faz originar um permanente êxodo para a cidade desde a abolição da escravatura no Brasil, em 1888 e, na cidade se encontra a luta por condições dignas de trabalho e sobrevivência, tendo em vista que as oportunidades giram em torno de trabalhos com baixos salários.

Dessa forma, é possível compreender que o regueiro maranhense permitiu a instituição de um novo *reggae*, com explicitação das diversas dificuldades cotidianas, no enfrentamento diante de afirmações de identidade étnica, de um lazer constituído como legal, enfim, buscas por um local no meio da sociedade, em que suas características ultrapassem a barreira do estereótipo tão comumente cristalizado dentro dos grupos sociais mais resistentes à consolidação da idéia regueira em São Luis.

Portanto, ser regueiro, é ser a materialização do *reggae* em todas as suas concepções, mudando-se apenas as significações históricas por relações atuais estabelecidas com a interação do regueiro com a música que aprecia.



Foto 5: Na festa de reggae a Jamaica brasileira se concretiza.

Além da presença determinante nas festas e o papel de externar o que é a animação proporcionada pelo reggae, uma outra condição de regueiro é a militância no movimento *reggae*. É o regueiro engajado, com uma consciência crítica e politizado, em geral atuante nas entidades organizadas do movimento negro, que compreende o reggae exatamente como a eminente resistência, como a afronta necessária para combater a situação atual instaurada: diferenças sociais, preconceitos, explorações, enfim, o que na linguagem do reggae equivale à instauração da Babilônia. Militância, neste sentido é constante a evocação das antíteses de tais condições e o reggae a forma materializada de expor tais anseios. Dos agentes do reggae que incorporam este tipo de militância estão intelectuais, apreciadores e colecionadores de reggae, pequenos proprietários de sistemas de som, lideranças políticas e culturais, dentre outros.

Outra forma dessa militância regueira é na concretização do circuito reggae, o que arregimenta a massa regueira para os grandes eventos em clubes, bem como na audiência dos programas. Aqui temos a convergência factual e bem definida da atuação dos principais personagens: o DJ, o magnata, o colecionador, mais recentemente os cantores e o regueiro, a base da cadeia produtiva, que pode tanto ser o carregador de caixas de som das radiolas como o que frequenta clubes, paga ingressos, adquire discos e aprecia os *disc jockeys* e suas seqüências durante os “rituais” das festas de reggae.

Em São Luís do Maranhão, o *reggae* está num patamar atual que somente o é devido à existência do regueiro e de suas características. O regueiro é, em verdade, o *reggae* corporificado.

Se o regueiro é a corporificação do reggae em São Luis, há quem adquira as vantagens e receba as divisas advindas dos diferentes eventos e produtos do meio reggae. Ao **magnata radioleiro** está essa atribuição, que por deter a propriedade da radiola, proporcionou a estruturação do circuito com formas inusitadas mescladas das características da Jamaica com um estilo adaptado para o Maranhão.

“Magnata” nada mais é do que o nome atribuído aos indivíduos ou grupos que administram, montam e gerenciam radiolas, conduzem a produção das músicas nos estúdios, bem como os que são proprietários de clubes de *reggae* de renome ou propiciam o consumo do *reggae* através do comércio de São Luís<sup>13</sup>.

O magnata de radiola, além de ser proprietário, arquiteta a estrutura e o funcionamento da empresa, as dimensões e potencialidades, o trabalho de deslocamento, a estratégia de publicidade e inserção midiática, bem como a montagem da equipe de comando dos eventos, formada pelos DJs, que são decisivos na afirmação e no sucesso da radiola junto aos regueiros. De outro lado, os magnatas proprietários de clubes, quando não são os próprios donos da radiola – caso do Clube Espaço Aberto, que tem como proprietário o dono da Radiola Estrela do Som –, travam relações estreitas com os proprietários destas, que definem programações e disponibilidade de estrutura física, bem como financeira, para o fechamento de contrato. São comuns atualmente as parcerias entre clubes e radiolas, o que permite a idéia de um endereço destas em diversas comunidades.

A questão do uso de espaços com mais freqüência por parte de uma radiola dá uma idéia de firmação de território para a radiola-empresa. Nos fins de semana estão evidentes em São Luis a disputa de público ou mesmo de torcedores regueiros entre os clubes Arena (foto 6) e Toca da Praia (foto 7), ambos

---

<sup>13</sup> Não são todos que consideram os proprietários dos clubes como magnatas. Mesmo porque a referência está no nível dessa atividade, tendo em vista que incluímos os proprietários porque é compreensível que o tipo de atividade gira em torno de um mesmo produto: o *reggae*. Além disso, a inter-relação entre radiolas e clubes é decisiva nesse processo, pois um não teria vida sem a existência ou associação com o outro. Nessa relação de troca, cabe ao regueiro consumir, que tem como opções tanto os investimentos desses magnatas quanto de um outro tipo, o da produção das músicas e dispositivos de reprodução musical.



na orla marítima da cidade. No Clube Arena a animação fica sob a responsabilidade da Radiola Itamaraty, da Companhia Itamaraty Sonorizações e Diversões Públicas, pertencente ao empresário José Eleonildo Soares, considerada a maior empresa de reggae do Maranhão. Do outro lado, na mesma região geográfica está o Clube Toca da Praia, que tem como detentora das festas a Radiola Estrela do Som, pertencente ao empresário Ferreirinha da Estrela do Som que, se a concorrente é vista como a maior estrutura, à Estrela cabe a máxima de melhor seqüência de reggae. Talvez este misticismo em torno da Estrela do Som também seja associado ao fato de a radiola ser a única com uma “casa” permanente, neste caso o Clube Espaço Aberto, que tem eventos desde a década de 80 e que já foi considerado o templo do reggae em São Luis.



Foto 6: Arena Clube ao som da “roxinha” Itamaraty Som nº 01  
Fonte: [www.reggaetotal.com](http://www.reggaetotal.com)



Foto 7: “Toca da Praia” com a Estrela do

Assim, a convergência da atuação dos empresários tanto de radiolas quanto de clubes proporciona um desenho do que se tem de funcionamento de uma parte da cadeia produtiva do circuito reggae ludovicense. Aquela que é eminentemente vista nos momentos de festividades.

Enfim, pode ser citado o magnata que não é proprietário nem de radiolas nem de clubes, mas igualmente faz parte da cadeia mercantil do *reggae*, é este que proporciona a produção, distribuição e vendas de discos em São Luís. Inclui-se nesta categoria o proprietário de estúdios de gravação, produtoras de eventos e/ou lojas especializadas em vendas de discos.

É a ação deste que pode ser considerada responsável pelo atual estágio do movimento *reggae* maranhense, uma vez que é a venda de músicas, sob o suporte dos programas de rádio e televisão que proporciona o dimensionamento do *reggae* na atualidade. O comércio desenvolvido assenta-se na produção de músicas novas, com recursos da tecnologia digital, bem como na comercialização de marcas, acessórios e peças de vestuário atrativas à estética do *reggae* e ao simbolismo regueiro centrado nas cores do pan-africanismo. Isto pode ser compreendido com base na afirmação de que, na indústria,

Os empresários argumentam que os padrões instituídos e produzidos em massa teriam origem nas necessidades próprias dos consumidores, com a diferença de serem ora produzidos e difundidos por poucos agentes para milhões de pessoas (DIAS, 2000, p. 29).

Além disso, não diferente de tantos outros movimentos de massa, o *reggae* desperta projetos políticos, em que, os que mais se sobressaem no circuito, credenciam-se para disputas eleitorais. Em geral, os candidatos que se dizem representantes do movimento *reggae* isto fazem por detectar simpatias e popularidade. Este fenômeno, comum em diferentes modalidades e grupos culturais, pode ser explicado assim:

Uma vez que a cultura só existe efetivamente sob a forma de símbolos, de um conjunto de significantes/significados, de onde provém sua eficácia própria, a percepção dessa realidade segunda, propriamente simbólica, que a cultura produz e inculca, parece indissociável sua função política (BOURDIEU, 2001, p. 13).

A parte de constituição do movimento *reggae* desempenhada pelos magnatas está intimamente relacionada aos processos contemporâneos de circulação dos produtos culturais em acordo com a emergência de um mercado cada vez mais abrangente e que se associa aos padrões implantados no universo da produção e recepção da música: remasterização de obras, inventos de modas e estilos. O advento de uma tecnologia avançada possibilita mais ainda tais remodelamentos que tanto despertam olhares diferentes sobre utilização de símbolos e preservação de origens, heranças de determinado produto cultural.

Em síntese, o magnata pode ser visualizado das seguintes formas:

<b>Categoria</b>	<b>Identificação</b>
Radioleiro	Proprietário de radiola-empresa
De Clube	Proprietário de clubes e espaços de eventos do reggae
Produtor	Proprietário de estúdios, lojas e empresas especializadas em reggae

Figura 1: Classificação de magnatas de acordo com a atuação

O agente que supria o mercado com as aquisições trazidas da Jamaica ou de países da Europa como a Inglaterra geralmente era chamado de atravessador. Nos dias atuais, enquanto o *disc jockey* e o magnata são agentes de construção históricas do reggae, Há a figura do colecionador como talvez a mais desafiada das atribuições. Isto porque que não faz mais sentido a manutenção de proteger a identidade de determinada obra, pois, de acordo com o colecionador de reggae Guga Roots, do Grupo de Colecionadores Raça Roots, “todo mundo pode chegar e ter acesso a uma música que antes somente um ou outro tinha a posse. É que como não é mais tão necessário ir à Jamaica, muita gente faz seu repertório. Quem tem suas exclusivas, guarda a sete chaves” (São Luis, 2008).

É diante dessa situação que se pode considerar a emergência do fornecedor, que tanto pode ser considerado compositor quanto produtor musical, o que torna concreta a condição mais apropriada de barateamento e maior fluidez na renovação dos repertórios do circuito. Com a figura do atravessador, além de estressantes e aventureiras viagens para a Jamaica, a garantia de exclusividade podia ser maior, porém, a lucratividade era infinitamente menor.

É graças à possibilidade de construção de músicas num computador, adaptado com programas necessários à produção de áudio, que versões e recriações musicais vem sendo adquiridas pelos *disc jockeys*. Assim, instaura-se no circuito a dicotomia da autenticidade das obras – pois muitas são regravadas com nova identidade e que já foram apreciadas em tempos passados, versus a de

uma produção com face e dicção semelhante à do regueiro, receptor/consumidor da nova forma de *reggae* contemporânea no Maranhão.

Esse processo ratifica a idéia do *reggae* como música de massa, por ser possível verificar, na sua história, a junção de diversos elementos da cultura tradicional jamaicana e das ressignificações dos gêneros populares. Portanto, é possível ratificar no caso do *reggae*, a idéia de que, ao ser “produzida mediante um diálogo com a indústria fonográfica, armazenada em fonogramas e executada mecanicamente ou eletronicamente para o consumo de um público extremamente amplo” (FRITH, apud CARDOSO FILHO; JANOTTI JÚNIOR, 2006, p.13), a música passa a ser incluída nas escalas de produção musical mundial, determinantes para a consolidação do pop.

Esse universalismo musical toma, com a produção sob intervenção da tecnologia digital, formato numa escala menor, regionalizada, sob as legitimações históricas mundiais, comuns a diversos processos de estabelecimentos sonoros. É daí que as produções musicais no contexto do *reggae* em São Luis vêm elevar-se. Para o DJ Mr. Brown, da Radiola Musical Tsunami, “a tecnologia, a forma mais moderna de produção permite que a gente possa reproduzir mesmo músicas que só tocaram uma vez numa radiola, mas que agora, podemos por efeitos e enriquecê-la” (São Luis, 2009).

A produção contemporânea, se por um lado põe em evidência as atribuições do colecionador e funciona como uma substituição do atravessador, quem obtém vantagens significativas para sua *performance* nas festas de *reggae* é o **disc-jockey**, o agente que conduz a animação dos bailes e dá voz e imagem à radiola. Em consonância com outros movimentos musicais cultivados no Brasil, o *reggae* no Maranhão é regido por um *disc jockey*, que cada vez mais ascende ao status de estrela, embora sob contrato firmado com o magnata proprietário da radiola.

O DJ é o responsável pela parte artística das festas de *reggae* nos salões de São Luís e em qualquer outra cidade do estado. Desde a abertura dos

portões do clube até o encerramento da festa com as pedras clássicas, o DJ apresenta o repertório para animar o público que tanto aprecia a música quanto desliza no salão dançando aos pares, uma maneira particular, incorporada no Maranhão.

Além dessa função de animador, o DJ também carrega consigo a responsabilidade de induzir sucessos. Isto é possibilitado através de duas formas: com a denominação das músicas de uma maneira mais receptível por parte do público, onde surgem os melôs. Nessa estratégia o DJ escolhe um nome que pode ser homenagem a uma personalidade do movimento – como o Melô de Antônio José (considerado um dos maiores DJs de São Luís, morto em 1996), uma inspiração afetiva – Melô de Valéria (uma paixão), uma localidade em que o movimento é popular – Melô da Ilhinha (bairro de São Luís) ou apenas utilizando a própria sonoridade das músicas – Melô de Cinderela (da música *Cinderella*, do cantor jamaicano Eric Donaldson). Essa estratégia de rebatizar as músicas funciona como um ímã que propicia público cativo nas festas e demais eventos em que as seqüências dos DJs estarão presentes, o que garante lucro para os promotores e proprietários das radiolas e mais respaldo ao DJ.

Um DJ de Reggae com Personalidade Musical consegue levantar uma festa falida. Porque ele sabe tocar as musicas para fazer o público entrar na festa, depois que a casa está lotada tem que fazer com que este público permaneça na mesma e saber finaliza-la. Deste modo o DJ pode fazer este evento virar um grande sucesso. O bom DJ de Reggae tem que montar seu público cativo nos bares e salões e assim valorizá-los como point de sucesso [...]

Muitos regueiros já se renderam a seqüência de um DJ e ao visual proporcionado a festa em que ele está fazendo sua seqüência. Presta atenção! Performances iradas, movimentos técnicos e uma boa comunicação com o público. Impressional! E no auge de sucesso, são capazes de levar multidões aos seus locais de apresentação.

Um excelente DJ de Reggae não toca por tocar simplesmente, se apresenta como qualquer outro artista. E quando se apresenta, é show! (FERREIRA, 2008).

Outra atribuição do DJ é a de garantir o sucesso também na mídia de massa, através dos programas de rádio e televisão. A presença do *reggae* no rádio se faz desde a década de 70, seja com espaços em programas musicais variados ou com horários arrendados na grade de programação das emissoras. Na televisão o *reggae* chegou em meados da década de 90, já num momento de maior

profissionalização das produções. Tanto no rádio como na TV, os programas trazem como linhas a exibição de festas, apresentação de estruturas de bares, clubes e espaços destinados ao *reggae*, bem como algumas poucas informações de cunho instrutivo aos ouvintes e telespectadores.

O papel do DJ nesses veículos se faz de extrema importância para a estratégia de consolidação e aceitação das festas e das radiolas pelo público, considerando que há um vocabulário inerente ao movimento e a possibilidade de estender o *reggae* para um público cada vez maior, aproveitando-se a propagação dos sinais dos veículos de comunicação. Assim, as expressões utilizadas durante as festas de *reggae*, transmitidas no rádio pela mesma voz que anima os clubes incita um imaginário da festa por parte de quem recebe as mensagens. Isto nos leva à idéia do “potencial da música em espelhar o mundo social, atual ou passado, que a produz e a consome” (BAUER; GASKEL, 2002, p.365).

