

EUCLIDES BARBOSA MOREIRA NETO

**O PODER SIMBÓLICO DAS RADIOLAS DE REGGAE NA CULTURA
MARANHENSE**

São Luís – MA
2011

EUCLIDES BARBOSA MOREIRA NETO

**O PODER SIMBÓLICO DAS RADIOLAS DE REGGAE NA CULTURA
MARANHENSE**

Dissertação apresentada no Mestrado Interinstitucional (MINTER), por meio de convênio entre a UFF-UFMA-UNIVIMA - em Ciências da Comunicação, na área de Comunicação e da Informação, em torno da linha Comunicação e Mediação, no Programa de Pós Graduação em Comunicação, para obtenção do título Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Afonso de Albuquerque

São Luís – MA
2011

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

M838 Moreira Neto, Euclides Barbosa.

O poder simbólico das radiolas de reggae na cultura maranhense / Euclides Barbosa Moreira Neto. – 2011.
206 f. ; il.

Orientador: Afonso de Albuquerque.

Dissertação (Mestrado Interinstitucional (MINTER), por meio de convênio entre a UFF-UFMA-UNIVIMA - em Ciência da Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2011.

Bibliografia: f. 186-193.

1. Música popular; Maranhão; aspecto histórico. 2. Identidade cultural. 3. Gênero. 4. Estilo. I. Albuquerque, Afonso de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

A cidade foi possuída pelo tempo,
está grávida do seu passado
e dependendo de nós
poderá parir um demônio,
ou um anjo.

José Chagas

EUCLIDES BARBOSA MOREIRA NETO

**O PODER SIMBÓLICO DAS RADIOLAS DE REGGAE NA CULTURA
MARANHENSE**

Dissertação apresentada no Mestrado Interinstitucional (MINTER), por meio de convênio entre a UFF-UFMA-UNIVIMA - em Ciências da Comunicação, nas áreas de Comunicação e da Informação, em torno da linha Comunicação e Mediação, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, para obtenção do título Mestre em Comunicação.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora:

Professor Doutor Afonso de Albuquerque
Programa de Pós-Graduação em Comunicação - UFF

Professora Doutora Simone Maria Andrade Pereira de Sá
Programa de Pós-Graduação em Comunicação - UFF

Professora Cintia SanMartin Fernandes
Programa de Pós-Graduação em Comunicação - UERJ

À memória de meu pai e minha mãe, que infelizmente não estão mais entre nós, deixando em mim um grande vazio interior. Mas, foi também por eles que levei à frente esta jornada acadêmica que só me engrandeceu. As lições que tive de cada um marcaram profundamente minha formação e me ensinaram que vale à pena perseguir caminhos que nos façam crescer intelectual e profissionalmente, principalmente minha mãe que desde cedo me ensinou a ser honesto, humilde, respeitar o próximo e sempre falar a verdade. A meu pai e minha mãe, muito obrigado e minha eterna saudade...

Aos meus irmãos e sobrinhos, para que esta minha conquista sirva de exemplo a cada um e, eles, da mesma forma, persigam seus ideais e sonhos.

Aos militantes do movimento reggae maranhense, esperando que esta pesquisa contribua para o crescimento, valorização e reconhecimento do reggae no nosso meio sociocultural.

AGRADECIMENTOS

Quando iniciei este Mestrado interinstitucional não tinha noção dos desafios que eu iria enfrentar ao longo da pesquisa, mas foram esses obstáculos que proporcionaram eu ter ao meu lado uma legião de pessoas amigas que colaboraram de forma eficaz para eu chegar até o fim do desafio por mim perseguido.

Desse modo, quero agradecer a todos aqueles que de alguma forma colaboraram comigo para ter chegado à conclusão deste MINTER, em especial ao meu orientador, professor Doutor Afonso de Albuquerque, pela orientação e conselhos a mim dirigidos ao longo desta caminhada.

Agradeço também aos professores dos módulos deste MINTER, pelos ensinamentos e orientações proporcionadas ao longo do curso, assim como pela forma amigável com que se conduziram, sempre me incentivando a continuar, por isso faço questão de nomeá-los: Afonso Albuquerque, Kleber Mendonça, Fernando Resende e Mariana Baltar, todos professores Doutores da Universidade Federal Fluminense.

Da mesma forma, agradeço ao coordenador local do MINTER, professor Doutor José Ferreira Júnior, da Universidade Federal do Maranhão e ao coordenador geral professor Doutor Fernando Resende, da UFF.

Quero agradecer aos meus colegas de turma pelo companheirismo e solidariedade ao longo da nossa convivência no MINTTER. São eles (por ordem alfabética): Ana Leila, Francinete Louzeiro, José Arnold Filho, Josefa Maria Bentivi, Jurnerley Moraes, Marcos Figueiredo e Nilma.

Agradeço ainda a todos aqueles que, mesmo não pertencendo ao quadro do Curso de Comunicação Social da UFMA, compreenderam a importância deste projeto e me subsidiaram com sua colaboração, principalmente:

- O Pesquisador Mestre José Maria Paixão Filho, pelo apoio inicial e conselheiro de todos os momentos;
- Às Professoras Sabina Dias Carneiro e Rosária Dias Carneiro, pela revisão ortográfica precisa.
- Ao Professor Especialista José Murilo Moraes dos Santos, pelo providencial depoimento e cessão de seu acervo fotográfico;

- Às Professoras Mestres Karla Freire e Georgiana Santos, pelos conselhos e ajuda fornecida, principalmente pela suas dissertações que me forneceram subsídios prementes para eu aprofundar esta pesquisa.
- Ao Professor Doutor José Ribamar Mendes, pelos conselhos e orientações;
- Ao Professor Doutor Carlos Benedito Silva, pelas dicas e orientações proporcionadas pela sua pesquisa pioneira sobre a cultura regueira no Maranhão;
- Ao Músico e professor Joaquim Santos, pelos esclarecimentos providenciais sobre a musicalidade regueira no contexto ludovicense;
- Ao Fotógrafo Lauro Vasconcelos, pela cobertura fotográfica feita em vários eventos, a partir de minha solicitação;
- A Esmeraldina Pereira Marinho Neta, pela digitação dos originais que foram dezenas de vezes corrigidas para se adequar às normas técnicas e correção ortográfica;
- À Bibliotecária Alice, pela revisão final na normalização técnica desta pesquisa;
- A Gleidson Alves e José da Silva Pereira, pela solidariedade e colaboração dadas ao longo da pesquisa;
- A Naitty Nayfson e Pinto da Itamaraty, pela longa e providencial entrevista a mim concedida no início desta pesquisa, tendo o mesmo me clareado vários pontos que eu tinha dúvidas;
- Ao Jornalista Joel Jacinto pela sua disponibilidade de sempre ajudar e colaborar, mantendo um bom humor irrepreensível;
- A Tia Raimunda, Ozeilson e Rosângela, pela convivência doméstica e sempre disponíveis a me ajudar quando solicitados, principalmente pela proteção e “mimos” caseiros;
- A Fabinho Araújo (banda Filho de Jah), pela solidariedade demonstrada;
- A Liviomar Macatrão, por ter disponibilizado material sobre a política municipal do reggae, em São Luís;
- Aos meus colegas de serviço que demonstraram seu apoio e solidariedade, principalmente Mauro Ciro Falcão Gomes e Márcio Jorge Barbosa Berredo;
- A Renato Ubaldo, pela criação digital dos paredões de caixas sonoras e outras figuras digitais que ilustram esta pesquisa;

- Enfim, quero fazer homenagem especial à memória do colega Raimundo Nonato Coelho Neto, que faleceu ao longo do curso, mais precisamente após a ministração do segundo módulo deste MINTER.

RESUMO

Há aproximadamente quatro décadas, o gênero reggae aportou em terras maranhenses, vindo da Jamaica e conquistando significativa parcela da população periférica de São Luís e dos principais centros urbanos da região norte maranhense. Sem apoio oficial, esse novo gênero musical ganhou a simpatia da juventude negra e pobre das margens das cidades, assalariada, e com grande incidência de analfabetos ressignificado e reinterpretado à luz de elementos da cultura local, adquirindo características próprias. Entre os pontos mais marcantes implantados no Estado do Maranhão com a cultura do reggae, registra-se a configuração técnica das “radiolas de reggae” com seus paredões suntuosos que impressionam apreciadores, estudiosos e pessoas comuns que entram nesse universo do entretenimento em busca de lazer e/ou diversão. Portanto, esta pesquisa pretende compreender como se deu a transposição do gênero reggae da Jamaica (país caribenho) para o Maranhão e as diversas formas como esse estilo musical foi absorvido pelo povo local ao longo do tempo, desde que passou a ser aceito não só pela população das margens, mas também pelas classes média/alta dos centros urbanos, pela mídia hegemônica e pela própria política oficial, estabelecendo novas fronteiras de atuação, determinando modelos específicos na forma de disputas no Circuito Regueiro, verificando-se interesses diversos e conflituosos, que estabeleceram limites identitários, convergências, gostos e distinção de classes, principalmente no modo de produção, consumo e publicização, dando-se destaque às radiolas de reggae que ganharam características bastante peculiares no Maranhão, além das diversas formas de relacionamento do estilo musical pelo povo que habita a região.

Palavras-chave: Reggae, radiola, identificação simbólica, Maranhão.

ABSTRACT

Some four decades, gender reggae arrived in Maranhão land, coming from Jamaica and gaining significant peripheral portion of the population of St. Louis and the main urban centers of northern Maranhão. Without official support, this new genre gained the sympathy of the poor black youth from the edges of cities, wage, and with high rates of illiteracy, reframed and reinterpreted elements of local culture, acquiring characteristics. Among the most striking points deployed in the State of Maranhão with the culture of reggae, register with the technical configuration of the "radiogram reggae" with their sumptuous walls that impress connoisseurs, scholars and ordinary people who enter this world of entertainment for leisure and / or fun. Therefore, this research aims to understand how was the transposition of the reggae genre of Jamaica (Caribbean country) to Maranhão and the various ways in which this musical style was absorbed by the local people over time, since it came to be accepted not only by population of banks, but also for middle upper class of urban centers, the mainstream media and by their own official policy, establishing new boundaries of performance, determining specific models in the form of disputes in Circuit Regueiro, verifying diverse and conflicting interests, which identity established limits, convergence, tastes and class distinction, especially in the mode of production, consumption and publicity, giving emphasis to the radiogram of reggae that gained quite peculiar characteristics in Maranhão, in addition to various forms of relationship-style music for the people inhabits the region.

Keywords: Reggae, radiogram, symbolic identification, Maranhão.

LISTA DE SIGLAS

ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas

AM - Amazonas

AM – Modulação em Amplitude (Amplitude Modulation)

ANPOCS – Associação Nacional de Pós-Graduação em Pesquisa em Ciências Sociais

AP - Amapá

CCCS – Centre for Contemporary Cultural Studies

CCN – Centro de Cultura Negra

CD – Compact Disc (Disco Compacto)

CIFEFIL – Círculo Fluminense de Estudos Fisiológicos e Linguísticos

CIR – Comissão Integrada do Reggae

CIRT – Comissão Integrada do Reggae e Turismo

CSEM – Centro Scalabriano de Estudos Migratórios

DF – Distrito Federal

DJ – Disco Jôquei (Disc Jockey)

DVD – Digital Versatile Disc (Disco Digital Versátil)

EDUFBA – Editora da Universidade Federal de Bahia

EDUFMA – Editora da Universidade Federal do Maranhão

EDUFPA – Editora da Universidade Federal do Pará

FAEM – Federação de Automobilismo do Estado do Maranhão

FAPEMA – Fundação de Pesquisa do Estado do Maranhão

FM – Modulação de Frequência (Frequency Modulation)

FGV – Fundação Getúlio Vargas

GDAM – Grupo de Dança Afro-Molungos

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

KVA – Kilovoltampere (KVA)

LPs – Long Plays

MA - Maranhão

MDs – Minidisc (obj. repassar o áudio de analógico –tape- para o sist. dig. alta fidelidade)

MDF – Medium Density Fiberboard (placa de fibra de madeira de média densidade)

MINTER – Mestrado Interinstitucional

MP3 – Miniplayer

ONGs – Organizações não Governamentais

PA - Pará

PDT – Partido Democrático Trabalhista

PER – Planejamento Estratégico do Reggae

PI - Piauí

PT – Partido dos Trabalhadores

PSB – Partido Socialista Brasileiro

PSDB – Partido Social da Democracia Brasileira

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SENAC – Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

SETUR – Secretaria Municipal de Turismo

TV – Televisão

UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro

UFF – Universidade Federal Fluminense

UFMA – Universidade Federal do Maranhão

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

UNICAMP – Universidade de Campinas

USA – United States of America

USB – Universal Serial Bus

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Paredão com 15 caixas	28
Figura 2 – Festa com radiola de Carne Seca (1974)	84
Figura 3 – Festa de reggae com radiola	107
Figura 4 – Paredão com 25 caixas sonoras	107
Figura 5 – Caixa de som grave	108
Figura 6 – Caixa de som médio	108
Figura 7 – Caixa “bateria”	109
Figura 8 – Coluna com cinco caixas	111
Figura 9 – Paredão com dez caixas	112
Figura 10 – Paredão com quinze caixas (vista frontal)	113
Figura 11 – Paredão com quinze caixas (vista traseira)	113
Figura 12 – Paredão com vinte caixas (vista frontal)	114
Figura 13 – Paredão com vinte caixas (vista traseira)	114
Figura 14 – Mapa de distribuição em espaço quadrado com quatro paredões	115
Figura 15 – Mapa de distribuição em espaço quadrado com cinco paredões	115
Figura 16 – Mapa de distribuição em espaço circular com cinco paredões	116
Figura 17 – Mapa de distribuição em espaço circular com quatro paredões	116
Figura 18 – Comando de radiola-reggae ao modo maranhense de ser	117
Figura 19 – Aspecto da mesa do comando da radiola FM do Clubão	118