Além disso, esse trabalho do DJ, seja como artista do salão ou como o empregado da radiola/empresa, considerando que dá o suporte animador para garantir respaldo, público nos salões e rentabilidade à radiola/empresa, é determinante também para a circulação dos produtos que advém do *reggae*, que aqui são discos, MP3, acessórios de vestuário, além das próprias festas. A repetitiva exibição de músicas surte um efeito favorável aos investidores, principalmente porque “ao perceber que a canção é repetida várias vezes no rádio, o ouvinte é levado a pensar que ela já é um sucesso e o referendo é ainda suficientemente reiterado pelo locutor ou *disc jockey*” (DIAS, 2000, p.48).

Portanto, os DJs são os indivíduos profissionais que dão o tom do *reggae* maranhense. Os que atuam nas grandes radiolas exercem papel determinante para uma idéia de valores de uso e de troca do *reggae* de maneira mais incisiva, tendo em vista que é ele o responsável por uma imagem sacralizada da equipe que comanda, do programa que apresenta e da seqüência musical que organiza para animar seu público e corpo de fãs. De outra forma, o papel do DJ das radiolas maiores funciona como inspiração para outros semelhantes que atuam nas pequenas aparelhagens, animando festas de cunho comunitário e

possibilitando acesso ao universo *reggae* a indivíduos que, por diferentes motivos, não usufruem as mega-festas nos clubes renomados.

#### 3.1.4 A eminência dos bares *roots*

O reggae maranhense fixou-se a partir dos clubes, salões ou terraços destinados a eventos. Nos dias atuais, o reggae está ganhando um rumo diferente, considerando o fenômeno dos bares de reggae em substituição aos tradicionais clubes. Diferente dos clubes articulados às grandes radiolas, os bares tocam o chamado reggae *roots* e não têm a contratação característica dos demais lugares, que é a de uma grande radiola conduzida pelos DJs por estas contratados.

De maneira geral, são os colecionadores ou os djs de clubes, é que alimentam o repertório, aproveitando-se de uma afetividade musical com clássicos que marcaram épocas e fazem desse elenco de obras, o repertório constante das noites de festas nos bares da cidade. Eles são fãs e militantes do reggae que montam repertório através de trocas e contatos nacionais ou internacionais, de acordo com as suas próprias preferências. Os mais profissionalizados reúnem músicas que não necessariamente integram a sua lista costumeira, mas suprem necessidades porventura surgidas durante as noites de apresentação.

Por outro lado, nos grandes clubes do circuito midiático espalhados pela periferia de São Luis, essas músicas clássicas que são objeto central das performances nos bares de reggae, apenas servem como som para desfecho de festas ou como repertório base de bailes temáticos. Nisto é possível verificar a divisão de públicos, tendo em vista que os mais jovens, curtidores de animações e entretenimento midiático/massivo, freqüentam os clubes do chamado reggae eletrônico, enquanto que outros militantes optam por apreciar as boas pedras que marcaram épocas ou que relembrem bons tempos do reggae de raiz.

A respeito do uso do repertório permanente que anima os freqüentadores de bares em momentos temáticos específicos promovidos pelo reggae midiático, faz-se uma menção à celebração do aniversário da morte de Bob Marley, durante o

mês de maio. Isto porque, se a figura de Marley não ocupa o centro das atenções e de veiculação de obras dos *Wailers* no circuito do reggae midiático, mas sim no repertório constante dos bares, pode-se afirmar que é exatamente na época de relembrar a morte de Bob Marley que há uma confluência dos tipos e gostos contidos no movimento reggae, uma vez que tanto os apreciadores do *roots*; do reggae chamado reggae de raiz quanto o freqüentador do reggae eletrônico, centrado nas grandes radiolas-empresas exaltam o emblemático ídolo mundial.



Foto 8: Ao som do reggae *roots*, descontração com tranqüilidade.

Observa-se, portanto, que os bares de reggae possibilitam a satisfação de quem alimenta uma visão preservacionista da história e do motivo da existência do próprio reggae no seu surgimento na Jamaica. É no bar de reggae que o regueiro – em geral engajado em movimento social – relembra fatos da história das lutas étnico-raciais na África e nas Américas, principalmente ao ouvir músicas como *Jerusalém*, do cantor liberiano Alpha Blondy, o regueiro remete-se às questões conflituosas no Oriente Médio envolvendo judeus e palestinos ou *War inna Babylon* (Guerra na Babilônia), de Max Romeo e Lee Perry (1969), que se tornou um marco na música reggae mundial por ter sido uma das mais polêmicas obras da Jamaica, pois atribuía a situação de calamidade do povo jamaicano aos governantes do país.

War inna babylon, tribal war inna Babylon  
 A wha' you seh, it sipple out deh  
 So wha' fe do? we slide out deh, oh yeah  
 War inna babylon, tribal war inna Babylon  
 A wha' you seh, it sipple out deh  
 So wha' fe do? mek we slide out deh, oh yeah



True, true, true, it sipple out deh  
 So wha' fe do? mek we slide out deh, oh yeah  
 true, true, true, it sipple out deh  
 let me tell, we slide out deh

Marcus garvey prophecise, say:  
 "One mus' live 10 miles away, yeah, in this time"  
 I-man satta at the mountain top  
 Watching Babylon burning red hot, red hot

Enfim, os bares evocam uma memória de engajamento, proporcionando uma alternativa aos grupos de descontentes com os rumos do reggae produzido e difundido pelas radiolas. A idéia de um pertencimento quanto à vocação étnica do reggae se faz de maneira eminente. É no bar de reggae que, com o *roots*, a Jamaica brasileira sonhada nos anos 70 e 80, se torna real.

### 3.1.5 Panorâmica do circuito

As características centrais do reggae em São Luis perpassam essencialmente pelos rearranjos musicais constantes e pelas conformações de público e espaços de difusão. No caso específico do que aqui está sendo chamado de circuito reggae é aquele no qual a música predominante é a que pode ser chamada de reggae midiático, ou mais precisamente o objeto/produto-base das radiolas-empresa e dos clubes convergentes às estratégias, alinhando público e as novas roupagens nas músicas, o que tem proporcionado fusões e confusões acerca dos limites ou referenciais sobre o que seria o reggae no contexto maranhense.

A respeito desse contexto, é possível afirmar que o atual circuito reggae ludovicense está numa cidade que tem recebido e incorporado uma quantidade um tanto abrangente de práticas musicais populares, como o **arrocha**<sup>14</sup>, um tipo de música surgida na periferia de Salvador que se faz na animação constante e regular das festas mais populares como as serestas de finais de semana. Uma

---

<sup>14</sup> Em pesquisa nossa que se encontra em andamento, inclui-se o arrocha como elemento da cultura brega constituída no meio-norte do Brasil. Juntando-se a ele o forró eletrônico e o tecnobrega/calipso difundido no Pará, a idéia de uma cena brega maranhense se faz eminente. Em São Luis, os trabalhos mais acessados são do cantor Léo Magalhães e da Banda 40 Graus.

outra marca do contexto musical na cidade é o chamado **forró eletrônico**<sup>15</sup>, formado da junção dos instrumentos tradicionais do forró (zabumba, triângulo e sanfona), acrescidos de instrumentos eletrônicos que, juntos a um remodelamento de repertório e performance, ocupam, como em diversos outros lugares nordestinos, cada vez mais espaços da cena musical urbana. Estas duas músicas constituem-se em verdadeiros fenômenos de massa, integrando significativamente a paisagem sonora maranhense, principalmente através das veiculações nas emissoras de rádio FM, das aquisições de discos das bandas, ainda que no comércio ilegal e dos agendamentos nas principais casas de shows populares.

Diante dessa realidade, o circuito reggae tem sido constituído de uma mística regueira – o compasso 2/4, a estética pan-africanista -, com uma assimilação de elementos de outros gêneros populares, principalmente através da prática dos *remixes* (ver item 2.2), base da produção de muitos gêneros musicais do *mainstream*. As condições de produção e recepção do reggae são configuradas a partir desse processo de interação com as demais práticas musicais circulantes na cidade de São Luis. Por isso, definir o circuito reggae em São Luís significa trazer ao debate os limites entre a relação das questões identitárias – principalmente no que diz respeito à música – e os novos formatos proporcionados por fatores como aprimoramento tecnológico para produção musical, apropriação ideológica, consolidação de mercado, dentre outros aspectos que circundam o reggae ludovicense.

As próprias produções atuais não são de fato voltadas para os veteranos cantores jamaicanos, um Burning Spear da vida, o I Jah Man. Alguns artistas jamaicanos se deixaram levar pela globalização essa caracterização da musicalidade tecnológica. Hoje alguns cantores jamaicanos embarcam nessa vertente. Eles acabam embarcando nessa produção simplória em que o músico fica de fora. No meu lado saudosista, de valorização do artista, nada substitui esse trabalho, esse nível de produção. É esse o diferencial do acústico e do eletrônico programado (SILVA, 2008).

O que se expressa por desenho do circuito reggae é a convergência de diferentes momentos pelos quais passaram a sociedade e, conseqüentemente, a

---

<sup>15</sup> Atribui-se ao gênero bandas como: Aviões do Forró, Saia Rodada, Forró do Muido, Forró Moral, dentre outras.

cultura maranhense, bem como as próprias condições de produção musical. Momentos estes que podem ser caracterizados com a progressiva utilização dos produtos culturais populares por parte de grupos articulados ideológica e politicamente, instaurando o pensamento condizente com romantismos propícios à alienação ou a saudosismos que, de maneira marcante, dificultaram o processo de legitimação da música regueira no meio popular e como objeto de uma estética midiática incondicional. É com base nisso que o produtor e criador de site especializado em reggae do Maranhão, Henrique Murvin afirma que:

O reggae sofreu uma evolução. Muitos discriminam o tipo de música de hoje com as que tocavam antes. Com o reggae sempre houve alguma discriminação. Mas sabemos que tudo sofre uma evolução. O reggae aqui começou se misturando com as músicas do Caribe até que caiu nas graças do povo. No início dos anos 2000 já não havia mais o que tocar nas radiolas porque o reggae que vem sendo produzido hoje tem mistura de *hip hop*, *techno music*, que não são muito bem aceitos pela massa regueira aqui (SÃO LUIS, 2009).

Porém, mesmo com essas investidas de modernização de repertório e produção (embora mantendo uma identidade sonora com a música inicial), a conquista da legitimidade cultural do reggae demorou quase três décadas. Ainda que não se possa afirmar que o reggae esteja numa plena consolidação enquanto produto cultural maranhense, é possível considerar que isto já é um fato. Isto porque, certamente, após esse reconhecimento, há uma propagação e formação dos contornos do circuito reggae, condizentes com anseios de investidores (produtores de eventos, proprietários de radiolas, comerciantes) e possibilidades de crescimento para os seus ativistas (o pan-africanismo, os clamores constantes). Neste sentido, tornam-se explícitas características que são possíveis de considerar como inerentes ao reggae no estilo maranhense. De música inserida entre um e outro merengue, para balancear climas de festas populares, o reggae tornou-se a música central, um movimento articulado e um *slogan* quase naturalizado quando de referências à cidade de São Luís enquanto Jamaica Brasileira.

No entanto, embora esse reconhecimento como Jamaica Brasileira, a cidade de São Luis não integra o que se pode considerar como circuito reggae nacional, que aqui está sendo considerado o conjunto de turnês, imprensa especializada e eventos de reggae, tais como os movimentos de Salvador

centralizado tanto no entretenimento quanto no engajamento político, de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife/Olinda, além de Fortaleza e Belém, bem como a difusão no meio musical de vários centros urbanos do país. Ironicamente, São Luis não integra os destinos das principais turnês nacionais dos artistas jamaicanos, mesmo tendo estes suas obras consagradas dentre o público ludovicense. Principalmente os cantores jamaicanos Gregory Isaacs e Eric Donaldson, dois dos mais populares intérpretes do reggae na Jamaica Brasileira (Cf. SILVA, 1995).

Constata-se isso porque, ao observar o contexto ludovicense, há uma escassez de shows de artistas jamaicanos e europeus que têm suas músicas socializadas no Maranhão. Além disso, é possível verificar a quase inexistência de exposições de artistas brasileiros – excetuando-se as produções locais -, a não ser por meio das emissoras de abrangência nacional. A presença do reggae brasileiro, apenas se faz nas regravações e nas produções encomendadas pelas próprias radiolas-empresas junto aos estúdios especializados em reggae instalados na cidade.

Dito dessa maneira pode-se considerar que essa ausência das produções de nível nacional está relacionada com os intentos mercadológicos dos investidores (magnatas) que vêm na opção de não importar atrações internacionais como uma maior lucratividade. Da mesma forma que produzir músicas com intérpretes maranhenses, com suas canções em inglês, há também a tradução do que pode ser considerado espetáculo ou show a partir da desenvoltura dos artistas que animam as festas de reggae no Maranhão. Nos palcos maranhenses, show de reggae é composto por radiolas, *disc-jockeys* e frases de efeito que animam ao público.

Para o produtor Henrique Almeida, tornou-se propício produzir reggae no próprio estado também por um atrofamento de produções quanto aos ícones do reggae setentista, dos clássicos sacralizados pelos regueiros e que são reverenciados a qualquer momento de entretenimento animado ao som do reggae. Ele esclarece que

O Eric Donaldson, o Gregory Isaacs, assim como muitos outros artistas jamaicanos, fazem shows em diversas cidades, mas eles não têm mais o mesmo rendimento aqui. As músicas são as mesmas. Eles têm uma massa regueira muito fiel às suas obras, mas não mais têm essa firmeza de público ou mesmo nos shows. Além disso, em São Luis não tem empresas nem profissionais especializados em shows de reggae. Geralmente tudo fica nas mãos dos próprios donos de radiolas. Aí a coisa funciona dentro da lógica do reggae que é feito aqui (SÃO LUIS, 2009).

Essa investida na espetacularização do reggae com estrelas do próprio Estado permite uma rentabilidade maior e com baixo custo quando referente às mega-produções de espetáculos internacionais. Nessa produção com naturalidade maranhense os intérpretes e compositores dão todo o suporte para a manutenção de repertórios, adequados à quantidade de festas e mesmo do ritmo da concorrência entre equipes, que atualmente está muito maior que na década de 80 do século XX, principalmente por causa da maior exibição do reggae na mídia de massa.

Além disso, o intérprete emerge como um dos agentes mais novos, possivelmente substitutos da figura do atravessador, já que as músicas agora são produzidas no próprio Estado. Isto se faz porque, diversos indivíduos ligados ao movimento reggae tomaram para si a responsabilidade de tematização de repertórios através da denominação das músicas, que significa uma nova linha de produção assentada em canções comuns à música popular brasileira. No lugar de discursos político-religiosos rastafarianistas, vem a invocação dos afetos e sentimentos: amores não correspondidos, fatos do dia a dia.

Assim, estúdios como o *Hot Star*, de propriedade do produtor cultural Henrique Almeida tem participação significativa no modelo e no elenco de peculiaridades inerentes ao reggae no estilo maranhense ao disponibilizar tecnologia digital qualidade com nível mundial e proporcionar a agilidade no atendimento da demanda de músicas cantadas por maranhenses para suprir o mercado de maneira mais eficaz.

Se você observar com mais precisão, na verdade o que tem sido feito de reggae por aí não é muito aquilo que o maranhense, o público daqui gosta de ouvir uma música pra dançar mais agarradinho... Claro que não estou falando mais de músicas dos anos 70 ou 80, mas de produções mais novas e que mantêm aquela sonoridade com os estilos de reggae que são

mais apreciados pelos regueiros, o *loves rock*, o *one drop*, por exemplo. Então com os cantores daqui a gente consegue fazer reggae que alimenta as radiolas e mantém repertório das festas o ano inteiro (ALMEIDA, 2009).