Figura 20 – DJ Ademar Danilo operando o comando FM do clubão	118
Figura 21 – Exemplo de coluna “baianinha”	119
Figura 22 – Exemplo de coluna “baianinha”	119
Figura 23 – Exemplo de coluna “baianinha”	119
Figura 24 – Exemplo de coluna “baianinha”	119
Figura 25 – Exemplo de carroceria envenenada	120
Figura 26 – Exemplo de carroceria envenenada	120
Figura 27 – Carros automotivos e Carrocerias envenenadas	120
Figura 28 – Carros automotivos e Carrocerias envenenadas	120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 REGGAE E CULTURA MARANHENSE	29
1.1 A CHEGADA DO REGGAE AO MARANHÃO	33
1.1.1 Semeando Laços: Acolhimento e Transposição Cultural	39
1.1.2 A Influência do Reggae no Maranhão	49
1.1.3 Navegando em Território Clandestino nas Ondas do Radio	55
1.2 O REGGAE NO MARANHÃO HOJE	63
2 RADIOLAS E PODER SIMBÓLICO EM SÃO LUÍS	77
2.1 ROMPENDO FRONTEIRAS	83
2.2 ORGANIZAÇÃO TÉCNICA E SOCIAL	91
2.3 RADIOLAS PEQUENAS, MÉDIAS E GRANDES	96
2.4 CONFIGURAÇÕES TÉCNICAS	104
2.5 NOVAS SUBDIVISÕES A PARTIR DE RELAÇÕES HÍBRIDAS	121
2.6 COMO AS RADIOLAS SE MANTÊM	125
3 MÚSICA POPULAR E MEDIAÇÃO CULTURAL	129
3.1 MEIOS E MEDIAÇÕES	132
3.2 MEDIAÇÕES E IDENTIDADES CULTURAIS	143
3.3 O CIRCUITOS REGUEIRO	154
3.3.1 Negócio à vista	158
3.3.2 Relacionamentos no Circuito Regueiro	168
3.3.3 Torcidas Organizadas	171
3.3.4 Particularidades das Festas	176
CONCLUSÃO	181
REFERÊNCIAS	187
ANEXOS	195

Sequência de fotos apresentando aspectos da Festa de Santa Teresa (1974), Radiolas/Paredões, Público, Dancarino, Indumentárias e Adereços, Dancarinos, Disc Jockeys, Comandos de Racks, Grupos/Intérpretes, Símbolos Visuais e Comércio Informal.

INTRODUÇÃO

Compreender o que representam as “radiolas de reggae¹” na cultura maranhense implica o conhecimento de como essa estrutura de equipamento sonoro ganhou um status significativo no meio social do povo ludovicense e maranhense, pois, ao longo de 4 (quatro) décadas, registrou-se uma forte hibridização de valores e ressignificação cultural capazes de criar um modo próprio e peculiar do jeito maranhense de produzir, consumir e absorver essa cultura.

Ao mencionar essa perspectiva de relacionamento, pretendo chamar atenção para a transformação que sofreram essas estruturas sonoras no contexto sócio-cultural maranhense, quando, utilizando-se de uma simples ou sofisticada engrenagem tecnológica, ganharam uma dimensão de “agente econômico e social” capaz de agregar em torno de si pessoas e serviços diversos, como será visto ao longo desta pesquisa.

Para compreender melhor esta minha pesquisa, direciono seu objeto principal a uma tentativa de identificar critérios técnicos que possam caracterizar os vários tamanhos de radiolas de reggae no meio sócio-cultural maranhense, assim como estudo que representações estão imbutidas na própria maneira de relacionamento desses agentes econômicos e sociais, entre si e os demais agentes comunitários.

Dessa forma, esse “agente socioeconômico” poderia ser compreendido como uma espécie de ferramenta quando atrai a atenção de outros segmentos, pois, a radiola é um instrumento eficiente que, mesmo sendo uma estrutura inanimada, depende de pessoas de carne e osso para o seu gerenciamento e funcionamento no meio comunitário, abrindo diversas perspectivas de relacionamentos de maneira formal e informal, inclusive, incluindo diferenciações de gêneros e categorias.

Assim, essa estrutura, que reúne diversos segmentos profissionais, é quem cumpre, através do seu poder, uma função organizadora na sociedade e

¹ Aparelho eletrônico composto por duas partes principais, o comando e os paredões, responsável pela vitalidade dos eventos de reggae no Maranhão (SANTOS, 2009, p. 120). Nesta pesquisa vamos utilizar o termo radiola para designar a aparelhagem técnica com seus paredões de caixas amplificadas, que é, talvez, a marca mais expressiva do movimento regueiro nessa região.

a elaboração dessa ação passa a ser efetuada por uma classe em desenvolvimento histórico. Para comandar essa ação, está a figura dos “donos de radiolas”, os quais, em “terras timbiras²”, são também denominados de “radioleiros”, “empresários” ou “investidores”.

Noutro contexto, verifica-se que essa ação do agente sócio-econômico provocada pelas radiolas de reggae é recheada de significados simbólicos dentro do espaço geográfico maranhense, fato que me conduz a procurar os conceitos teóricos difundidos por Nestor Garcia Canclini, Jesús Martin-Barbero e Pierre Bourdieu, pois direciono esta pesquisa aos espaços geográficos das zonas urbanas maranhenses, considerando as margens e as áreas centrais, definidas previamente, e que sofreram mutações ocasionadas pela ação social, política, econômica e cultural, a partir do poder propiciado por esse agente social e pela cultura regueira.

O reggae³ apesar de não ser um movimento reivindicatório, como enunciou Gramsci (1978), há, na sua prática, uma coincidência hegemônica de aceitação pelas camadas mais carentes da população maranhense, pois, a ação das radiolas de reggae no Maranhão tornou-se não só poder simbólico, mas poder hegemônico na periferia dos centros urbanos maranhenses, portanto desenvolvendo uma prática da periferia para o centro, contrariando o que normalmente ocorria com esse tipo de ação – partindo do centro para a periferia.

Dessa maneira, pude observar que essa hegemonia, de acordo com a enunciação de Gramsci (1978), “é concebida enquanto direção e domínio, isto é, como conquista através da persuasão e do consenso” e atua também no âmbito econômico e político da sociedade, inclusive sobre o modo de pensar, orientações ideológicas e o modo de conhecer dos extratos sociais sensibilizados pelo reggae.

Para Gramsci (1978), “a hegemonia é a capacidade de unificar através da ideologia e de conservar unido um bloco social, não se restringindo ao aspecto político, mas compreendendo um fato cultural, moral, de concepção do

² São Luís tem várias denominações, entre as quais “Atenas brasileira”, “Ilha do amor”, “Upaonaçu”, “Ilha rebelde”, etc. O termo “terras timbiras” é alusivo ao povo indígena que habitava a ilha na época de sua fundação em 1612.

³ O termo reggae, nesta pesquisa, será empregado para designar gênero musical, ou movimento, ou manifestação artístico-cultural, ou atividade socioeconômica e política, e, em vários momentos, para designar tudo isso simultaneamente.

mundo”. Como o objeto desta pesquisa está intimamente ligado às concepções contemporâneas do universo maranhense, no caso da cultura regueira suscitada a partir das radiolas, percebo também que Gramsci, ao conceituar o que é sociedade civil, me dá elementos para compreender as relações surgidas no caso maranhense.

Essas tais funções configuram-se organizativas e conectivas, pois, para a teoria gramsciana, a sociedade civil é considerada um espaço onde são elaborados e viabilizados projetos globais de sociedade, se articulam capacidades de direção ético-política, se disputa o poder e a denominação. Esse universo de elementos, para Gramsci (1978), “é também um projeto político, abrangente e igualmente sofisticado, com o qual se pode tentar transformar a realidade”, assim como abriga a plena expansão das individualidades e diferenciações.

Não existem números oficiais, mas, atualmente, na cidade de São Luís, existem mais de uma centena de radiolas, grandes, médias e pequenas, tendo cada uma delas um extrato social que criou dependência, que envolve sua própria subexistência, pois a prática que coloca as estruturas para funcionar mobiliza várias pessoas que, de alguma forma, são remuneradas financeiramente, estabelecendo nessa ação um espaço de troca e compensação.

Além disso, muitas das chamadas “radiolas de reggae” foram profissionalizadas, organizadas em empresas ou microempresas, para melhor gerenciamento de seu negócio: o de promover e animar festas e eventos culturais, nos moldes do que ocorreu nos anos 1940 e 1950 do século XX, na Jamaica, quando empresários do entretenimento fizeram circular de forma itinerante os “*sound-systems*”⁴ pelo interior daquele país, levando entretenimento ao povo pobre da Jamaica.

⁴ Um *Sound-System* era um investimento relativamente barato e do lucro imediato (ALBUQUERQUE, 1997, p. 47). Geralmente o *Sound-System* era montado num carro motorizado com carroceria, onde eram dispostas várias caixas de som, e aparelhos auto-falantes, o comando e microfones, fazendo circular um cardápio musical que incluía o *rhythm and blue americano*, *ska*, *rock-steady*, e posteriormente o reggae. Ter um *sound system* animando uma festa nos bairros ou nas ruas dos centros urbanos das cidades jamaicanas era diversão garantida. “Os sistemas de som são julgados pela quantidade de “peso” do som, pelo brilho e fidelidade de som baixo, pela seleção de ritmos dançáveis, pela engenhosidade e clareza do DJ e pela resposta dos dançarinos. O veredito é pronunciado na rua no dia seguinte e na bilheteria do baile seguinte” (CARDOSO, 1997, p. 60)

No Estado do Maranhão, desde a década de 1970 e de maneira similar, as “radiolas de reggae”, com suas diversas caracterizações, circulam de forma itinerante por comunidades periféricas e por bairros pobres, de classe média e rica dos centros urbanos maranhenses, contando, inclusive, com autonomia de força elétrica para colocar os equipamentos sonoros em funcionamento, através de geradores de energia.

Hoje, as radiolas atendem setores urbanos e rurais, podendo ser adaptadas em qualquer espaço coberto ou não, além disso sua legitimização já adquiriu um grau de ressignificação cultural com os valores culturais maranhenses, de forma que deram ao movimento regueiro caracterizações e peculiaridades próprias do jeito maranhense de absorver essa cultura, como, por exemplo, o modo de dançar em par, agarradinho, diferente do que ocorre na Jamaica, pois o povo daquele país dança sozinho, pulando e jogando os braços pra frente e pra trás, numa cadência coreográfica que lembra rituais africanos.

É também particularidade maranhense do jeito de absorver a cultura regueira, uma segunda denominação aos títulos de faixas estrangeiras, que são apelidadas de “melôs”, ou como ocorreu e ocorre em todo Estado quando compositores e intérpretes decidem gravar novas faixas musicais fundindo os ritmos regionais locais com a marcação própria do reggae, dando-lhe uma nova releitura, mas, ao mesmo tempo, difundindo uma prática similar, como popularizada naquele país caribenho, garantindo-se uma grande aceitação da chamada massa regueira.

Para compreender melhor como essa cultura se inseriu e legitimou-se no Maranhão, é necessário que se observe os diversos desdobramentos que a cultura regueira desenvolveu no âmbito estadual a partir das práticas das radiolas, pois foi com esses instrumentos que se desenvolveram os empresários, DJs, discotecários, investidores, intérpretes, pesquisadores, seguranças dos eventos, entre outras funções, o que para mim caracteriza a simbologia de lideranças comunitárias, que se utilizam de forma organizada desse “agente socioeconômico”, e que são protagonizados pelas radiolas de reggae.

Naturalmente que cada função tem uma atribuição específica e cada uma precisa ser desenvolvida com o mesmo cuidado e responsabilidade para

que a cadeia do reggae seja executada a contento, caso contrário implanta-se uma prática frágil que poderá chegar à banalidade, causando descrédito e perda de prestígio, o que para qualquer empreendimento consistente pode ser considerado um desastre com consequências imprevisíveis.

As radiolas de reggae maranhenses foram e são vitais para a manutenção da própria cultura regueira local, pois é muito pouco provável a manutenção e expansão de uma prática sem o principal meio de difusão, divulgação e expansão que a tornou monumental e deu a São Luís uma característica própria, hoje reconhecida em todo o país e além fronteiras, fator que dá à capital maranhense novas denominações como “Jamaica brasileira” e “capital brasileira do reggae”, estabelecendo valores de macro valorização ou potencialização, como sugere Bourdieu (1989) com a teoria de capital simbólico.

Entendendo o significado de capital simbólico, pode-se conceituar como o campo que surge a partir de uma configuração de relações distribuídas, através das diversas formas de capital, que no caso de cultura é também denominado de capital simbólico – os agentes participantes em cada campo são munidos com as capacidades adequadas ao desempenho das funções e às práticas das lutas que o atravessam (BOURDIEU, 1989).

Por isso, ao longo desta pesquisa, estabeleço um diagnóstico do que, no meio da massa regueira maranhense, se classifica como estrutura de radiola considerada grande, média e pequena, a partir de dados que obtive através de pesquisas e entrevistas junto a proprietários de radiolas e técnicos operacionais, quando fiz um levantamento de quais motivações levaram esses empreendedores a enveredar nesse segmento.

Como o universo atualmente já está bastante concorrido, tento identificar em quais arenas de disputa se insere cada categoria de radiolas e como elas interagem com o seu público alvo ou com o público em geral. Verifico ainda se os diferentes tamanhos de estruturas sonoras são motivos para que as mesmas possuam ou não melhor qualidade de som, ou será que, neste caso, tamanho é o que popularmente se apregoa: tamanho é documento.

Uma das questões que tentei identificar com maior clareza foi por que o reggae adquiriu essa característica monumental de acoplar diversas caixas sonoras, fazendo surgir paredões de caixas, para cuja operacionalização é

necessário um número muito grande de pessoas que precisam viabilizar o seu transporte, montagem, funcionamento e desmontagem, encarecendo de forma significativa esse funcionamento operacional.

Paralelamente a esta investigação, observo quais alternativas os militantes do movimento regueiro encontraram para acompanhar as mudanças sociais, culturais, tecnológicas e econômicas ocorridas nessas quatro décadas de implantação em terras maranhenses, relacionando os pontos que considero mais importantes nessa convivência que atende vários interesses e pontos de vista distintos.

Em qualquer que seja a vertente que se queira operar a cultura regueira no Maranhão, é necessário que se tenha um link com as radiolas e os radioleiros, pois esse segmento é quem fez o poderio⁵ cultural do reggae ganhar a proporção que conquistou, ao ponto de eleger representantes políticos em processos eleitorais nos poderes municipal, estadual e federal, como vem ocorrendo desde o ano de 1992, quando foi eleito⁶ o primeiro vereador com a bandeira do movimento regueiro na capital maranhense.

Pesquisar o reggae e tentar entendê-lo, a partir do fenômeno “radiolas de reggae”, como configurado no Maranhão, é uma tarefa complexa que envolve diversos paradigmas e interesses, os quais eu tento compreender em parte, a partir da vertente de que essa manifestação produz uma arena de disputa que tem diversos interesses econômicos, sociais, turísticos e culturais, portanto, interesses ligados a uma cadeia produtiva e que também geram emprego e renda.

Tentando imprimir uma característica de objetividade, fiz poucas subdivisões no sumário da pesquisa, mas tentei dar uma panorâmica de conjunto para evidenciar o reggae e as radiolas como poder simbólico estabelecido no Maranhão, para demonstrar que ele seria capaz de se tornar

⁵ Os chamados radioleiros, no Estado do Maranhão, foram inicialmente os “empresários e produtores do lazer periférico”, ou seja, investidores da área cultural que atuavam e atuam nos bairros periféricos, mantendo salões e/ou radiolas de reggae como negócio que teve ascensão destacada nas margens e nos centros urbanos das cidades maranhenses, atingindo principalmente a camada populacional de menor poder aquisitivo.