Considerando que “os sons são condicionados por seus contextos sociais e por isso são marcados por eles” (BAUER; GASKEL, 2002, p.367), a produção de músicas por indivíduos residentes ou engajados em ações da periferia de São Luís, principal foco de difusão e consumo do *reggae*, resulta numa adaptação às temáticas mais aproximadas com a memória musical revisitada constantemente com a existência de gêneros, que traduz as experiências vivenciadas, socializadas ou não dentro de determinado grupo.

No entanto, essa linha de produção atrelada a determinado estúdio – o *Hot Star*, por exemplo – interligado ao estilo de reggae massivo não corresponde necessariamente a um contexto de promoções e valorizações dos cantores e bandas de reggae locados no universo do reggae *roots*, o modelo exibido por Bob Marley and *The Wailers* e *Absinians*. A questão é que assim como a maioria das produções mundiais, o reggae produzido pelas bandas não são os mesmos consumidos pelo público das grandes festas. As bandas de reggae têm uma trajetória diferente do reggae massivo, considerando uma difusão para um público que em geral vem das universidades, turistas ou demais apreciadores do estilo “banda ao vivo”, sendo que é uma música de fazer “frente” ao reggae eletrônico. Essa divisão entre o eletrônico e o reggae de banda são motivos de críticas negativas ou negação às inovações. Neste sentido, surgem afirmações, por parte de artistas e críticos, sobre a supressão do reggae de raiz por parte do que vem sendo produzido na cidade hoje (conforme discussão no item).

Com um pensamento diferente, o cantor e compositor Santa Cruz compreende esse processo com cordialidade, principalmente considerando a variedade dos gostos e a condição de contextualização do reggae no Maranhão. Segundo ele,

Não penso assim que, o reggae de radiola ocupa os espaços das bandas. Há sim, um coro orquestrado de criticar o reggae das radiolas e não haver a valorização das bandas. Eu penso que a valorização parte do próprio artista, do intérprete, de quem faz a coisa acontecer. Então acredito que o

reggae de radiola existe hoje e é muito forte em São Luis porque é aqui que ele se fez firme desde a história. As bandas acabam por tomar mais uma postura de lamentar apoio do que ousar e partir para uma produção nova e marcante. Não reclamo das radiolas porque cada estilo tem seu espaço: quem curte ouvir músicas mais novas, o reggae eletrônico vai para o lugar em que está a radiola preferida e quem curte o reggae *roots*, do tipo do Bob Marley, Júnior Murvin segue para o lugar que o show que tem essa música... Acho que não é dizer que o governo não dá incentivo e que as rádios não tocam a minha música que vai resolver alguma coisa. Quem faz arte tem que buscar as brechas (CRUZ, 2008)

Com base nestas questões pressupõe-se que o circuito reggae de São Luis, bem como de todo o Maranhão, é essencialmente de recepção dos sons propagados pelos equipamentos de som. Assim, tanto faz ser de um cantor jamaicano ou de um intérprete maranhense, a música veiculada na mídia e nos clubes chega aos aparelhos de som de residências e automóveis com a mesma intensidade. Não há uma ampla preocupação, por parte do receptor, sobre origens da música, mas há uma satisfação em estar em contato com a sonoridade proporcionada pelo reggae, ainda que esta seja proveniente da memória de um computador e a mensagem pouco ou nada seja compreendida.

A nossa história aqui é de audição de reggae. A gente tem algumas coisas similares e parecidas com a Jamaica. Depois que o pessoal começa a trilhar pra Jamaica é que a gente soube que muitas coisas que estavam acontecendo aqui nos anos 80, eles também já tinham passado. Essa coisa de sistemas de som, a gente tem aqui as radiolas e lá já existia... Até parece que alguém copiou de lá e trouxe pra cá por intenção (SAMPAIO, 2008).

Outra disputa igualmente travada por artistas populares e arraigados às tradições, que produzem e advogam músicas de acordo com as consagradas produções jamaicanas dos anos 60. Os defensores do reggae *roots*, portanto, com um repúdio aos formatos de reggae exibidos nas radiolas e clubes da periferia, propagam mensagens, melodias e arranjos de reverências aos ídolos consagrados no mundo da *black music*, tais como Bob Marley, Jacob Miller e Burning Spear.

Talvez possamos considerar que o que tem acontecido no reggae seja referente a uma “licença poética”, um novo olhar e uma nova gama de significados contidos no processo de produção musical ao fazer música, o que vem representado na elaboração de melôs e novas roupagens proporcionais à criação artística. Para Carvalho e Segato (1994, p.5-6), é neste nível de análise que:

Estão presentes processos de síntese altamente sincréticos e onde abundam evocações, citações, paródias, imitações, onomatopéias e todo tipo de recursos compositivos, permitindo que elementos de várias origens sejam recombinaos permanentemente num processo constante de hibridação, o qual pelo menos do ponto de vista das técnicas composicionais, é irrestritamente inclusivo [...] cada peça musical mobiliza um horizonte simbólico e formal próprio e singular, em que contextos culturais vários se entrecruzam. É fundamental lembrar que a realização dessa alta polissemia de evocação está condicionada pelas limitações que lhe impõem o horizonte cultural dos auditores.

É neste emaranhado de ambivalências e das adversidades que o reggae midiático de São Luis tornara-se o maior circuito musical da cidade, ainda sob uma visão de alternativo. Interessante esta idéia de alternativa midiática, pois é com esse olhar; essa rotulação que o reggae conquistara muitos adeptos e vem sendo cultivado diariamente tanto nas programações de rádio e de televisão quanto nos aparelhos de som dos automóveis que circulam nas ruas, becos e orla marítima da cidade.

As peculiaridades do reggae maranhense atual nos permitem conceber a idéia de uma nova lógica de constituição do circuito. Se é aparente a repetição e atrofiamento da criatividade por parte dos produtores de eventos das radiolas, com certa banalização e nivelamento do reggae a outros gêneros do entretenimento de massa, pode-se vislumbrar a ascensão das bandas e cantores de reggae que se intitulam de *roots*, uma vez que os caminhos que aumentam as cifras dos radioleiros e proprietários dos espaços de eventos, igualmente podem levar a uma saturação e posterior desinteresse daquilo que se pode endereçar como reggae.

Um breve diagnóstico disso está no fato de que a produção musical atual não tem obtido maior impacto midiático ou no meio do público apreciador, o que era comum quando da veiculação do reggae jamaicano pelas radiolas maranhenses. As versões que vêm sendo produzidas são atreladas ao manejo; à característica da atualidade que é a de sucessos musicais que emergem para o topo das programações midiáticas, comercialização de shows e discos e, tão repentinamente, desaparecem. Isso é um ciclo constante na cena musical do Maranhão, em que o tecnobrega, o arrocha e o forró dominam a cena e proporcionam revezamentos seja de artistas, seja de gêneros. O fato é que quando



relegadas à condição de sucessos do passado, essas produções não ocupam os espaços de sucessos das décadas de 70 e 80, por exemplo, tão exaltadas nas festas temáticas, inclusive do reggae.

No que diz respeito às relações sociais, o corpus discursivo do reggae se faz com abordagem assentada na idéia de identidade étnica junto ao público e de espacialização, tendo em vista que o reggae do Maranhão é o referencial. Essa relação se consolida economicamente, uma vez que há o magnata empresário, detentor do capital e da mão-de-obra e o DJ, que trabalha em nome da radiola e garante o sucesso junto ao público, possibilitando retorno financeiro e político aos agentes que encabeçam a produção. Verifica-se que o DJ ocupa um papel central nessa estratégia, visto que, na condição de operador/servidor, é o DJ quem se dedica à condução dos espetáculos.

Assim, nesse processo de industrialização, há uma produção e distribuição voltada para o mercado capitalista, pois o criador (aqui representado por cantores/compositores a serviço dos magnatas) torna-se operário, correspondendo aos interesses do empresário contratante. Com uma lógica de produção assentada em ondas, sob o suporte das exposições midiáticas, comportado pelos seis programas em televisão, sete programas em rádio FM, bem como os inúmeros programas de emissoras não-registradas e sistemas de comunicação aberta, o circuito possibilita maior comercialização de marcas e contratações contemplativas para as empresas.

Diante dessas considerações, deduz-se que, no reggae maranhense, há uma apropriação às claras, explicitando as relações de investidor-investido, detentor de aparato e mantenedor de tal detenção, que pode ser identificado como o regueiro ou fã que consolida o circuito com a aquisição dos produtos reggae. Isto é possibilitado através de fatores como a eleição de parlamentares em nível municipal e nacional, bem como estratégias de absorção do reggae por parte do turismo, o que se concretiza através de projetos governamentais, culminando com a instalação do Conselho Municipal do Reggae e o Dia Municipal do Regueiro a cinco de setembro, em São Luís. Vê-se, pois, que a mística histórica, de rupturas

do reggae, transformou-se em objeto de perpetuação político-partidária, difundida pela mídia de massa e pela máquina pública legal.

Em verdade, esse é um processo característico da contemporaneidade, em que há um constante investimento naquilo que se pode visualizar como potencial. No caso do reggae maranhense, há todo o espaço para os remodelamentos, visto que a música e a estética consolidada a partir de um sentimento de pertencimento por parte de afro-descendentes, bem como todo o referencial exótico que possibilitam o despertar de milhares de indivíduos que se identificam com a música, como a possibilidade de proveitos convertidos em capital, está inserida num ambiente de uma cultura constantemente hibridizada.

### **3.2 Na mídia de massa, identidades musicais mediadas**

Não seria um despautério afirmar que o reggae tem uma básica dicussão: a da identidade. Isto tanto no que diz respeito à identidade étnica quanto à identidade musical, sendo que esta última polêmica gira em torno dos chiados das músicas de tempos das chamadas bolachinhas ou na ciência de que o reggae a ser ouvido tenha suas origens na própria Ilha de São Luis. Talvez sejam estas as suposições que permeiam factualmente as polêmicas em torno do reggae.

Tais suposições foram alimentadas ao longo da história do movimento, que paralelo à sua apreciação nos bailes populares da periferia tinha sua completa repressão por parte do poder legal ou por intermédio de transmissões de ideologias assentadas em racismo velado que associava o reggae diretamente a todo tipo de prática marginal e degradante. Em comum com outras práticas culturais já consolidadas, o reggae recebe as mesmas repressões e resistências que anteriormente receberam o bumba-meu boi, quadrilhas juninas, sob o rótulo de atividades lúdicas dos pretos (Cf. SILVA, 1995). Isto representou um atraso quanto à sua exibição midiática massiva, culminando com a iniciativa de exibição de programas através de arrendamento, tendo em vista que a mídia, aliada das elites que advogam em prol da cultura tradicional do Maranhão. Não somente por ser considerado estrangeiro, o reggae passou muito tempo fora da mídia devido à

eminência de um racismo velado. Era diretamente a associação ao lúdico e ao marginalizado que carrega o reggae em todos os tempos.

A mídia funciona no nível macro como um gênero discursivo capaz de catalisar expressões políticas e institucionais sobre as relações interraciais, em geral estruturadas por uma tradição intelectual elitista que, de uma maneira ou de outra, legitima a desigualdade social pela cor da pele (SODRÉ, 1999, p.243).

No entanto, é possível salientar que o processo de consolidação do reggae, se inicialmente não foi determinado diretamente por exposições e inserções na mídia de massa, foi constituído através do entendimento do reggae como um forte e sólido objeto de mediação, tendo em vista que as conformações estruturais assentadas numa vocação mercadológica da música reggae incitam uma necessidade eminente de interação com público militante, apreciador e consumidor. Factualmente, não há o que se tem por circuito reggae sem os atuais programas de rádio e de televisão que difundem as marcas e estilos de sonoridades e radiolas-empresa por todo o Maranhão. Por mais que o circuito não dependa diretamente da mídia em rádio e televisão e sim da mediação por radiolas, a veiculação nesses canais se faz estratégica para a solidez do circuito.

Sendo assim, convém explicitar características dos programas de reggae no rádio e na televisão, de maneira que se tenha um elo com as constituições identitárias da atualidade e as especificidades do reggae maranhense, sua construção como indústria e seu desligamento enquanto símbolo de um professor cultural étnico-racial. Além do mais, a programação do reggae na mídia proporcionou e ao mesmo tempo foi proporcionada pelo fato de o reggae ser um marcante elemento da paisagem sonora ludovicense. Há essa reciprocidade porque os programas radiofônicos especializados no reggae possibilitaram propagar por ondas, além dos clubes, a música já ouvida nos bailes populares da cidade ou em algumas residências através das fitas cassetes, proporcionando um redimensionamento de espaços de apreciação, consumo e mesmo o reconhecimento na cidade que não somente os momentos dos bailes. Com a difusão nas ondas do rádio, nas imagens da televisão ou mesmo na mídia impressa, houve uma maior possibilidade de o reggae tornar-se popularizado,

legitimado e enraizado na cultura popular do Maranhão.

Quando o *reggae* passa a sair culturalmente da marginalidade e vira moda mesmo entre as classes sociais mais altas da capital maranhense, as emissoras de televisão e os jornais de maior importância e circulação do estado modificaram o recorte do *reggae* enquanto notícia. Se no início ele muito mais aparecia nas páginas policiais (e os clubes de *reggae* como locais onde crimes aconteciam), hoje aparece na mídia como um fenômeno que identifica o Maranhão diante do Brasil e do mundo (FREIRE, 2006, p. 12).

Diante dessas considerações, ratifica-se a importância dos aparelhos midiáticos ao longo das décadas de 80 e 90, momento auge das produções de programas especializados em *reggae* ou de demais músicas caribenhas. Aquilo que era comum em determinados momentos das festas da cultura popular no âmbito do *folk* passa a integrar a grade de programações adquiridas sob o respaldo e interesse do próprio movimento. Esses espaços nos dias atuais têm relativo significado por haver uma nova concepção estética daquilo que é produzido para os programas de *reggae*: programas com as seqüências e festas das radiolas detentoras do horário.

No rádio e na televisão, a multiplicação de programas alinhados às radiolas-empresas demonstra o que seria o *reggae* contemporâneo em São Luis. Por outro lado, no ciberespaço o circuito ainda caminha a passos lentos, talvez porque esta seja uma ferramenta de menor acesso por parte da maioria dos regueiros, sendo que há apenas um único site especializado no *reggae* maranhense. Dessa forma, a abordagem se faz a partir das características dos dois mais acessados veículos de informação do *reggae*: o rádio, a televisão, bem como a nascente divulgação/circulação virtual.

### 3.2.1 Radinhos que arregimentam, programas que alegam a massa

Se um radinho caísse aqui, caísse um radinho perto de você?  
 Se um radinho caísse aqui, caísse um radinho perto de você?  
 Diga cidadão o que fazer, com informação em megaton?[...]  
 Mas atenção para a notícia:  
 A invasão é pacífica,  
 A explosão é marítima,  
 A revolução é sonora[...] (NASCIMENTO, 1995).

Os versos da canção “O radinho”, do cantor maranhense César Nascimento explicitam uma função importante do aparelho rádio ao longo da história das comunicações por ondas. Sendo um sucesso maranhense dos mais tocados nos anos 90 do século XX, a música faz referência tanto a uma passagem da história do reggae jamaicano, quando da captação de sinais estadunidenses, proporcionando a audição da música norte-americana, quanto à própria utilidade do rádio, que, assim como manteve informados soldados em campos de batalha, também serviu para divertir as famílias, que tinham nos programas radiofônicos de início do século XX a principal opção de entretenimento familiar.

Na consolidação de gêneros musicais isto também não é diferente, uma vez que o rádio, através do universo de interações que este tipo de mediação proporciona, possibilita a constituição de públicos, legiões de fãs e proporciona a afirmação de determinadas práticas musicais e respectivos artistas. Sendo assim, é possível afirmar que, com o rádio, o reggae certamente foi consolidado como o gênero mais difundido, questionado e popularizado de São Luis. Não é exagero tal afirmação porque no ambiente urbano ou rural, o compasso 4/4 do reggae ocupa os espaços sonoros de residências, automóveis ou quaisquer lugares e momentos que proporcionem audição de música popular.