⁶ O primeiro militante do movimento regueiro a se eleger em São Luís, foi o radialista Ademar Danilo (PT) graduado em jornalismo pela Universidade Federal do Maranhão e apresentador do primeiro programa especializado de reggae no Maranhão, na década de 80 do século passado.

uma arena de disputa para a qual convergem interesses diversos de segmentos da sociedade ludovicense e maranhense.

Cronologicamente, na capital maranhense, a cultura do reggae e das radiolas ainda não completou comprovadamente quatro décadas, no entanto, ela imprimiu, no meio sócio-cultural maranhense, uma força invejável, arrastando uma legião de aficionados, dispostos a conviver em “paz e harmonia” com esse gênero musical caribenho que foi transportado para o Maranhão via marinheiros, ondas de rádio amadores e pela verossimilhança musical que existe entre os ritmos nativos maranhenses e a musicalidade caribenha, muito difundida na região do meio-norte brasileiro.

Nas pesquisas que efetuei, pude constatar que, mesmo antes da primeira radiola de reggae de São Luís ter sido usada com um aparato técnico sofisticado como equipamento que tocava reggae, o empresário do entretenimento “Carne Seca”, ainda de maneira bastante tímida, já tocava festas nos fins de semana, em quermesses religiosas e em comemorações comunitárias, utilizando-se dos ritmos caribenhos (salsa, merengue, calipso) em fusão com ritmos sul-americanos e brasileiros como o bolero, baião e forró.

Para melhor compreensão do fenômeno na cultura maranhense, utilizo a nomenclatura feita por Georgiana Santos (2009), quando classificou a ação do reggae no Maranhão em duas etapas: fase inicial ou primeira fase (compreendendo dos anos 70 ao início dos anos 90, do século XX) e fase atual ou segunda fase, compreendendo o início dos anos 90 do século passado aos dias atuais (2010), ou seja primeira década do século XXI⁷.

As duas etapas classificadas por Santos são caracterizadas, sobretudo, pela fase de expansão e consolidação da cultura regueira no Maranhão, sendo que, na primeira fase, é bem acentuada a rejeição pela elite e aceitação pela população que habita a periferia, além da conquista de espaços junto à mídia hegemônica, um buscar obcecado por produções musicais estrangeiras do estilo “*reggae roots*”, ao ponto de se ir em busca de

⁷ Considero importante usar a terminologia de “Primeira Fase” e “Segunda Fase” para delimitar a introdução (expansão) e implementação (consolidação) do reggae no Maranhão para facilitar a compreensão de como ocorreu essa evolução, assim como é importante para os pesquisadores e estudiosos dessa temática ter referências temporais de como isso ocorreu no tempo e no espaço para melhor entendimento. Em vários momentos estarei utilizando essa classificação temporária.

garimpos de faixas musicais exclusivas na Jamaica e Inglaterra e expansão das radiolas enquanto “agente sociais”.

Por outro lado, a segunda fase é caracterizada pelo surgimento de diversas bandas musicais, proliferação de composições de reggae por autores da região que são gravadas por intérpretes solistas ou bandas específicas, esgotamento de faixas musicais consideradas tradicionais (*reggae roots*), aparecimento de festivais, proliferação de programas midiáticos no rádio e televisão através do arrendamento de horários, regravações em equipamentos digitais de tradicionais sucessos do reggae (*reggae new roots*) e política oficial para difusão do reggae.

Entendendo melhor essa classificação feita por Santos, é bom lembrar o que diz Canclini (2001, p. 153) sobre a configuração que vêm sofrendo as cidades e seus bairros, quando profundas reformulações são processadas em meio aos intensos fluxos e refluxos socioculturais, políticos e econômicos, influenciados pelo processo de globalização. Afirma ele: “as cidades já não podem ser pensadas como espaços monolíticos, homogêneos, delimitados”. E, sustenta Canclini que as cidades precisam ser concebidas “como espaço de interação em que as identidades e os sentimentos de pertencimento são formados com recursos materiais e simbólicos de origem local, nacional e transacional”.

Segundo Canclini, o reordenamento urbano pelo qual alguns centros urbanos têm passado - sobretudo regiões metropolitanas - se realiza ao compasso do capitalismo contemporâneo. A meu ver, esta formulação de Canclini ilumina o contexto da introdução e expansão do movimento regueiro no Maranhão, considerando que houve todo um reordenamento de valores, que inclui a chegada, a distribuição que o fez circular nos diversos segmentos sociais, a difusão, produção, comercialização e aceitação identitária.

Partindo do princípio que um dos objetivos desta pesquisa foi estabelecer critérios para identificar, de forma técnica, o que caracteriza radiolas grandes, médias e pequenas, uma vez que não existem elementos normativos no meio sócio-cultural ludovicense e no próprio Estado que regulem

essa classificação de maneira formal, que balizem o estabelecimento de uma tabela aceita para nortear esse grau classificatório⁸.

Sendo assim, dou atenção especial aos programas radiofônicos e televisivos, enquanto mediadores da ação do movimento regueiro e o público massivo, considerando que atualmente a classificação das radiolas é feita baseada na opinião e publicização dos profissionais da imprensa ou daqueles que comandam (apresentam) os programas midiáticos, que, no caso maranhense, nem sempre são profissionais da área de comunicação.

Vale ressaltar que atualmente, na capital maranhense, existem vários programas radiofônicos e televisivos, totalizando mais de cinquenta horas semanais de programação em rádios AM, FM e comunitárias e mais de sete horas na televisão. Com essa constatação, esta pesquisa identifica que programas são estes que subsistem nos meios de comunicação de São Luís, reforçando, como preconiza Bourdieu (1996), “as disputas pela classificação”.

Dentro desse universo de disputa classificatória, investigo quem paga os horários arrendados no rádio e na televisão e quais os vínculos que os programas têm com os “donos de radiolas”. Além disso, verifico que mediações são feitas entre as diversas radiolas, as demais manifestações culturais locais e o calendário de festividades socioculturais que é desenvolvido ao longo do ano em São Luís, principalmente aqueles eventos com maior apelo popular, como o carnaval e os festejos juninos.

A partir da conceituação de “mediação”, atribuída às radiolas de reggae, enquanto agentes socioeconômicos, que oferecem status simbólico aos segmentos que delas se relacionam, essas aparelhagens ganham expressividade, como diz Martin-Barbero (1997, p. 290) propondo retirar ou substituir a distância entre as mensagens e seus efeitos para “construir uma análise integral do consumo, entendido como o conjunto dos processos sociais de apropriação dos produtos”.

Segundo esse autor, a “competência cultural” (instrumentos e processos cognitivos) dos sujeitos, a “temporalidade social” (processos de produção) e o “cotidiano familiar” (terreno da experiência, da convivialidade

⁸ Esse grau classificatório ajudará o leitor e o cidadão comum compreender melhor as categorias de radiolas classificadas em grandes, médias e pequenas, considerando, sobretudo que estarei discorrendo também sobre a temática de circuitos no movimento do regueiro Maranhão.

com os pares) integram as mediações, que “são os lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural” (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 292).

Além desses pontos levantados por Martin-Barbero, França (2004, p. 20) lembra que “outros autores acrescentam novas categorias e lugares para pensar a dinâmica das mediações como a questão de gênero e a questão racial”, entre outras com maior ou menor interesse de relacionamentos, colaborando para a formação de um circuito de entretenimento e lazer, despertando outras vertentes ligadas ao empreendedorismo, projetos culturais, sociais e turísticos.

Particularmente, tento fazer um esforço para realizar uma pesquisa etnográfica coerente a partir de minhas constatações no campo de trabalho e dos dados levantados. No Maranhão, foram criados rótulos que conduzem a classificações, utilizando-se expressões como “regueiro”, “massa regueira” e “reggae de raiz”, hoje consideradas naturalizadas, por isso o empenho será entender o objeto dessas categorias que foram adotadas pelos militantes do movimento regueiro e pelo povo em geral.

A partir desta constatação classificatória verificada no meio do movimento regueiro maranhense, recorro ao que diz o sociólogo Remi Lenoir (1998) referindo-se sobre categorias, quando afirma que “uma vez que as categorias são fruto de uma construção, elas tornam-se obstáculos epistemológicos assim como todas as pré-noções e representações preestabelecidas sobre o objeto”.

Inspirado nesse universo das radiolas, observo se simpatizantes e turistas que visitam São Luís para conhecer a praxis regueira conseguem com facilidade constatar o que é apregoado nos meios midiáticos como jornais, reportagens televisivas, revistas, peças publicitárias, etc ou se essa divulgação é fantasiosa, pois a praxis da imprensa é muito apoiada em clichês e chavões publicitários. Exemplo disso é verificar se os salões de reggae têm acessibilidade para o turista que chega pela primeira vez à capital maranhense, ou se esse acesso é dificultado de alguma forma.

Busco respostas também para a própria relação dos vieses práticos do movimento regueiro, como por exemplo: por que a praxis de radiolas não dialogava com a de bandas independentes, ou por que a praxis de bares da

orla litorânea não se relacionava com a das radiolas de reggae tradicionais, ou ainda por que a praxis de festivais voltados para a juventude universitária não se relacionava também com a das radiolas tradicionais? Enfim, há um conjunto de questionamentos para os quais procuro encontrar respostas convincentes, nem que seja para parte dessas indagações.

E avançando nesta discussão, percebo que a inserção do reggae em terras maranhenses sustenta-se em uma lógica de renumeração do capital não mais pautada no sistema produtivo industrial, mas num regime denominado por David Harvey (1993, p. 166) de “acumulação flexível de capital”. Em minha opinião, essa mudança provocou também a mudança de paradigma de produção e, nessa nova dinâmica, é favorecida a acomodação de uma economia voltada para a produção de bens simbólicos, tendo na eclosão das indústrias culturais e do turismo suas marcas mais sonantes.

Seguindo esse entendimento, para melhor compreensão desta pesquisa, abordo, no capítulo 1, a relação do reggae e a cultura maranhense, além disso, abordo, ainda, nesse capítulo, a origem do reggae na Jamaica e sua transposição para o Estado do Maranhão, tentando identificar as influências diaspóricas entre as culturas desse estado e do Caribe, fazendo, finalmente, um diagnóstico do relacionamento das radiolas em terras maranhenses.

No capítulo 2, faço uma abordagem sobre o poder simbólico das radiolas em São Luís, a partir das diversas frentes de disputas que dão aos atores envolvidos status e reconhecimento e que deixaram marcas indeléveis no meio sociocultural do Estado do Maranhão com peculiaridades únicas e que, atualmente, já estão completamente incorporadas ao saber e ao fazer cultural local, portanto, compreendidas, hibridizadas e aceitas pela população da região.

No capítulo 3, minha preocupação foi abordar o tema música popular e mediação cultural, desenvolvendo um tópico sobre “meios e mediações”, além de um outro sobre “mediações e identidades culturais”, conduzindo às relações híbridas, finalizando com uma análise sobre os circuitos comunicativos da música regueira no Maranhão e as diversas maneiras como esses circuitos se relacionam.

Ainda no capítulo 2 desta pesquisa, abordo as maneiras como são organizadas as radiolas do ponto de vista técnico e social, tentando compreender melhor o que são radiolas pequenas, médias e grandes, assim como são abordadas as novas subdivisões técnicas que estão surgindo a partir de relações híbridas, bem como são apresentadas algumas ações desenvolvidas pelas radiolas para gerir sua manutenção.

Como já tive oportunidade de informar, mesmo constatando que há várias maneiras de se ver o reggae, essas maneiras ou modos mantêm um diálogo mínimo que seja, fazendo dessa forma emergir a cultura regueira, por isso o diálogo que desenvolvo ao longo desta pesquisa parte sempre da praxis desenvolvida a partir das radiolas de reggae, procurando os “nós” e pontos de encontro comuns às diversas vertentes envolvidas.



Figura 1 - Paredão com 15 caixas sonoras – foto de Lauro Vasconcelos

1 REGGAE E CULTURA MARANHENSE

A soma de valores étnicos e culturais deu aos povos latino- americanos identidades comuns que hibridizaram-se, ganhando características peculiares a partir das influências dos colonizadores e da avalanche humana trazida pelo povo africano que aportou no continente americano com requintes de terror, pois assim se deu a marca maior da diáspora transportada da África por homens e mulheres, feitos escravos, e que de dezenas de forma foram peças fundamentais para a construção dos povos americanos, seja no hemisfério norte ou no hemisfério sul.

Pretendo, com essa construção inicial, contextualizar a cultura regueira dentro do território maranhense, partindo do princípio de que a herança diaspórica africana é o ponto de convergência essencial para a formação do povo americano, seja do norte, do centro ou do sul, evidente que aí surgem as relações de sociedades oprimidas em territórios distantes e distintos, mas que, em algum momento, vão se entrelaçar no jogo de interesses e disputas simbólicas capazes de construir ações culturais saudáveis e identificadas com ambas as partes desse jogo que envolve segmentos afastados por distâncias territoriais, ou religiosas, ou econômicas, ou políticas, ou históricas, etc, mas que, em algum momento, encontra laços de sustentação.

Para fundamentar esta pesquisa, recorro ao que apregoam os Estudos Culturais, principalmente aqueles que se iniciam no estudo das teorias da comunicação e cultura, o que requer desvendar a trajetória do objeto estudado das suas origens até a época contemporânea; assim como aos estudos de teóricos como Stuart Hall⁹, que desenvolve contundente reflexão sobre o fenômeno diaspórico; Jesús Martin-Barbero e Nestor Garcia Canclini que abordam de maneira objetiva reflexões sobre o papel do território e as movências ocorridas nos grandes centros urbanos; Pierre Bourdieu, Gramsci, Homi Bhabha, Thompson que estudam as relações simbólicas da área cultural no meio social, estabelecendo conceitos que podem ajudar a compreensão

⁹ De origem jamaicana, Hall (1932) deixa sua terra natal, em 1951, para prosseguir seus estudos na Inglaterra. Inicia a docência, em 1957, numa escola secundária onde os alunos vêm das classes populares. Tem uma forte atuação junto ao meio editorial político-intelectual britânico, como, por exemplo, na *Universities and Left Review* (décadas 56/60), *Marxism Today* (anos 80), *Sounding* (a partir de 1979, atua na Open University, em Londres (ESCOSTEGUY, 2001, pg. 154)

desse tipo de fenômenos; além de recorrer a teóricos nacionais que pesquisaram temas ligados à geografia cultural, territorialidades, ocupações de espaço, movências e hibridismo.

Nesse contexto, o Estado do Maranhão¹⁰, situado nos limites geográficos das regiões nordeste e norte Brasil, tecnicamente e romanticamente denominado de meio-norte ou frança equinocial, se insere numa localização geográfica privilegiada, pois partindo de interesses econômicos e geográficos está próximo de outros continentes como a Europa, América do Norte e América Central.