A entrada dos mediadores do reggae nas rádios ludovicenses só aconteceu porque os donos de clube e radiolas se capitalizaram e divulgaram o reggae na base do boca-a-boca, então, compraram seu próprio espaço na mídia. A partir dessa infiltração nas rádios tornou-se mais fácil a divulgação das festas, os disc-jóqueis ficaram conhecidos em toda cidade, as gírias de reggae se espalharam pelas comunidades da ilha, todos estes fatores, juntamente com a grande identificação afro-maranhense com o ritmo, formaram ao longo do tempo a “massa regueira” (BRASIL, 2006, p.02).

No entanto, os programas radiofônicos do reggae não são coetâneos a todo o processo de adaptação empresarial dado ao reggae contemporâneo. Os primeiros programas proporcionavam essencialmente a integração do público regueiro, com as conversações e repertório característicos do momento vivido, sendo as décadas de 80 e 90 o período de tais programações. Os principais programas eram o Conexão Caribe, *Reggae Music*, *Reggae Point* e *Reggae Night*, que, segundo Silva (1995), foi o primeiro programa especializado em reggae no

rádio. Tais programas em frequência modulada atraíam ouvintes regueiros de todas as idades e proporcionavam entretenimento qualificado, já que a audiência se dava por um público específico, que acompanhava factualmente o desenrolar das performances e animações das equipas das radiolas nos clubes da periferia e da orla ludovicense. Aí estava a legitimação do que se tem por movimento reggae.

A comunicação de fato foi preponderante nessa legitimação. Os programas de rádio e mais do que nunca o rádio, são fundamentais para o aspecto de mobilização do regueiro de casa, como ouvinte para as festas. Tu saber onde tua radiola preferida vai tocar, ouvir uma música, mandar um recado para quem tu gostas, que é o papel de fato desse tipo de entretenimento. Na verdade o rádio foi preponderante para a consolidação do reggae não só em São Luís, mas em todo o Maranhão, pois um programa transmitido na capital chega a muitos municípios. Por isso é que a Baixada<sup>16</sup> toda curte o reggae (SILVA, 2008).

É perceptível, portanto, o fato de que a comunicação tinha eficácia por ser desempenhada por profissionais de rádio que, além do ofício da comunicação, eram igualmente militantes e ativistas da causa reggae e suas respectivas temáticas discursivas: paz, negritude, respeito às diferenças, dentre outros temas/clamores. A esta altura, obras musicais de artistas como Gregory Isaacs, Júnior Murvin e Eric Donaldson preponderavam no repertório dos discotecários, que além de representarem o que podia ser considerada de autêntica música jamaicana, ressoavam a sonoridade necessária à prática das virtudes corpóreas dos afro-maranhenses militantes do reggae advindo da Jamaica. A estética dos clamores tomava contornos de entretenimento ao som das músicas de protesto que caracterizavam o reggae. Exemplo apropriado é o grande sucesso do cantor Júnior Murvin, intitulada de *Police and Thieves* (polícia e ladrões), que evoca os conflitos sociais demarcados na Jamaica da década de 70 do século XX.

Police and thieves in the streets  
 Oh yeah!  
 Fighting the nation with their guns and ammunition  
 Police and thieves in the streets  
 Oh yeah!  
 Scaring the nation with their guns and ammunition  
 From Genesis to Revelation  
 for the next generation will be hear me  
 All the crowd comes in day by day

<sup>16</sup> Região geográfica no Oeste do Maranhão. Área que concentra um grande número de comunidades remanescentes de quilombos e grande concentração da população negra do Estado

No one try to stop it in anyway  
All the peacemakers turn war officer  
Hear what I say (POLICE AND THIEVES. MURVIN, 1978)

Com a relação entre os programas que apresentavam o discurso/tema reggae e os ouvintes que incorporavam a estética e cultivavam uma memória musical afetiva sobre as músicas, o limite ou mesmo a abrangência do que se tem por movimento reggae foi estabelecida de maneira inquestionável: carros nas ruas, sextas no trabalho, deslocamento nos coletivos. A esta altura programa de reggae significava a hora de o regueiro estar sintonizado com radinhos no ouvido ou mesmo nos aparelhos de som residencial. O tom discursivo dos locutores estava direcionado ao que se tinha por público regueiro: estivadores, profissionais informais, lavadores de carros, empregadas domésticas, dentre outros, através de linguagem simples e conversa com o cotidiano do respectivo ouvinte.

Pode parecer um apanhado total do que poderia ser, nos anos 80 e 90, o reggae em São Luis. Porém, vale ressaltar que o reggae, como todas as demais vertentes, já atraía a atenção de curiosos supostamente externos ao movimento que estava emergindo com mais ênfase, pois estudiosos e apreciadores de exotismos periféricos se deleitavam nas peculiaridades ainda restritas ao interior do movimento, o que deixa a reciprocidade do exótico familiarizado e do familiar exotizado, poder inquestionável da mídia dentro do processo de uma cultura massificada. As comunicações realizadas pelos locutores expressavam um elo constante e frutuoso às vésperas da consolidação de um mercado mais amplo e com agentes locais.

Disto se pode afirmar que nos anos das décadas de 80 e 90, os programas radiofônicos passavam pela fase da firmação e de constituição de um movimento militante, com uma completa cumplicidade entre ouvintes e agentes que construíam cotidianamente o movimento reggae na cidade de São Luis. Com um roteiro de programa que dedicava espaços à tradução de músicas e à apresentação de histórias do reggae, envolvendo contextos jamaicanos, artistas e personagens lendários da saga musical jamaicana para o mundo. Os programas enfatizavam o reggae militante, com a motivação identitária étnico-racial explícita e

as reivindicações sociais moldadas a partir do entretenimento segmentado, neste caso, o reggae enquanto a música de negros, pobres e periféricos.

No entanto, concomitante a uma reconfiguração do reggae mais voltado aos projetos mercadológicos, os programas também passam a obter nova formatação. O tom engajado anterior acaba por ser substituído pelo tom publicitário, inclinado à venda do produto sem muito comprometimento com causas do étnico. De maneira geral, não há necessariamente uma diferença muito latente entre os programas especializados em reggae e demais programas de entretenimento, haja vista uma complementação daquilo que é o circuito atual. A maior quantidade de festas, as dinamizações de locais de realização dos eventos (antes em clubes, residências, largos e bares e agora em qualquer espaço de entretenimento) e um público com aspecto diferente do regueiro anterior são marcas que impulsionam também o atual modelo de programa de reggae. Para o *selektah* Tarcísio Ferreira, “hoje não se tem regueiro, mas sim público de reggae. E Essa idéia de público de reggae é complicada de se afirmar porque quase não se ouve reggae mais nos clubes. Com o *sampler*, tanto a música quanto o fã têm mudado” (São Luis, 2008).

Contudo, mesmo com uma progressiva mudança no que diz respeito à organização mercadológica do reggae, o uso de programas em rádio ainda está intrínseco ao sucesso de determinada radiola-empresa e ao gosto do ouvinte. Os programas radiofônicos ainda são os maiores veículos de propagação e divulgação das marcas e produtos do reggae no Maranhão. De acordo com Silva, o rádio ainda tem uma relevante centralidade no desenvolvimento do reggae nos dias atuais. Segundo ele,

As radiolas hoje, elas mais do que nunca estão reféns do programa de rádio para se sustentar. A radiola que não tem um programa de rádio, ela praticamente inexistente no movimento. Para se manter num topo ela tem que ter um programa. Programa de rádio é fundamental, nem que seja uma hora, meia-hora, mas que esteja ali todo dia. Os locutores persuadindo o regueiro, a radiola indicando os caminhos por onde ela vai passar (SILVA, 2008).

Diante disso, é válido expor o quadro com programas e respectivas radiolas detentoras dos espaços na mídia radiofônica nos dias atuais. No quadro, é



possível verificar que o negócio do reggae se faz de maneira propícia: São três emissoras com a totalidade dos programas arrendados ou da própria rádio; são programas associados a uma radiola-empresa, sendo apenas um programa pertencente à produção da emissora e, por fim, o conteúdo de tais programas está direcionado às programações das radiolas às quais pertencem ou que convergem estratégias de ação e produção de entretenimento<sup>17</sup>.

<b>Programa</b>	<b>Radiola</b>	<b>Emissora</b>
Radiola Reggae	Itamaraty	Difusora FM
<i>Reggae Dance</i>	FM <i>Natty Nayfson</i>	Cidade FM
<i>The Best Reggae</i>	Musical Neto Discos	Cidade FM
<i>Reggae Power</i>	<i>Black Power</i>	Cidade FM
<i>Star Reggae</i>	Estrela do Som	Cidade FM
Clubão Reggae	FM do Clubão	Cidade FM
<i>Reggae Point</i>	Nenhuma	Mirante FM

**Quadro 2:** Programas de reggae em rádio FM com respectivas radiolas e emissoras

**Fonte:** [www.reggaetotal.com](http://www.reggaetotal.com) e Guia turístico de São Luis, 2008.

A idéia de uma militância ou de uma massa regueira passa a ser confundida ou ofuscada significativamente pela programação de características mais juvenis, atrelada mais às condições de produção sob o suporte da tecnologia digital do que às motivações causais da etnicidade. Isto é afirmado porque o reggae, nas suas referências originárias, não tem necessariamente no seu corpo estético/discursivo um tom alinhado à juvenilização, mas sim à questão pan-africana. O rastafarianismo que alimentava inicialmente os artistas agora é substituído por vocábulos e expressões corriqueiras.

Tem-se, portanto, a concretização de uma mediação identitária pelas ondas do rádio, considerando que os aspectos inerentes a um programa

<sup>17</sup> Ressalta-se que, de acordo com o Guia Turístico do Reggae de São Luis (2008), são oito programas em rádio, totalizando 52 horas de programação, o que é conflitante, tendo em vista que os programas podem mudar de nome ou mesmo há programas que, para esta pesquisa, não são classificados como de reggae.

radiofônico, que são a clareza, a objetividade, a linguagem adequada e de fácil entendimento, assim como o direcionamento de mensagem a um receptor bem definido. Na primeira fase do reggae no rádio, nos anos entre 1970 e 1990, o tom discursivo visava à difusão da cultura musical jamaicana no Maranhão. Por outro lado, nos programas atuais, é perceptível o papel comercial, meramente de vendagem das festas para o público consumidor de entretenimento.

Portanto, a matéria-prima reggae, assentada na filosofia rastafariana, tem sido substituída pela lógica da oferta e da procura, inerente ao sistema capitalista de produção. O discurso midiático no reggae radiofônico faz a mediação propícia, de uma unificação de públicos em torno do nome de uma determinada radiola-empresa. Unificação que se faz meramente pelo papel do rádio, que é a de transmitir informação adequada à zona urbana e rural. Os lemas das radiolas são absorvidos de maneira singular, não importando muito as limitações e diferenças territoriais pelo estado, a partir de São Luis.

### 3.2.2 E o regueiro se vê na telinha da Ilha reggae

É possível afirmar que o reggae do Maranhão chega à televisão em meados da década de 1990, com o programa intitulado de **Ilha Reggae**, produzido pelo radialista Luis Fernando e pelo colecionador Leandro Ramos. Surgiu em 1995, sendo veiculado nas manhãs de segunda a sábado, com o propósito de aglutinar telespectadores em torno das programações dos clubes e matérias especiais sobre o reggae no mundo e na Jamaica Brasileira. O programa mostrava as festas que aconteciam através do quadro câmera jamaicana, em que os fãs tinham possibilidade de acenar, exibir sua coreografia e alegria no meio do salão de dança e o *disc-jockey* mostrava, com propriedade, sua performance no comando da radiola. O Programa Ilha Reggae era o que se pode considerar como o veículo porta-voz do que se tem por movimento reggae ao exibir imagens tanto de festividades, eventos públicos animados por radiolas ou cantores jamaicanos de passagem por São Luis, assim como o outro lado do movimento, que é o corpo de militantes; os agentes do reggae, que articulam as ações, propõem atividades conjuntas, dentre outras características.

O Ilha Reggae, por ter sido pioneiro na mídia própria do reggae na televisão, alcançou altos índices de audiência e possibilitou a socialização da imagem do real movimento, pois tinha uma ordem cronológica diferenciada em relação aos programas de hoje, uma vez que a câmera do Ilha Reggae – câmera jamaicana – circulava nos mais diferentes clubes e nas manhã da semana as festas eram exibidas. Assim, o regueiro se via na televisão e os mais resistentes ao reggae o conheciam ainda que sob as discriminações do lúdico/marginalizado circuito reggae de São Luis. O programa proporcionava contrariar a visão predominante sobre o reggae de marginalidade e ambiente de perversões e consumo livre de narcóticos e enfatizar a arregimentação de fãs que comungavam de opção aprazível e de fora da grande mídia que é o reggae nos clubes da periferia.

Além disso, o programa era então, no Maranhão, um dos poucos especializados em um movimento cultural específico. Em geral, as programações de temas específicos continham a cultura popular advinda do folclore em épocas centrais de São João e carnaval ou, programas que veiculavam os tipos musicais do pop de acordo com a tendência do momento. Esse lugar privilegiado incitava uma audiência de alguma forma qualificada, sob o atrativo de um programa que evocava a identidade negra, a máxima do jamaicano.

Isto proporcionou, além de um índice de audiência significativo, o endereço fixo na história do reggae no Maranhão e seus desdobramentos em novos programas televisivos. Talvez um marco midiático para o circuito reggae, por ser a afirmação de aspectos sócio-culturais e étnico-raciais predominantes no Maranhão, somente legitimados pelas manifestações culturais tradicionais, remodeladas para o gosto do turista e para satisfação de elites. Esta referência se faz ao bumba-meu boi, tambor de crioula, cacuriá, dentre outras práticas do folclore maranhense. Coube mesmo ao programa, exibir e sacralizar inclusive as tradicionais festas realizadas em bairros e residências após pagamentos de promessas, em que o reggae servia para entreter os participantes após os ritos religiosos cristãos ou de orientação africana.

Em contrapartida, nos dias atuais os programas chamam para as festas. Igualmente aos programas de rádio produzidos na atualidade, as radiolas de reggae têm nos programas de televisão a vitrine para expor seus produtos. Com o diferencial da imagem, a possibilidade de identificação se faz com mais solidez. Além disso, a estética e o discurso dos programas contemporâneos partem para outra ótica. Se no Ilha reggae a ordem cronológica era basicamente pós-evento, nos programas atuais a base da produção está na conclamação do regueiro para as festas ou atividades do universo reggae inerentes ao pensado pelos detentores do programa, arrendatários dos horários nas emissoras. De acordo com Luis Fernando (São Luis, 2009), produtor e apresentador do Ilha Reggae, a grande característica do programa era:

Um programa para mostrar que existia o reggae e que a massa regueira era grande e muito forte. Embora o importante papel do rádio na consolidação do movimento na cidade, mesmo assim muita gente ainda desconhecia; tinha uma aversão à idéia de uma festa de reggae. Ouvir o som de radiola ou as luzes que indicavam a realização de festas já era motivo de susto pra muitos. As imagens da câmera jamaicana ajudaram e muito tanto ao regueiro se identificar como regueiro, negro, lutador e à sociedade que desconhecia o reggae, que se embasava somente nos preconceitos exibidos nas páginas policiais dos jornais.

É com a veiculação de uma nova roupagem de cenários e vocábulos que a nova forma do que se tem por movimento reggae pode ser conhecida, proporcionando uma determinada identificação. A linguagem se torna diferenciada por haver exatamente uma diferenciação no próprio universo de produção do reggae nos dias atuais, considerando que todos os programas são ligados a uma determinada radiola-empresa, significando que a linha de produção de determinada equipe conduz aquilo que é exposto nas imagens e chamadas no horário do programa.

Até 2008 eram dois os principais programas de reggae em exibição na televisão maranhense: o Programa África Brasil Caribe e o Radiola Reggae, sendo este último igualmente veiculado em emissora de Rádio FM. Mas os dois programas diferem em alguns aspectos mais pontuais. O África Brasil Caribe (ABC) teve início como sendo um programa independente, sob a produção e

apresentação do radialista e pesquisador Ademar Danilo Castro. No programa, o universo reggae mundial pode ser conhecido através de traduções, videoclipes e documentários sobre a trajetória dos maiores ícones da *reggae music*, bem como das produções mais recentes, englobando tanto músicas de bandas como a Tribo de Jah quanto os trabalhos da desconhecida (pelo menos em São Luis) banda cearense *Rebel Lion*, considerada por alguns críticos e militantes de São Luis como a melhor banda de reggae *roots* da atualidade no Brasil. Não somente funcionando como um programa instrutivo à comunidade reggae da Ilha de São Luis, o ABC proporciona também uma interação com o telespectador através da internet, com os tão comuns recados em site de relacionamento, correios eletrônicos e telefones celulares.

O África Brasil Caribe veio diferente porque tem uma preocupação com a consciência do regueiro. Não é um programa em que nós nos propomos a vender festas, mas apresentar para o regueiro maranhense alguns dos marcos, a história e uma intimidade maior com os ídolos do reggae mundial. Claro que a comercialização no reggae é hoje marcante e os programas têm sido a grande abertura para a divulgação. Mas é importante que se tenha uma responsabilidade com a formação de um regueiro consciente (CASTRO, 2006).

Por outro lado, o programa Radiola Reggae segue a linha das vendas, da publicidade de eventos reggae. Por pertencer a uma radiola-empresa, a Itamaraty Sonorizações, o programa é vitrine dos produtos oferecidos pela radiola. Em verdade, o programa pouco exhibe ou tem investimentos voltados para a instrução sobre a mensagem reggae e todo o legado histórico. É verdadeiramente um espaço na mídia em que a marca e o produto são vendidos à grande clientela.

Mas a principal diferença entre os dois programas em evidência não está exatamente na estética, mas sim no público. A audiência do ABC está formada principalmente por fãs do reggae considerado *roots*, em geral produzido nas décadas de 70 e 80 por jamaicanos e que acompanham e freqüentam o reggae em locais do Centro Histórico de São Luis, na Orla da cidade, em geral preparados para intelectuais e turistas ou que optam por apreciar o reggae nos bares específicos, onde o *roots* clássico ainda é apresentado. De maneira oposta, o Radiola Reggae tem como clientela o freqüentador de clubes e casas de shows populares da cidade, que adquirem coletâneas de músicas remixadas para o

reggae e alimentam o mercado informal que garante popularização e legitimidade do reggae enquanto produto cultural inserido no meio popular maranhense.

A mediação televisiva enfatiza a idéia de um processo de identificação contido no reggae e não exatamente de um ativismo identitário. O reggae que evoca negritude transfigura-se ao reggae que incita um circuito mais eclético esteticamente, com linguagens que proporcionam participação de integrantes de comunidades musicais como o forró e o arrocha que predomina no Maranhão atual. Daí que, a não ser a própria reivindicação como programas de reggae, o que se tem nos espaços arrendados às radiolas-empresas são programas de entretenimento de massa que utilizam as estratégias e modelos consagrados no movimento reggae.

Diante disso, além de um processo de identificação, vê-se a música como o instrumento de mediação entre o fã ouvinte e um aparato tecnológico que incita as divergências entre o fazer artístico e os experimentos contidos no próprio universo tecnológico. A mídia, por sua vez, utilizando-se de tais experimentos, permite maior interação entre públicos e programas, resultando numa relação de reciprocidade cada vez mais instigante. É com a vivência nesse contexto que as dinâmicas identitárias, embasadas nas experiências coletivas vêm sendo constituídas e, por sua vez, influenciando diretamente nas configurações atuais do reggae, que acontece no ritmo das transformações sociais. Certamente que isto pode ser relacionado ao fato de que

Vivemos, em sua quase plenitude, uma cultura midiática, espetacularizada e performática, na qual formulações identitárias, estilos de vida bem como as diversas estratégias narrativas que contribuem para a organização de nossa vida social são forjados no interior do ambiente comunicacional, com destaque para sua vertente midiática, povoada de ricos e variados personagens, fantasias e enredos. Pelo menos enquanto tendência, o que temos hoje é a forte presença de uma comunicação “estetizada”, apoiada sobre uma tecnologia sofisticada e crescentemente interativa assim como sobre uma complexa articulação em rede, comunicação esta que ocorre, inclusive e cada vez mais, em um “espaço virtual” (HERSCHMANN; PEREIRA, 2005, p.01).

É exatamente com esse modelo midiático do reggae que as os processos identitários entram em epígrafe no debate sobre o reggae

contemporâneo. Isto porque é com a música produzida por vias digitais que os programas de reggae são alimentados e, em conseqüência, a afetividade dos ouvintes e telespectadores que, englobados pela insígnia de reggae e de música de massa, respondem à investida, proporcionando o *feedback* necessário, que pode ser o maior dos fatores responsáveis pela idéia enraizada de Jamaica Brasileira, tão veiculada pela mídia de massa.

### 3.2.3 O reggae na Internet

Um internauta catarinense fã do reggae, que aprecia todos os quadros da história da música jamaicana e todos os movimentos em torno do reggae certamente que se incita à idéia de existir uma cidade capital brasileira do reggae. No entanto, a distância geográfica e tantas possíveis barreiras apenas o permitem ter acesso a informações disso através da rede mundial de computadores. Para um entristecer desse internauta, os sítios de busca trazem diversas informações sobre a fixação, a história e dados relevantes do reggae no contexto ludovicense, uma vez que não há outra forma de conhecer, de maneira mais profunda, o reggae de São Luis.

Essa ilustração textual reflete um problema ainda presente no circuito reggae de São Luis, que é a divulgação das marcas e produtos em site específico sobre reggae no contexto maranhense. Até 2008, somente através dos sítios de buscas é que havia possibilidade de se conseguir informações sobre os acontecimentos do reggae na Jamaica brasileira. Com essa dificuldade, houve uma construção imaginária que, em muitos casos, são dissociadas daquilo que realmente é condizente com o reggae da cidade. Essas dissociações vão desde a referência de centralidade de repertório à música de Bob Marley até mesmo ao imaginário de construção de bandas que tocam a qualquer hora e em vários espaços de apreciação do reggae.



Figura 3: página inicial do site reggaetotal.com  
 Fonte: www.reggaetotal.com

A partir desse período, o reggae de São Luis passa a contar com o primeiro portal exclusivo de reggae da Jamaica brasileira. Intitulado de Reggae total e acessado através do endereço: [www.reggaetotal.com](http://www.reggaetotal.com), o portal proporciona a veiculação mundial das notícias, da programação e mesmo da constituição ampla do que é inerente ao reggae de São Luis. Talvez seja esse tipo multimídia a maior vitrine da produção e difusão do reggae do Maranhão para o mundo, considerando que há na página, informações de radiolas, eventos de clubes e bares, bem como a principal virtude do portal, que ao usufruir as possibilidades da Internet, proporciona interação com o regueiro, que opina de maneira a expressar o léxico e o vocábulo costumeiro, inerentes à própria configuração do reggae maranhense.

A tardia inserção e veiculação do reggae ludovicense na comunicação virtual se deve ao fato de que, os investidores – os magnatas nas suas três classificações acima dispostas – não tem interesse direto na veiculação de seus produtos na Internet, diante do acesso limitado da massa regueira à rede mundial de computadores. Os magnatas preferem direcionar investimento para a estrutura das radiolas, que aqui pode ser definida como manutenção de aparelhagem, instalação de mesas digitais, bem como a produção e veiculação dos programas em rádio e televisão, muito mais rentáveis para os interesses do reggae midiático



maranhense.

Isto pode ser explicado pelo fato de que, o que há de divulgação do reggae na grande mídia, embora reverencie a difusão por radiolas, transmite imagens que correspondem a eventos propícios à participação de turistas em lugares como na orla marítima de São Luis ou no Centro Histórico da cidade, em geral com a presença de bandas. Tal veiculação está muito mais direcionada a pesquisadores, universitários e militantes engajados em diferentes entidades do movimento negro do que ao regueiro que corresponde ao suporte para a circulação dos produtos midiáticos do reggae.

Sendo assim, o acesso à internet é mais propício ao público de fora do reggae midiático ou a curiosos que buscam conhecer o reggae de São Luis. Isto não significa que o regueiro do grande circuito não tenha contato com o conteúdo do sítio. Segundo o criador da página, Henrique Designer (2008), “ainda falta uma educação que permita que o regueiro tenha acesso ao conteúdo do sítio. A idéia na verdade, não é para vender festas como no rádio e na TV, mas é para mostrar pra quem ta fora do Maranhão como é o reggae daqui”. Dito dessa maneira são perceptíveis as diferenças de notícias entre os programas de rádio e TV em relação à página na Internet. Enquanto os programas de rádio e TV são do estilo balcão, focados na venda de festas, o sítio proporciona todo um leque de informações que ultrapassam a agenda de eventos diários.

Nós gostaríamos de que o site pudesse tanto divulgar as festas de qualidade, registrar os acontecimentos, mas também permitir uma instrução para o regueiro. Na verdade acredito que muitos dos problemas do reggae se dão pelo fato de que nem o próprio regueiro conhece a história do reggae. Apenas vai para festas no fim de semana, curte as músicas que às vezes não entende e depois segue sua vida. Por isso que trabalhamos com o entretenimento e com informações que façam o regueiro refletir. Agora também tem um detalhe: o que pesa é que é muito difícil obter informações e principalmente, o interesse do pessoal das radiolas em suprir o site. Aí temos que trabalhar com quem realmente dá apoio financeiro. Não é bem um negócio estimulante. Está mais para uma questão de prazer que se tem pelo reggae<sup>18</sup>.

Diante dessas considerações, observa-se que o sítio, embora tenha nas

---

<sup>18</sup> Informação verbal obtida em conversa em março de 2009.

suas seções espaços de curiosidades e informações que os programas não proporcionam, destaca de maneira marcante os eventos de apoiadores. Através de *banners* animados e de uma estética que opta por muita cor, o sitio diferencia essa divulgação pelo fato de que ela é conjunta com várias radiolas que podem ser consideradas como emergentes, de médio porte e que ainda não figuram dentre as exibidas na mídia de massa envidada pelo próprio circuito.

Neste sentido, este único portal especializado em reggae, pelo menos por acesso direto na *web*, considerando a existência de comunidades em sítios de relacionamento como o Orkut e My space<sup>19</sup>, que já reúnem de maneira ilimitada, fãs do reggae de todas as regiões do país em canais específicos sobre o reggae e São Luis do Maranhão, representa um marco na constituição do circuito, tendo em vista que surge num espaço totalmente vazio para o reggae do Maranhão. Com o portal, há uma possibilidade maior e coerente de solidificação das visões e compreensões do circuito reggae ludovicense.

Além do pioneirismo, Portal Reggae Total utiliza o leque de possibilidades que a internet dispõe para reunir tópicos que são verdadeiras aspirações dos regueiros maranhenses. No lugar de um shopping virtual, que tenha como finalidade essencial exibir os constantes eventos nos mais diferentes municípios maranhenses, o site proporciona completar as lacunas deixadas nas produções de programas na mídia de rádio e televisão. Obviamente que as próprias condições de divulgação na Internet possibilitam um tempo maior de exposição de notícias, assim como reunir numa mesma página, um conjunto de particularidades que são tipicamente do reggae ao estilo maranhense. As lacunas (documentários, dados históricos, interpretação de letras, dentre outras) podem ser as principais perspectivas de valoração e redimensionamento do reggae enquanto um circuito singular.

A figura abaixo pode ser considerada um espelho destas afirmações, em

---

<sup>19</sup> Comunidades virtuais que se formam a partir de diversas afinidades ou por um ciclo de amizades, de relacionamento mais aproximado. Os acessos são de acordo com convites por parte de quem já integra rede de usuários de e-mails ou que está cadastrado em determinada comunidade, podendo enviar solicitação de amizade ou contatos mais apropriados e oportunos.

que há a publicidade – de radiolas, de patrocinadores de fora do reggae e de eventos propriamente ditos –, a interação entre regueiros – em geral para exaltar a radiola do coração, o DJ preferido ou protestar sobre a conjuntura –, bem como opção de informações mais específicas sobre o dicionário que serve para formulação de vocábulos inerentes ao rastafarianismo e, ainda que sob um certo grau de reformulações, ao reggae ludovicense. São palavras como Jah – Deus, inna – em ou na, ganja – maconha. Além dos termos do *patois* jamaicano, é possível que o internauta conheça as gírias e vocábulos ludovicenses, tais como: bolachinha – referente a um disco pequeno de 33 a 45 rpm –, cintura-dura – usado para um regueiro que dança mal –, ou mesmo dar roça – que é o fato de uma festa não ter sucesso.



Figura 04: Trecho do site que mostra o *patois* jamaicano, base da linguagem regueira

#### 4 REGGAE E AS QUESTÕES IDENTITÁRIAS

De maneira geral, o tema identitário comum de referência ao reggae está ligado diretamente ao aspecto étnico-racial, principalmente tomando por base o

contexto de criação do reggae na Jamaica e sua conexão com o ideário rastafarianista, que serviu de inspiração e devoção primeiramente aos que aderiram ao reggae em São Luis, seguindo-se uma constante readequação de idéias e estratégias de inserção. Com isso, ao ser concebido, o circuito reggae contemporâneo teve sua principal articulação ideológica embasada num vocativo de identidade negra da periferia da cidade. No entanto, propõe-se aqui uma discussão de identidade que possibilite a ascensão de uma abordagem centrada do étnico a uma compreensão dos aspectos e considerações teóricas acerca do que se tem por processos identitários contemporâneos e sua ligação com o reggae ludovicense atual.

Parte-se, portanto, da afirmação de que “as tradições musicais do mundo do atlântico negro adquiriram um valor político especial, e nos quais a idéia de cultura racial autêntica ora tem sido contestada, ora sintomaticamente desconsiderada” (GILROY, 2001, p. 182). A utilidade do pensamento do autor serve para que se possa situar o universo em que está inserido o reggae, que é, neste caso, da música negra integrante do fenômeno da diáspora africana e que proporcionou um novo desenho de comunidades em diásporas no contexto da Inglaterra do século XX. Isto é, o reggae compõe um conjunto de ferramentas culturais que possibilitaram uma auto-criação espontânea diante das condições sociais a que era submetida a população originária do Atlântico Negro e integrante da comunidade caribenha londrina.

Em que pese o fato de que a identidade é um tema amplamente trabalhado no campo das ciências sociais – antropologia e sociologia –, faz-se uma proposição analítico-discursiva num diálogo com as tecnologias e processos comunicacionais contemporâneos. Dialogo este que significa expor o processo de remodelamento das práticas culturais a partir das considerações sobre a identidade que emerge das complexidades do mundo externo e do meio social em que se vive. Neste caso, enfatiza-se que, se há um aparato tecnológico que possibilita comunicação, que aperfeiçoa as mediações dos diferentes meios, a nova forma de negociação cultural se faz com maior solidez, principalmente por haver um diálogo entre a tecnologia e os produtos simbólicos. Por outro lado, se há uma maior

acessibilidade, as visões da alteridade se concretizam, pois o mesmo uso da tecnologia que permite acessos ao diferente incita as reformulações e as discórdias advogadas em prol das tradições, fatalmente atingidas por esse processo.