Vale lembrar que é na América Central onde se localiza a região do Caribe, que acolhe a ilha da Jamaica, e que, por conseguinte, tornou-se a pátria mãe do reggae, surgido na segunda metade dos anos sessenta do século passado, sendo um produto cultural fruto de vários movimentos socioculturais e religiosos, inclusive refletindo o caos e a condição sub-humana daquele povo caribenho.

Por outro lado, a maioria dos negros trazidos para o Maranhão é oriunda de Angola, Cabo Verde e Guiné Bissau, no entanto havia uma região em que Portugal e Espanha revezaram sua posse, disputada a partir de sucessivas guerras. Trata-se da região onde está situado atualmente Gana, no golfo da Guiné, em que Portugal eregiu, desde o ano de 1482, diversas fortalezas (fortes) e que ficou conhecida por Costa do Ouro, fato que a transformou em uma área muito cobiçada, despertando o interesse de varias nações colonizadoras, e causando, por conseguinte, diversas guerras, ao longo do tempo.

Nessa região, destacaram-se a fortaleza do Castelo de São Jorge da Mina, hoje chamado Elmina, capital da colônia; o Forte de Santo António de Axim (atual Axim); o Forte de São Francisco Xavier (atual Osu) e o Forte de São Sebastião de Shema (atual Shema), tendo essas fortalezas se transformado nos principais escoadouros de negros escravos, para as Américas, incluindo a Jamaica e o Estado do Maranhão, sendo esses negros apelidados de Negros-Minas.

¹⁰ Na década de 60 do século passado, os Estados do Maranhão e Piauí eram classificados como sendo da região Meio-Norte. Essa terminologia caducou com a nova subdivisão geográfica do País, que estabeleceu somente cinco regiões: Norte, Nordeste, Sudeste, Sul e Centro Oeste.

Portanto, os Negros-Minas foram transportados aos milhares para o Estado do Maranhão e para a Jamaica, tendo, na sua convivência diaspórica, influenciado as culturas locais dessas duas regiões, fazendo surgir manifestações culturais, hibridizadas, a partir dos sons dos tambores africanos e das credences religiosas herdadas da África, tais como o “Tambor de Mina”, no Maranhão, e a “Pocomina¹¹”, na Jamaica.

A “Pocomina”, também denominada de Pocomania, na Jamaica, foi uma das manifestações que serviu de alicerce para a hibridização da seita rastafári, a partir da década de 30, e que mais tarde viria a ser um dos fundamentos filosóficos que inspiraram o surgimento do reggae da Jamaica. Por outro lado, esse fato serviu para aproximar a influência herdada pela cultura africana nessas duas regiões, objeto deste estudo, uma vez que esse fenômeno ocorre entre duas regiões distantes aproximadamente 5.000 (cinco mil) Km entre si, no entanto quando os tambores e sons Africanos ecoam, os seus filhos arrancados à força têm, na diáspora fragmentada, um reencontro cultural de forma simbólica.

Esse fato talvez seja uma das explicações mais convincentes de como o povo maranhense tem uma forte identificação com os sons do Caribe, principalmente o merengue, a salsa, e, mais recentemente, o calipso, responsável pela disseminação massiva do tecnobrega, que se fixou mais no Estado do Pará, todavia, ao virar febre nacional, atinge o público maranhense de forma semelhante à que popularizou o reggae no território do Estado do Maranhão, desde a década de 70 (setenta) do século passado. Independente de ser salsa, merengue, calipso, tecnobrega ou reggae, interessa aqui verificar como um gênero musical específico, no caso o reggae, se fixou mais na região maranhense do que nas outras regiões.

O que havia de mágico ou de elementos identitários nesse gênero musical do que em outros estilos musicais? É sabido, por exemplo, que o tecnobrega adaptou-se mais ao Estado do Pará, principalmente à cidade de

¹¹ Pocomina, também conhecida por pocomania e pukkumina é uma espécie de dança hibridizada pela crença da relegião batista, de danças folclóricas européias e por rituais africanos, portanto, são significativos os referenciais e símbolos bíblicos, danças de europeus e rituais negros da África, principalmente as incorporações de “santos” e “voduns” na pele de nativos jamaicanos e dos filhos herdados da diáspora do continente africano. Esse tipo de ritual é praticado em rodas comunitárias de forma bastante livre e com muita improvisação, por isso mesmo, é considerado por muitos observadores como “pequenas loucuras”.

Belém, a partir dos anos 90 do século passado, fazendo com que os produtores locais dos Salões de festas paraenses montassem gigantescas estruturas sonoras com equipamentos de última geração, digitais e com um aspecto cenográfico futurista, espacial e totalmente *High Tech*, utilizando também uma estrutura poderosa de caixas de som.

Por outro lado, no Maranhão, o reggae, desde o início dos anos 70 (setenta) do século passado, utiliza-se de uma estrutura de radiolas com várias caixas amplificadoras, semelhantes aos “*Sound-Systems*” jamaicanos dos anos 40 (quarenta) e 50 (cinquenta) e que, aos poucos, foram se sofisticando e crescendo de maneira gradativa, somada a outras ações de convivência comunitária, tendo nas atividades festivas seu maior apelo representativo.

Essa representatividade festiva do reggae envolve, por exemplo, festas de santo da igreja católica em comunidades rurais e urbanas do Estado, comemorações festivas diversas, aniversários de distritos, povoados e cidades, festas de ciclos temporários como o carnaval, são João, natal, etc. e a natural aceitação popular que fez surgir centenas de casas noturnas na periferia dos centros urbanos maranhenses.

Baseado neste elenco de situações históricas e territoriais ocorridas na região norte e no litoral oeste do Estado do Maranhão, verifica-se que a inserção do reggae na cultura maranhense é produto de relações diaspóricas e hibridizadas ao longo do tempo e espaço, que ocuparam o território a partir de reconhecimentos e mobilidades culturais, como destaca Rogério Haesbaert (2008) quando afirma que:

“o hibridismo, tal como a multiterritorialidade, embora hoje intensificado, não é uma prerrogativa do mundo moderno ou, mais ainda, do “pós-moderno”, como se sociedades tradicionais não fossem marcadas por cruzamentos identitários e só produzissem territórios “etcicizados”, mono-identitários, territorialmente exclusivos e mutuamente excludentes”. (HAESBEART, 2008, p. 409)

Partindo desse entendimento, observa-se que as relações sócio-culturais ocorridas na América Latina são impregnadas de movências que foram hibridizadas pelas populações locais de forma contundente, o que extrapola a simples relação binária de colonizador e colonizado, centro colonizador e periferia dominada, entre outras. Esse fenômeno foi também

verificado com a transposição do gênero reggae do território jamaicano para o território brasileiro, principalmente no Estado do Maranhão, tornando-se uma ação transformadora do lugar, que tem nas radiolas de reggae seu poder simbólico mais significativo.

Sem dúvida, a sofisticação das estruturas sonoras do reggae, que no Maranhão foi apelidada de radiolas, representou um ponto catalisador e motivador dessa aceitação relampejante, pois se estabeleceu no Estado, principalmente na capital maranhense e principais cidades da região conhecida como baixada maranhense, um clima de disputa simbólica entre os radioleiros, causando, de maneira informal e espontânea, uma popularização arrebatadora, principalmente junto às populações menos favorecidas, como veremos nos capítulos posteriores.

Hoje, o reggae no Maranhão está consolidado, mas passou por um processo de conquista e legitimização muito dolorido, como dolorida é toda batalha que surge dos limites periféricos rumo aos centros. Atualmente, boa parte das estruturas está organizada formalmente, apesar de haver um grande número de radiolas existindo na informalidade e trabalhando de forma amadoresca e/ou doméstica.