Essa questão requer uma análise bastante dialogal com os pressupostos ora apresentados pelos mais diferentes autores, aqui em especial Stuart Hall e Paul Gilroy, que igualmente proporcionam romper com pensamentos estáticos de identidade enquanto intocável ou determinada, ainda que parem os discursos das dinâmicas sociais. Sendo assim, as concepções de identidades circulam por conceitos de hibridismos, ressignificações, traduções, todas constantes de um processo de identificação corrente, no ritmo das mudanças em todos os campos de análise e na vida social mundial, bem como do surgimento de mecanismos contemporâneos que possibilitam identidades e que são diretamente ligadas à construção do reggae. Vale ressaltar que,

O hibridismo implica necessariamente, em primeiro lugar, na existência de uma estrutura. Só se podem fazer híbridos se se tem estrutura. Espera-se que o ouvinte ouça a fusão. Se o ouvinte não tiver conhecimento das estruturas que são fundidas, perderá grande parte do prazer estético e alguns dos significados plausíveis oferecidos pela peça musical. A mera qualificação de uma forma estética como híbrida implica a existência de outras que certamente não são híbridas. Quando um compositor utiliza um material dito "nativo", ele sabe que esse material aparece como uma citação, uma paródia, uma colagem, uma alusão, um elemento de experimentação. (CARVALHO, 2000, p.03).

Por isso, faz-se necessário abordar as dinâmicas identitárias no interior do contexto reggae de São Luis, a fim de que se possa alcançar o propósito de compreender o que se tem por identidades no reggae ludovicense. Para efeito de alcance dessa necessidade, apresenta-se a seguir, num primeiro momento, a discussão sobre os processos identitários contemporâneos, a partir dos postulados teóricos dos autores que constituem os estudos da diáspora, bem como o intento de um diálogo com a obra de Bhabha (1999) acerca das culturas pós-modernas pós-coloniais. É com base nessas considerações que há a construção de um arcabouço que possibilite compreender o processo identitário que acontece no interior do reggae no contexto ludovicense, considerando todos os remodelamentos ora expostos e as implicações que estes proporcionaram na produção musical de São Luis.

#### 4.1 Concepções de identidades na contemporaneidade

O debate acerca de questões de identidades nos dias atuais possibilita a emergência de muitas visões referentes ao papel dos fazeres e das práticas culturais, temporalmente cultivadas por um ou outro grupo social. Porém, é possível utilizar-se das afirmações de Agier(2001) acerca do que se tem por identidade, após acessar os postulados teóricos de Lévi-Strauss referente à análise centrada na identidade enquanto “abrigo virtual sem existência real”. Isto porque, segundo o autor, a identidade

Pode ser descrita como um caldeirão de enunciados ou de declarações de identidade alimentado por suas relações com o alhures, o antes e os outros, que lhe transmitem feixes de informações heterogêneas, insuflando-lhe diversidade. A crítica do essencialismo da identidade já realizada do “interior”, pode agora ser construída partindo-se do exterior para o interior. Toda identidade, ou melhor, toda declaração identitária, tanto individual quanto coletiva (mesmo se, para um coletivo, é mais difícil admiti-lo), é então múltipla, inacabada, instável, sempre experimentada mais como uma busca que como um fato (AGIER, 2001, p. 04).

Explicitou-se que é possível compreender a ruptura com um pensamento de uma identidade estática, constante e que está numa suposta crise, conforme estudiosos mais ligados às práticas culturais tradicionais, folcloristas ou os apocalípticos que adquirem pensamentos advindos duma crítica à industrialização cultural e à cultura de massa defendem, pois consideram que as mudanças estruturais na sociedade estariam “fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que no passado nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (HALL, 2006, p.09). Este debate proporciona compreender o contexto e as etapas de consolidação no reggae em solo maranhense.

Com base nessa preocupação vigente de referencial identitário, localizações e centralidade do sujeito, Hall (2006) classificou a identidade como sendo: a do **sujeito do iluminismo** – em que o indivíduo seria totalmente centrado, tendo o eu como a identidade de uma pessoa; a do **sujeito sociológico** – considerando a permanente iteratividade entre o eu e a sua relação com a sociedade e suas complexidades no mundo moderno, englobando juízo de valor e

mesmo a simbologia do mundo habitado, enfim, a identidade neste caso serve de elo entre o sujeito e a estrutura social. E a última das classificações de identidade, sendo neste caso a do **sujeito pós-moderno** – é aquela na qual o sujeito estaria assimilando as transformações sociais de acordo com as condições e momentos vividos, o que significa dizer que não teria necessariamente uma identidade fixa, estável, pois, neste caso, a identidade:

É definida historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidade diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente [...] à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (idem, 2006 ,p.13).

Diante disso, a base de discussão deste trabalho está no diálogo entre as postulações de sujeito pós-moderno apresentadas por Hall e o argumento sobre a reconstrução social e possibilidades identitárias, a partir de uma dada funcionalidade e contextualização apresentadas na discussão sobre políticas de autenticidade proposta por Gilroy (1999), pois, por se tratar da identidade que se faz no entorno da música negra vinda do Atlântico ocidental, como é o caso do reggae, certamente que não há que se ocultarem as complexidades e problemáticas que englobam fatores étnicos, estéticos e político-sociais.

Examinar o lugar da música no Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que tem produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental (GILROY, 1999, p.161)

Se assentarmos-nos numa identidade do sujeito pós-moderno, verifica-se que a idéia de constância e desenho concreto se faz exatamente pela centralidade que a música possibilita como referência a um uso de culturas apropriadas às contextualizações, ocasionando num desenho concreto do que pode ser compreendido por identidade pós-moderna. Certamente que essa identidade tem no seu vértice único a referência musical para as possíveis simulações inerentes às condições de re-endereçamento de pátria e práticas culturais. Trata-se de toda uma discussão centrada no contexto da colônia afro-americana na Inglaterra, numa

inversão dos sentidos nas vias de relacionamento entre metrópole e colônia. O reggae está mundialmente ligado a essa auto-compreensão proporcionada com a chegada de artistas jamaicanos à Europa e os desdobramentos estéticos mercadológicos surgidos dessa empreitada.

No caso específico do reggae em São Luis, ratifica-se que o referencial histórico alimenta o propósito de uma identidade étnico-racial e filosófica (rastafarianismo), tendo como figuras de reverências, os jamaicanos: Bob Marley *and The Wailers*, *I Jah Man*, Gregory Isaacs, Eric Donaldson, dentre outros. É esse apego à música de anos passados e às respectivas mensagens engajadas que proporcionam a uma parte do público fã do reggae *roots*, geralmente composto de universitários, pesquisadores e turistas, que a identidade de resistência seja evocada ou professada.

Como o lado oposto a essa resistência de relativa ortodoxia, acredita-se que a identidade do sujeito pós-moderno toma forma a partir daquilo que é chamado em São Luis de massa regueira, em substituição ao que seria uma militância reggae, visto que, nos dias atuais, a massa regueira não necessariamente é formada de negros ou de suburbanos, mas de um corpo de fãs cada vez mais atraídos pela variedade de gêneros musicais que vem sendo apresentada nas festas por parte dos *disck jockeys* e respectivas radiolas que animam tais eventos. Neste caso, o lema ou a máxima de identidade com o reggae se faz no lugar comum e nas peças publicitárias sob o formato das chamadas das festas de reggae.

Sendo assim, é perceptível que a idéia de uma identidade em constante dinamismo se dá exatamente pela mutação de público e de estética no reggae, considerando que outrora havia uma participação de militantes de movimentos negros nas festas e nas reivindicações proporcionadas pela idéia de pertencimento afro. No entanto, no lugar de um entretenimento de causas e de militância há uma significativa e eminente presença de um público que não necessariamente tem muita ou qualquer ligação com causas étnicas, econômico-culturais e mesmo políticas. Há uma exímia participação de um público aliado diretamente ao lazer



mais acessível proporcionado pelos eventos que circundam o reggae em relação a outras formas de entretenimento. Tais mudanças tanto despertam interesses de públicos novos quanto a repulsa dos já engajados. Sobre esse fenômeno de deslocamentos de um lugar imaginário ou histórico da música negra na cultura ocidental, inclusive as transposições de público e espaços, Gilroy afirma que “este deslocamento fundamental da cultura negra é particularmente importante na história recente da música negra que, produzida a partir da escravidão racial que possibilitou a moderna civilização ocidental, agora domina suas culturas populares” (GILROY, 2001, p.170)

O autor também registra o contexto e os processos de construção das ferramentas identitárias no universo migratório da sociedade do Atlântico negro que passara a habitar as periferias londrinas e de outras partes da Europa. Na verdade, o reggae associado a outros gêneros como o *raggamuffin* e mesmo o *rhythm and blues* e gêneros advindos das colônias britânicas no Caribe e continente africano, possibilitou um remodelamento do sentido e da própria teia de referências identitárias aos imigrantes que, na sua vivência em torno da construção de um conceito de negritude sob os aspectos contextuais, encontrou nas práticas musicais uma possibilidade de acomodação de identidade em um lugar não-comum e que, nos termos de Bhabha, passa a ser o entre-lugar.

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 1998, p.27).

Essa idéia de entre-lugar enfatiza as afirmações de Gilroy(2001) acerca da funcionalidade música negra diante de um choque ou de uma reestruturação das bases culturais da diáspora, funcionando a música como um conectivo entre diferentes grupos nacionais diante de um padrão definido por traços étnicos plurais. Contudo, o reggae tem seu lugar de conectivo relevante, pois,

O reggae, uma categoria supostamente estável e autêntica, fornece aqui um exemplo útil. Uma vez que suas próprias origens híbridas no *rhythm and*

blues foram efetivamente ocultadas, ele deixou de significar, no Reino Unido, um estilo jamaicano exclusivamente étnico, e derivou para um tipo diferente de legitimação cultural tanto a partir de um novo status global como da sua expressão do que poderia ser chamado de cultura pan-caribenha (GILROY, 2001, p. 174).

Esse confronto de endereços de militância no reggae e público de festas associados às particularidades do reggae em São Luis assim se faz por tornar claro o dilema das identidades no reggae. Isto significa dizer que o reggae, embora aqui se esteja referenciando-o como uma comunidade de resistência às inovações e remodelamentos que ocorrem na música, ou mesmo com base nas identidades do sujeito pós-moderno, igualmente pode transformar-se numa comunidade que professe uma identidade de projeto, em que seus agentes procurem explicitar condições desfavoráveis no que diz respeito à situação econômica e de reconhecimento de valores culturais e históricos.

Pode-se exemplificar isto com o fato de que o reggae, considerado por intelectuais e por uma elite conservadora maranhense como uma intromissão estrangeira no reduto cultural maranhense, precisa de um leque de investimentos ou articulação tática que o permita legitimar-se enquanto cultura maranhense, através de sua inserção nos ambientes de profissão da cultura dita como tradicional, assim como a sua aceitação por parte de grupos sociais influentes (imprensa, políticos, educadores, dentre outros).

Diante disso, o trabalho de militantes tanto do movimento reggae quanto de entidades do movimento negro desenvolve-se em prol de tal legitimidade. Embora os militantes do chamado movimento negro não necessariamente tenham maior ligação com o que vem sendo estudado aqui, que é o reggae midiático, locado nos eventos massivos e na configuração mercadológica que incide no contexto ludovicense. O trabalho em epígrafe é concretizado a partir de um conjunto de medidas sócio-educativas através de entidades que se autoproclamam integrantes e atuantes no movimento negro. Apesar da ação instrutivo-educacional, a criação de diálogos e mecanismos que possibilitem o encurtamento das distâncias entre militância engajada nos movimentos raciais e o que se tem por movimento reggae ainda é uma situação muito sem impacto.

De outro lado, a figura do magnata – o estrategista, investidor, empresário do reggae –, assenta-se nesse mesmo discurso de busca ou defesa da legitimidade do reggae enquanto produto cultural difundido no Maranhão, tendo em vista que opera a difusão nos mais diferentes meios a fim de suprir os vácuos da eminência dessa ilegitimidade. E com essa prontidão, o magnata, ainda que não seja um assumido regueiro e tão menos militante do movimento negro, adquire uma identidade projetada e contribui para proporcionar ao reggae ocupar mais espaços no universo midiático-cultural maranhense.

#### **4.2 Compreendendo as identidades do reggae de São Luis**

A discussão acerca do local/étnico e do estético na contemporaneidade perpassa pela a idéia do global como sendo elemento de homogeneização, mesclando as conformações locais cívicas ou sacralizadas em produtos exotizados ao olhar do estrangeiro, do visitante ou do curioso que celebra o sonho e a realização de conhecer o reggae ludovicense. Essa concepção assim se faz porque o local e o étnico têm sido cada vez mais universalizados e veiculados nos mais diferentes meios midiáticos contemporâneos (os diferentes sítios da internet, canais de televisão transnacionais e segmentados, dentre outros). Não há uma peculiaridade que não seja passível de universalizar-se, de uma desterritorialização física e cultural, por ser esta apropriada pelos conglomerados do sistema midiático interligado.

De maneira geral, essas características do que acontece com o reggae é inerente à própria configuração da música popular, associada ao tipo canção, com tempo determinado e público dirigido, somente passa a acontecer alinhada a uma demanda construída a partir das condições mercadológicas e ideológicas. É preciso saber qual produto é viável e a quem pode vir a ser direcionado. De igual maneira, há do outro lado um receptor, que absorve, consome e difunde as produções, de forma a possibilitar a firmação de um tipo de trabalho artístico, de uma marca/selo, ou mesmo de um gênero. Portanto, esse receptor dialoga com a produção através das aquisições de discos e freqüência em massa nos shows,

criação de fãs-clubes, além da inserção permanente nos programas interativos das emissoras de rádio em frequência modulada – FM. Só há uma produção eficiente se houver uma eficácia na circulação e consumo das obras, o que significa dizer uma obra reconhecida e dialogada com o receptor.

Assim como há uma mudança constante nas condições, aspirações e satisfações da sociedade, a música de maneira alguma poderia ficar de fora de tal processo.

Tudo ocorre como se o mundo financeiro, em interação com o mundo artístico, captasse e ao mesmo tempo influenciasse um ritmo de alternância cultural que serve para manter vivas e atuantes todas as dicções (formas de compor e de cantar) que formam o universo musical da nossa sociedade. Em outras palavras: não se pode cultivar um só gênero ou uma só dicção por muito tempo, pois a sociedade é complexa e precisa dos gêneros e dicções abandonados para se reconhecer integralmente (TATIT, 2004, p. 232).

Essa relação de reciprocidade mercadológica, que possibilita uma circulação massiva de músicas em suas versões primárias ou nas constantes regravações, ocasiona na diversificação de práticas com um menor rigor técnico/estético e sim maior codificação, propícia ao receptor/apreciador/ouvinte. Se há uma circulação maior da música produto, há um maior número de opções que seguem a infinitos motivos para consumo de determinados produtos.

Tem-se a questão de identidade como sendo uma espécie de contradição das próprias concepções destas nos dias atuais, pois, embora a idéia de identidades esteja diretamente associada ao dinamismo social, essa mesma identidade se retrai ao entendimento anterior, de grupos demarcados, com fronteiras estabelecidas pela sintonia no gostar da música e na representação desta para com os indivíduos interligados no grupo. Afirma-se, pois, estas coisas ao verificar-se cada vez mais uma necessidade de endereçamento musical, já que, com a maior detenção de obras e facilitação de produção destas, quem aprecia e vivencia um tipo de música precisa interagir com indivíduos de igual propósito. No entanto, a mesma facilidade de aquisição de obras, por vias dos diferentes dispositivos, permite uma visitação ou mesmo circulação de outros gêneros, sendo que a própria criação musical contemporânea adquire características híbridas e

incita um senso democrático solidificado. A este respeito, pode-se tomar como exemplo o pensamento de Carvalho, em fins de século XX, onde o autor afirma que:

Todos os sistemas musicais são fundamentalmente abertos, mas se fecham artificialmente quando grupos sociais concretos deles se apropriam com fins de demarcação de territórios de identidade. Mundos sócio-culturais fechados abundam neste final de século, dos *rappers*, dos *reggaers*, *punks*, *clubbers*, até as sociedades de amigos da ópera e os circuitos exclusivistas de compositores, intérpretes, pianistas, etc.

E é por isso que insisto na importância de se compreender as vicissitudes da música popular atual, pois ela tornou-se um termômetro muito preciso das transformações dos valores e das experiências sociais em nosso mundo (CARVALHO, 2005, p. 22).

É possível afirmar que as configurações da música popular na atualidade estão diretamente relacionadas à forma de mediação desta, tendo em vista que tornou-se inconcebível associar a idéia de música sem que haja, de alguma maneira, referências a qualquer tipo de dispositivo tecnológico, considerando a relação intrínseca da música popular com os respectivos formatos de circulação e armazenamento. O processo atual de mediação e inserção da música em condições massificadas tem sido eminentemente alimentado pela pluralidade de formas, quando do surgimento de várias outras práticas musicais que extrapolam os padrões estéticos ora legitimados no universo musical popular.

É com a multiplicação dos aparelhos e por suas possibilidades de intentos e inventos que a música popular toma rumos indizíveis, com a propagação das hibridações e da constante mescla de gêneros e novos gêneros que surgem, especialmente nas periferias, locais em que a música das camadas populares ocupava espaço reduzido, mesmo nas emissoras de rádio e TV. Essas mesclas são resultantes exatamente dos estímulos proporcionados pela praticidade de recursos que resumem num mesmo aparelho os recursos sonoros necessário para a produção de músicas de qualquer classificação. Nesse contexto surgem novos gêneros, criam-se muitos subgêneros, joga-se com as licenças poéticas em nome de novas rotulações e ressurgem-se com os debates acerca de qualidade estética e objetividade.

Enfim, não somente as questões de produção da música estão evidenciadas nas configurações da música popular atual, mas também as de circulação. Foi explicitado anteriormente questões acerca da mídia, é preciso salientar que a música está muito mais arraigada na atualidade ao canal de circulação, pois é através deste que os novos públicos e as comunidades musicais são articulados. O telespectador que não deixa de assistir a um programa de auditório, o internauta que dedica boa parte da sua vida descobrindo as ferramentas e criações possíveis e mesmo o ouvinte do centenário rádio. Aliás, é possível compreender que a mídia radiofônica ainda é uma grande aliada da indústria da música, considerando as audiências que vêm sendo mais disputadas e os investimentos para melhorar a difusão radiofônica têm funcionado como atrativo. Embora a existência de muitos outros canais de mediação que já são difundidos no meio da sociedade, sabe-se que estes não estão disponíveis à maioria ou mesmo a uma coletividade abrangente. O rádio ocupa um papel importante tanto para maior comunicação musical quanto para possibilitar a um público mais diversificado a sua condição de consumir, ainda que apenas no âmbito do audível e da mnemônica sonora.

Abordar os fenômenos musicais como manifestações midiáticas é perceber como a comunicação da expressão musical, a canção, é estruturada, mas não só em seus aspectos plásticos, como também em sua configuração midiática, uma vez que os limites que parecem separar aquilo que é considerado pop da música dita “autêntica” é, em muitos casos, uma questão de estratégias de produção e circulação (JANOTTI Jr., 2006, p. 136).

Neste sentido, essa idéia de tradução se faz por haver uma afirmação da capacidade, por parte da globalização, de deslocamento ou fragmentação das identidades ora consolidadas. Isto ocorre porque a globalização

Tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas identificações, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas. Entretanto, seu efeito geral permanece contraditório. Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de “Tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou “puras”; e essas, conseqüentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins (seguindo Homi

Bhabha) chama de “Tradução” (HALL, 2006, p.87)

Por outro lado, as comunidades que professam estreitamente o local têm abertura e aceitação para com as novidades externas. Daí que o aspecto homogeneizante pode ser questionado ou verificado de maneira mais contundente diante das não-fixações simbólicas e culturais da contemporaneidade. É com base nisso que Hall (op. cit,p.77), argumenta que “a homogeneização cultural é o grito angustiado daqueles que estão convencidos/as de que a globalização ameaça solapar as identidades e a unidade das culturas nacionais”. Em verdade, tende-se a acreditar que a globalização permite a emergência de um novo processo de identificação, em que há o caráter híbrido das formas e produtos culturais contemporâneos, tanto no que diz respeito ao global quanto ao âmbito do local.

Sendo assim, identidade, lugar e questões étnicas são intimamente correlatas, bem como inerentes ao reggae. Pelo menos quando o território geográfico é São Luís do Maranhão. É quase que impossível ou tarefa não cumprida a idéia de uma abordagem de qualquer campo, que não dialogue com a temática, pois o reggae, em sua essência, evoca a questão étnica, que serve como “um referencial de identidade originário” (CARVALHO; SEGATO, 1994, p. 2). Por isso, de maneira geral, são postos em evidência os processos identitários constituídos a partir das características peculiares incorporadas no circuito cultural de São Luís, focadas na fixação, estruturação e processo de legitimação na cidade, tendo em vista que a definição de narrativas e mecanismos de eficácia no processo de comunicação contido no circuito reggae permite haver uma teia identitária. Os jargões, dialetos ou espaços demarcados constituem motivos e inspiração para os militantes ou ativistas de determinado grupo ou organização do meio social, o que inclui o reggae. A este respeito, pode-se afirmar que a idéia de uma festa de reggae na atualidade está muito relativa ao debate acerca da música associada às diferentes relações sociais que a circundam. Daí que Gilroy demonstra o que chama de atributos distintivos das formas culturais negras. Segundo o autor, estas culturas:

São modernas porque têm sido marcadas por suas origens híbridas e

crioulas no ocidente; porque têm se empenhado em fugir ao seu status de mercadorias e da posição determinada pelo mesmo no interior das indústrias culturais; e porque são produzidas por artistas cujo entendimento de sua própria posição em relação ao grupo racial e do papel da arte na mediação entre a criatividade individual e (GILROY, 1999, p.71).

Esse referencial de identidade originário do reggae, desde a chegada da música jamaicana em São Luís, tornou-se a constante narrativa, visto que, na sua manjedoura rastafarianista, a música transmitia a mensagem de libertação do povo de origem africana na América. Embora não necessariamente apenas os negros freqüentem e apreciem as festas e as músicas, esta marca identitária é preponderante, envolvendo igualmente demais fãs de realidades bastante diferentes. A festa de reggae, pelo menos no ambiente periférico, possibilita o acesso a entretenimento para diversos indivíduos das camadas mais pobres da população. De acordo com Silva (1995, p.113):

A adoção do reggae jamaicano como instrumento de lazer, e através dele, a possibilidade de afirmação de uma identidade, não se dá exclusivamente como oposição racial à ideologia dominante do branco. Pelo contrário, revela uma situação específica de grupos minoritários que demonstram, em suas formas de mobilização, a capacidade de se articular frente aos acontecimentos de sua vida cotidiana e a de elaborar seus próprios produtos culturais.

Considerando este aspecto, associado à junção de diversos outros elementos que extrapolam o fator étnico-racial, tais como o não acesso a uma educação que proporcione intelecto aguçado, há um conjunto de implicações que envolvem os aspectos simbólicos, históricos, artísticos e os mercadológicos, constituindo-se assim, um circuito de apropriações, ressignificações e trocas constantes, através das atividades dos respectivos agentes que conduzem as transformações que ocorrem permanentemente.

O pertencimento e a referência matricial vêm cada vez mais sendo postas à prova, tanto pelas formas diferentes de percepção da realidade como pela possibilidade que se tem de vivenciar as alteridades. Há um confronto estabelecido entre o que é considerado global, sem fronteiras e propício a rearranjos e o étnico/local, o ambiente físico, geográfico e social, onde as pessoas interagem com as então supostas identidades sinônimas. Isto certamente tem maior solidez com a



multiplicação de fazeres e aparatos, em que a tecnologia tem um permanente diálogo com os símbolos e objetos pertencentes ao universo do sagrado, do tradicional.

Porém, a discussão sobre identidade e reggae tem tomado rumos mais aprofundados, ocasionando principalmente em indícios da instauração de uma comuna cultural, que aqui seria o grupamento formado por agentes sociais articulados “em torno de um conjunto específico de valores cujo significado e usos compartilhados são marcados por códigos específicos de auto-identificação” (CASTELLS, 1999, p.84), evocando a necessidade da resistência diante das investidas técnico-ideológicas nas diferentes fases tanto do processo de criação musical quanto de circulação das obras dentre os fãs e no mercado como um todo.

Essas afirmações são assim dispostas porque no ortodoxismo presente no reggae do Maranhão (aversão à produção eletrônica, exaltação e preservação incondicional do estilo *roots* jamaicano...), a afirmação da troca constante da contemporaneidade ressoa como afronta à idéia da necessidade de uma identidade regueira intrinsecamente ligada ao motivo étnico-racial, evocando as condições do povo afro-maranhense. Para tal proposição, a idéia de manter e difundir o reggae *roots* prevalece diante das novas experimentações. Este pensar confronta-se com a afirmação de que a cultura entendida no seu aspecto de original seria:

Uma “fantasia ocidental” sobre a “alteridade”: uma “fantasia ocidental” sobre a periferia, mantida pelo ocidente, que tende a gostar dos nativos apenas como “puros” e de seus lugares exóticos apenas como “intocados”. Entretanto, as evidências sugerem que a globalização está tendo efeitos em toda parte, incluindo o Ocidente e a “periferia” também está vivendo seu efeito pluralizador, embora num ritmo mais lento e desigual (HALL, 2006, p. 80).

Diante disso, torna-se necessário entender o processo de identificação circunscrito no universo reggae de São Luis do Maranhão, considerando a própria dinâmica da contemporaneidade, que aqui significa estar assentada na otimização do aparato tecnológico e possibilidades para constantes releituras dos mais diferentes textos, bem como situações que emergem dessa dinâmica no meio

social, veiculadas cotidianamente nas programações midiáticas. O tema étnico está em evidência seja pela sua existência de maneira simbólica e biológica, seja pela sua supressão explicitada nos produtos resultantes de rearranjos característicos da atualidade

Esse processo de identificação do reggae tem traços semelhantes aos supostos acerca dos hibridismos culturais, sendo que o reggae socializado em São Luís adquiriu formas que lhe dão contornos próprios (a dança, os termos lexicais, conforme foi demonstrado anteriormente). Isto porque se acredita ser relevante compreender a música socializada e principalmente sua aproximação ou mesmo cumplicidade com as experiências sonoras, uma vez que, utilizando-se o pensamento de Foucault (2006, p. 199) é possível afirmar que “tanto o social como o lo sonoro están fuertemente presentes em la música popular”. E esses dois aspectos trazem simbologias e memórias de uma história passada e presente que possibilitam as repetições, invenções melódicas e harmônicas, bem como as possibilidades de performances rituais e testemunhais. Para Carvalho e Segato (1994, p. 02), “a hibridez dos gêneros musicais contemporâneos e sua autonomia relativa aos territórios de cultura têm correlatos em épocas passadas e em sociedades tradicionais. Sua peculiaridade atual talvez seja a maior transparência com que se apresentam”.

Essa idéia de hibridez cultural e estética acirra um debate travado sobre a identidade regueira, suas associações com a Jamaica e suas distensões com os tipos musicais amplamente socializados, como o calipso, o chamado forró eletrônico e o arrocha, largamente consumidos pelos maranhenses nos dias atuais, que de maneira significativa, têm proporcionado um diálogo maior do reggae com tipos de públicos e publicidades variados. As festas de reggae atuais têm apenas o rótulo regueiro, quando na sua essência, são momentos de entretenimento animado pelos sucessos musicais populares do momento. É daí que há uma tendência às resistências, visto que a afetividade musical maranhense está fortemente ligada à sonoridade do “lascivo” *roots* reggae, nos termos de Ramúsyo Brasil (2006) e seus consagrados intérpretes da década de 70. Isto pode ser exemplificado com músicas como Cinderela, do cantor Eric Donaldson, o maior

sucesso do reggae maranhense há mais de trinta anos.

Por outro lado, a experimentação constante no reggae, caracterizada principalmente pelas tentativas de novas roupagens para músicas e nos lugares diferentes e não muito comuns de se fazer o reggae, tem proporcionado a ascensão de demais artistas no que pode ser chamado de *mainstream* local, uma vez que neste caso, o reggae produzido por bandas é que está factualmente no *underground*, na cena alternativa e num certo gueto cultural de elites. Tais artistas, ligados principalmente a uma radiola-empresa, são os responsáveis tanto da difusão dos sucessos mais novos quanto dos mais antigos com novas roupagens. Músicas comuns nas discotecas dos anos 80 retornam sob a sonoridade reggae e interpretação do artista identificado como regueiro. Isto possibilita uma nova estética no entretenimento reggae e um processo de identificação dispensado de laços históricos. Divertimento nos espaços consagrados do reggae não necessariamente significa ser reggae e ter público regueiro.

O processo de hibridização confunde a suposta pureza e insolubilidade dos grupos que se reúnem sob as diferentes identidades nacionais, raciais ou étnicas. A identidade que se forma por meio do hibridismo não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas (SILVA, 2000, p.87).

No entanto, enfatiza-se que, diante desse descontentamento, há de se afirmar que a globalização também possibilita um incitamento dos ativismos e movimentos do pró-local, da preservação e da legitimação associada diretamente a um dado referencial originário (CARVALHO; SEGATO, 1994). Assim, tende-se a constituir uma sociedade que, embora sem fronteiras, esteja na reedição das organizações em castas ou mesmo de tribos, das ligas de afinidades e grupos com objetivos de resistência frente ao avanço da cultura das mesclas.

Uma resistência que emerge principalmente por um afeto que a cultura hibridizada vinculada à globalização já não permite ser correspondido na maneira cotidiana ou mesmo sob um cultivo memorial por não necessariamente haver as explicitações das divisas, das fronteiras simbólicas arraigadas. Daí que o sentido da cultura globalizada seria o de uma tradução dos valores, tradições ou mesmo das reinvenções constantes de práticas e produtos culturais que proporcionam

novas identificações.

A questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora – é sempre a produção de uma imagem da identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. A demanda da identificação – isto é, ser *para* um Outro – implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade [...] é sempre o retorno de uma imagem de identidade que traz a marca da fissura no lugar do Outro de onde ela vem (BHABHA, 1998 , p. 76-77).

Com a utilização de aparelhos tecnológicos e o maior desenvolvimento dos centros urbanos, formas diferenciadas de produção e difusão das obras musicais são legitimados no cotidiano. Pode-se ter contato com músicas a partir de um computador doméstico, com dispositivos de alta capacidade e baixo custo e mesmo dos tradicionais discos e DVDs, que possibilitam maior influência das narrativas e padrões estéticos no cotidiano. Em nenhum momento da história o contato com o menos midiático dos artistas pôde ser acessado por diferentes públicos. Neste contexto, é possível afirmar que:

A maior interdependência global produz uma extrema fragmentação dos códigos culturais que combinam-se à multiplicidade de estilos e formas de sociabilidade fluidas, efêmeras e dispersas, ensejando modalidades de identidades pouco comprometidas com projetos coletivos (SÁ, 2003, p.156).

## 5 FINALIZANDO (PERSPECTIVAS)

Dentro dessa explanação do que se tem por reggae na cidade de São Luis do Maranhão, especificamente o reggae com sua configuração midiática, sob a sonorização das radiolas, direção dos magnatas e que tem o *disc-jockey* como agente de interação com o público e ouvintes de programas, é verdadeiramente um fenômeno musical inerente a São Luis. Diz-se essa inerência porque factualmente já não é muito provável haver focos de entretenimento popular na cidade sem que, apesar dos diferentes estilos, a música reggae não esteja no repertório.

O reggae, independente da sua configuração diferenciada de circuitos como o *funk* carioca ou das dimensões da produção da cultura brega cultivada no Estado do Pará, ambos com toda uma consolidada cadeia produtiva, é a música constante, atemporal e que acontece em diferentes momentos temáticos e épocas do calendário festivo maranhense. O circuito reggae tem sua forma mais enfática não exatamente por uma conformação mercadológica, mas sim pelo cultivo de um afeto para com a música quando das audições nos mais diferentes tipos de midiatização, estando o ouvinte, fã ou apreciador em qualquer do seu costumeiro laboro. O afeto por parte do regueiro, sem duvida tem se tornado um fator determinante para a manutenção de pensamentos da cidade de São Luis como capital brasileira do reggae, mesmo diante de acirradas diferenças entre militantes e os mais reservados à idéia de dinamismo do que se tem por reggae eletrônico.

Ainda que pese sobre o circuito reggae midiático uma carga negativa por parte dos mais tradicionais regueiros, principalmente por causa das inovações, dos novos contornos e arranjos, essas concepções divergentes emolduram a constituição daquilo que é a real Jamaica brasileira. Nos termos de Albuquerque (1997), uma cidade em que o reggae é auto-suficiente, que acontece de maneira mais próxima do jeito natural do indivíduo ludovicense, em táxis, mp3, residências ou mesmo em sítios de relacionamento. Este último estágio, o da Internet, que conforme vimos anteriormente está em pleno nascedouro no que diz respeito ao circuito reggae de São Luis.

Dito dessa maneira presume-se que a consolidação do reggae, na forma como se encontra em São Luis, somente foi adquirida graças a essas vertentes da sacralização do *roots* jamaicano e, em contrapartida, dos que advogam pelas novas roupagens na música e no contexto; na construção diária do reggae e respectivas mediações: radiolas, programas de rádio e televisão, Internet, carros de som, assim como os slogans das equipes e respectivos *disc-jockeys*.

Em outras palavras, o reggae tornou-se integrante do movimento cultural maranhense, ainda que não na sua plenitude, através de uma medição de força, que aqui pode ser traduzida pela participação dos radioleiros em acreditar na viabilidade mercadológica, por um lado e, na reivindicação constante de bem cultural do povo afro-descendente, propagada pelo movimento negro, de outro.

Sobre essa idéia de crédito ao reggae por parte de magnatas, há um consenso quanto à atuação dos radioleiros, sendo que, de maneira geral, atribui-se ao magnata a causa das transformações pelas quais o reggae tem passado, através dos investimentos materiais e da predileção por um novo tipo de produção que proporcionou com o passar do tempo, uma banalização do conteúdo das canções. A questão é que o reggae negócio, muito bom para os investidores, tornou-se melhor ainda para um grande número de pessoas que busca opções de entretenimento acessível, sem barreiras financeiras ou de classe. Por mais discutível que seja isso, certamente que a formatação do reggae enquanto o maior circuito cultural do Maranhão somente se fez a partir da ação dos magnatas radioleiros.

Concomitantemente, outra visão igualmente integra esse leque de olhares sobre o que se tem por reggae em São Luis. É aquilo que professa o movimento negro maranhense. Anteriormente enfatizou-se a cumplicidade saudosista do movimento negro diante das lacunas deixadas pelo modelo de difusão do reggae, sugerindo uma expropriação da música e da história do reggae. É que com o processo de maior midiatização do reggae, o remodelamento tornou-se impossível. Nos termos de Sodré (1999 , p. 245), isto acontece porque

Tanto no jornalismo como na indústria cultural em seus diferentes modos de produção, costuma-se recalcar aspectos identitários positivos das manifestações simbólicas de origem negra. Assim é que, quando se fala de vitalismo cultural da música popular brasileira, não se acentua a sua proveniência nem o papel tático que tem desempenhado nas relações inter-étnicas. O mesmo acontece quando se trata de vultos importantes da história, das artes, da literatura. É freqüente encontrarem-se profissionais competentes da mídia completamente ignorantes no que diz respeito à História do negro no Brasil ou nas Américas.

Isto significa dizer que o reggae, no contexto atual diante, de todas essas questões que o permeiam, acaba por evocar dois grandes anseios:

A **garantia de identidade negra**, como uma forma de superação das desigualdades e principalmente, de instauração de um sentimento de pertença por parte do grupo étnico afro-descendente. A invocação da identidade étnica por parte de negros se faz pela esperança; pelo desejo de que, o reggae dê um retorno diferente do que já está consolidado.

Enquanto os magnatas detêm os meios de produção, as radiolas os clubes, estes recebem divisas tanto financeiras quanto ideológicas, considerando que os magnatas são empresários e, como tal, não necessariamente têm vínculos ou preocupações com causas étnicas. No entanto, há um sentimento, pelo menos por parte do movimento negro e de indivíduos mais engajados e que professam africanismos, exaltam o pensamento de raiz, que nestes termos, tem a ver com preservação e legitimação da história tanto do reggae enquanto a música ou como elemento aglutinador de ideais e veículo de propagação do corpus ideológico/filosófico do rastafarianismo.

Os versos de Bob Marley na canção “*Redemption Song*” (1976), alimentam esse anseio que dura mais de 40 anos no estilo maranhense de exercer o sentimento de negritude:

Liberte-se da escravidão mental,  
Ninguém além de você pode libertar sua mente  
Oh, não tenha medo da energia atômica,  
Porque eles não podem parar o tempo  
Por quanto tempo vão matar nossos profetas?  
Enquanto nós permaneceremos de lado olhando  
Sim, alguns dizem que é apenas uma parte disto

Nós temos que cumprir inteiramente o Livro

Você não irá ajudar-me a cantar,  
 Essas canções de liberdade?  
 Porque tudo o que eu sempre tive foram:  
 Canções de redenção!  
 Porque tudo o que eu sempre tive foram:  
 Canções de liberdade!  
 Essa canções de liberdade,  
 Canções de redenção!

Esses anseios também evocam outra forma de exaltação de negritude e, com o reggae, uma bandeira a mais no macro-processo de resistências que compõem as reivindicações dos defensores da sociedade igualitária, que supere as opressões e maniqueísmos. É com a **concretização de uma troca** que está por ser realizada há mais de três séculos, quando da chegada dos primeiros africanos no Brasil colônia, faz com que o reggae se torne o argumento ou a busca por essa troca.

Trata-se de um retorno não exatamente igual ao defendido no pan-africanismo, mas sim um retorno dos rendimentos proporcionados pelo regueiro da periferia que, aos fins de semana, cumprem o “ritual” de troca de parte de sua renda a fim de obter o entretenimento que o satisfaz. No entanto, por outro lado, os investimentos do regueiro para com o reggae são desproporcionais ao que cada magnata investe, pois, ao regueiro é dado o entretenimento, enquanto que ao empresário do reggae as benfeitorias financeiras, políticas, enfim, um destaque que possibilita a formulação de liderança do movimento, ainda que esse movimento não tenha muita reciprocidade quanto aos papéis desenvolvidos pelos agentes do reggae midiático.

Estas questões perpassam pelas próprias condições dos clubes, em que a infra-estrutura é mínima e o profissionalismo não corresponde à mística de reggae e de São Luis enquanto Jamaica Brasileira.

Por fim, pode-se enfatizar mesmo essa idéia de uma troca que está por vir (ou não), por ser verificada a idéia de que tanto do aspecto social como um todo, quanto das próprias concepções professadas pelo magnata na sua condução da cadeia produtiva, a resistência dos saudosistas militantes se constrói, assim



como a resistência, no sentido da rejeição por parte da sociedade, se fazem convergir no reggae com a condição de periférico, expropriado e unicamente fonte de renda para quem proporciona entretenimento a baixo custo.

No entanto, eis que São Luis, com as suas complexidades e dicotomias perante um título e uma vivência em torno do legado histórico cultural reggae jamaicano se faz cada vez mais atrativo para investidores tupiniquins e, na fundação de bares, alimenta sonhos de quem se diz regueiro de corpo e alma. O reggae de São Luis pode ser associado ao que retrata o cantor Santa Cruz, na sua música “A riqueza”, numa assimilação dos ditos comuns nas cantigas populares de São Luis com um tom filosófico do rastafarianismo (2001).

O que passou, passou, passou  
Sou, sou, sou  
É, tem nada não, não, não  
Pra frente é que se anda  
Anda, anda, anda  
Não pare de sorrir, ir, ir, ir...  
Sorrir para o escuro  
Curo, curo, curo  
Que ele vai clarear, ar, ar, ar...  
Se as portas estão fechadas  
Elas vão se abrir, ir, ir, ir...  
Verás, verás  
A riqueza que o sorriso traz  
Verás, verás a riqueza.

## REFERÊNCIAS

AGIER, Michel. **Distúrbios identitários em tempos de globalização**. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 03 de jul. 2008.

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

ALMEIDA, Henrique. Entrevista concedida ao pesquisador. São Luís/MA, dezembro de 2008. Gravada em áudio.

ARAÚJO, Elaine Peixoto. O reggae ludovicense: uma leitura do seu sistema léxico-semântico. **Revista Philologus** / Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Lingüísticos. Rio de Janeiro, ano 10, n.28, jan./abr. 2004.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som**. Petrópolis: Vozes, 2002.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

BRASIL, Marcus Ramúsy de Almeida. **Percorso Histórico das Mídias de Reggae em São Luís – MA: 30 anos**. Disponível em: [www.jornalismo.ufsc.br/redealcar](http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar). Acesso em: 02 de jul.2008.

CARVALHO, José Jorge de. *Um panorama da música afro-brasileira parte 1. dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba*. In: **Série Antropologia**. N. 275. Brasília: UnB, 2000

\_\_\_\_\_. **Transformações da sensibilidade musical contemporânea**. Brasília: UNB, 2006.

\_\_\_\_\_; SEGATO, Rita Laura. *Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais*. In: **Série Antropologia**. N. 164. Brasília: UNB, 1994. Disponível em: [www.unb.br/ics/dan/serieantropologia](http://www.unb.br/ics/dan/serieantropologia). Acesso em: 30 de agosto de 2008.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução: Clauss Brandini Gerhardt. Vol. II. 3 Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTRO, Ademar Danilo. **Programa África Brasil Caribe**. Entrevista concedida

ao pesquisador. São Luís, julho de 2006. Gravada em áudio.

COLETÂNEA REGGAE ROOTS. Vol. 17. São Luis: 2006.

CRUZ, Santa (cantor e compositor). **Entrevista concedida ao pesquisador**. São Luís/MA, abril de 2008. Gravada em áudio.

DAVIS, Stephen; SIMON, Peter. **Reggae: música e cultura da Jamaica**. Tradução de Fernando Costa e Avelino Ferreira. Coleção rock On, nº 07. Coimbra: Centelha, 1983.

DESIGNER, Henrique. *Site Reggae Total*. **Entrevista concedida ao pesquisador**. São Luís/MA, dezembro de 2008. Gravada em áudio.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FERREIRA, Tarcísio (Selektah). **Entrevista concedida ao pesquisador**. São Luís/MA, dezembro de 2008. Gravada em áudio.

\_\_\_\_\_. **O papel do DJ no reggae de salão**. Disponível em: [www.reggaetotal.com](http://www.reggaetotal.com). Acesso em: 22 de jan/2009.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo (org.). **Tambor de Crioula: ritual e espetáculo**. 3ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

FOUCE, Héctor. *Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido*. In: **Revista Eco-pós/UFRJ – Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação** – Vol. 9, n.1 (2006) – Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 2006. ISSN 0104-6160.

FREIRE, Karla Ferro. **A trajetória do reggae em São Luis: da identificação cultural à segmentação**. Disponível em: [www.uepg.br/revistafolkcom](http://www.uepg.br/revistafolkcom). 2007. Acesso em: 29 de dez. 2008

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

HERSCHMANN, Micael. *Funk: circuito “marginal/alternativo” de produção e*

*consumo cultural*. In: **Lugar comum: estudos de mídia, cultura e democracia**. Rio de Janeiro: NEPCOM/UFRJ, 2000.

\_\_\_\_\_ ; KISCHINHEVSKY, Marcelo. *A nova música regional no Brasil*. In: PRYSTHON, Ângela (org.). **Imagens da cidade: Espaços urbanos na comunicação e cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

\_\_\_\_\_ ; PEREIRA, Carlos Alberto M. (orgs.). *O espetáculo contemporâneo: entre o dramático e o trágico*. In: **Mídia, memória & celebridades: Estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade**. 2ª ed. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

ILHA REGGAE, Luis Fernando. **Entrevista concedida ao pesquisador**. São Luís/MA, janeiro de 2009. Gravada em áudio.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Mídia e música popular massiva: dos gêneros musicais aos cenários urbanos inscritos nas canções*. In: PRYSTHON, Ângela (org.). **Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

\_\_\_\_\_. *Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais*. **E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. 6 ed. Ago. 2006. ISSN: 1808-2599. Disponível em: [www.compos.org.br/ecompos](http://www.compos.org.br/ecompos). Acesso em 12 de setembro de 2007.

LANDES, Ruth. *O culto fetichista no Brasil*. In: **A cidade das mulheres**. Tradução: Maria Lúcia do Eirado Silva. Revisão e notas: Édson Carneiro. 2 ed. Ver. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

MARLEY, Bob and THE WAILERS. **Survival** (álbum), 1979.

MELHORES DO REGGAE (CD). São Luís: 2007 [s.n].

ORLANDO, Zé. **Banda Tribo de Jah**. Entrevista concedida ao pesquisador. São Luís/MA, abril de 2008. Gravada em áudio.

ROOTS, Edmar. **Grupo de Colecionadores Raça Roots**. Entrevista concedida. São Luís, junho de 2008. Gravada em áudio.

ROOTS, Guga. **Grupo de Colecionadores Raça Roots**. Entrevista concedida. São Luís, junho de 2008. Gravada em áudio.

SÁ, Simone Pereira de. *Nas tramas da identidade musical brasileira com DJ Dolores e Gilberto Freyre*. In: **Ícone – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco**. Ano 5. Vol. 1. N. 6. Recife: Ed. Oito de Março, 2003.

\_\_\_\_\_. *Música Eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem*. In: LEMOS e CUNHA (orgs). **Olhares sobre a cibercultura**. Porto Alegre, Ed. Sulina, 2003.

SAMPAIO, Célia (intérprete). **Entrevista concedida ao pesquisador**. São Luís/MA, abril de 2008. Gravada em áudio.

SÃO LUIS, Prefeitura Municipal de. **Guia turístico do reggae de São Luis**. São Luis: Setur, 2008

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

SILVA, Marcos Vinícius. **Itamaraty Sonorizações**. Entrevista concedida ao pesquisador. São Luís/MA, junho de 2008. Gravada em áudio.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença*. In: Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia**. Petrópolis: Vozes, 1999.

TATIT, Luiz. *O desenlace: o leque de dicções*. In: **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TOSH. Peter. *Legalize it. Legalize it* (álbum). Kingston: CBS/Virgin, 1976.

TRIBO DE JAH. *Inna Maranhão Style*. **CD 2000 Anos**. São Paulo: Universal, 1999.

TRIBO DE JAH. *Reggae Jam Session*. **CD The Babylon Inside**, 2007.