Apesar dessa característica amadoresca, são inegáveis as conquistas obtidas por esse segmento junto às elites, tanto no campo econômico como político, onde já permitem que lideranças desses ramos de atuação se articulem para agir politicamente com o propósito de eleger em cada município maranhense um representante político para se criar uma cadeia capaz de trabalhar o reggae de forma organizada, visando sua maior legitimização e circulação.

1.1 A CHEGADA DO REGGAE NO MARANHÃO – OS CAMINHOS DA TRANSPOSIÇÃO

Acho que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um “posicionamento”, ao qual nós podemos chamar provisoriamente de identidade. Isto não é qualquer coisa. Portanto, cada uma dessas histórias de identidade está inscrita nas posições que assumimos e com as quais nos identificamos.

(HALL. Entrevista concedida a CHEN, 1996 *apud* HALL, 2009, p. 409).

A citação acima responde a uma indagação do pesquisador Kuan-Hsing Chen feita a Stuart Hall sobre a diáspora e como ela é definida pelas conjunturas pessoais e estruturais, inserindo no conjunto de compreensões a energia criativa e o poder da diáspora que vem, em parte, das tensões resolvidas. Entendo que o conteúdo da indagação é pertinente à cultura do gênero musical reggae por ser uma das principais expressões que envolveu a herança afro-caribenha e americana na contemporaneidade, considerada um divisor de época no movimento musical de origem negra no mundo.

Como o objeto desta pesquisa é o reggae e as radiolas de reggae na cultura maranhense, é necessário um entendimento pormenorizado de como ocorreu essa influência e como se deu o fenômeno da diáspora africana, tendo como referência a própria origem do teórico Stuart Hall, que é de nacionalidade jamaicana e teve um papel significativo na investigação e compreensão dessa relação diaspórica, principalmente porque a Jamaica foi e é um território de complexas relações entre o povo que ali habitava e os que chegaram posteriormente.

Para Hall (2009, p. 30), por exemplo, “nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos”, por isso as origens dos moradores de um lugar ou país não são únicas. Os que habitavam o lugar originalmente eram dizimados pelo trabalho pesado e/ou doenças. Quando ocorriam invasões, “a terra não pode ser “sagrada”, pois foi violada – não vazia, mas esvaziada. Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar. Esse autor (2009, p. 30) ressalta ainda que “longe de construir uma continuidade com o nosso passado, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas”.

A história da Jamaica é pontuada por vários conflitos ao longo do tempo, entre eles está a própria descoberta da América em 1494, quando Cristovão Colombo chegou ao continente e foi recebido pelos habitantes primitivos – *Arauaques* – com festa, entretanto nas cabeças dos colonizadores estava focada a possibilidade de encontrar riqueza (ouro) e não generosidade, dando início a práticas colonialistas por vários anos.

Esses habitantes primitivos, os *arauques*, que chamavam a Jamaica de “terra das primaveras”, tiveram que se aliar aos escravos vindos de Angola e soltos pelos espanhóis, formando um núcleo de resistência contra os ingleses, denominados de *maroons*, pois desde aquela época a luta pela sobrevivência provocava o uso de exercícios táticos de sobrevivência, tão bem praticados pelos nativos daquele país.

Os *maroons*, cujo nome é oriundo do espanhol *cimarrón*, que significa “selvagem”, logo se tornaria o foco de maior resistência inglesa. A partir de 1670, o território da Jamaica é definitivamente cedido pela Espanha à Inglaterra, por meio do Tratado de Madri. Desse modo, os últimos remanescentes *arauques* e os escravos deixados pelos espanhóis foram alvo da ganância dos novos senhores, quando intensificaram práticas desumanas implantando uma era de opressão e escravidão, que culminou com o trabalho escravo.

Os novos senhores da Jamaica, os ingleses, após constatar que ali não havia ouro, mudam o foco de exploração tentando implantar culturas agrícolas, como a cana de açúcar, que passou a ser a principal atividade econômica da Ilha. Para trabalhar nessa atividade, os ingleses trouxeram escravos da África Ocidental que integravam os povos *ashanti*, *yorubá* e *akan*, todos da tribo coramanti.

Muitos desses escravos, alvos dos ingleses, tornaram-se fugitivos e juntaram-se aos *maroons*, que se refugiaram nas colinas de *Cockpits* e foram por quase 1 (um) século foco de resistência naquele território, fazendo com que os caçadores ingleses virassem caça, pois as montanhas da região eram de difícil acesso, todavia se transformaram em uma espécie de fortaleza eficiente para o povo refugiado derrotar as incursões dos senhores brancos, por meio de emboscadas, armadilhas e outras táticas de guerrilha.

Com essa ação estratégica posta em prática, os habitantes primitivos da Jamaica juntamente com os *marrons* forçaram os ingleses a um acordo de paz, que dava a eles (os *maroons*) autonomia sobre aquela região, no entanto, condicionando aos *maroons* a exigência de se tornarem seus aliados, o que incluía, a esse núcleo de resistência, passar a ser caçadores de escravos fugitivos, eliminando novos focos de resistência naquele território.

Neste contexto, em 1739, os *maroons*, cansados da guerrilha, assinam o acordo com os ingleses. Todavia, os escravos trazidos à ilha, tanto por espanhóis como pelos ingleses, não esqueceram suas origens africanas. Bastava um pequeno pretexto, como um casamento, um nascimento ou enterro, para que aflorasse nos habitantes do lugar algum ritual tribal, devolvendo aos praticantes um pouco de autoestima e orgulho da terra-mãe.

Assim os africanos da Jamaica, mesmo reprimidos pela força, passaram a conviver com a cultura do outro, mas, não abandonaram rituais e danças como o *Jonkanoo*, os cultos *myal*, *kumina* e *pocomania*, seus cantos e ritmos que atravessaram a história e são mantidos até os dias contemporâneos. Talvez seja por isso que pesquisadores e estudiosos, como Carlos Albuquerque, argumentam que o gênero musical reggae chegou de navio à Jamaica.

Ressalta Albuquerque (1997, p. 13), que essa inserção “foi uma odisséia de medo, terror e sofrimento vivida por milhões de integrantes de diversas nações africanas, capturados e enviados ao outro lado do mundo” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 13), caracterizando a diáspora africana que chegou à Jamaica, através de escravos oriundos de Angola, Etiópia e outros países e que hibridizaram sua cultura com os povos locais de diversas maneiras, dando origem ao reggae.

Afirma Albuquerque (2009, p. 10) que “o reggae não era, de forma alguma, um som dócil, fácil de capturar e reproduzir em cativeiro”, ele surge da hibridização de vários ritmos musicais cultuados na Jamaica ao longo de 250 anos de escravidão, e após esse período, com influência religiosa, de cânticos marinheiros, de ritmos tribais africanos, do *blues* e do *rock americano*, e ritmos desenvolvidos na própria Jamaica dentre um quadro de precariedade tecnológica, que fizeram surgir os “*sound-systems*” com um status diferenciado e aglutinador da vontade coletiva de ter lazer, diante de um quadro precário de subdesenvolvimento.

No contexto de precariedade, Albuquerque (2009, p. 10) destaca o conteúdo das músicas de reggae que tinham um discurso por demais “engajado”, através de suas letras, de um inglês incompreensível, o visual de seus principais astros, com suas longas tranças, bastante estranho para os padrões “normais”, além disso, havia uma prática regular de consumir

maconha, feita por quase 100% dos músicos que tocavam o ritmo, o que levou a maioria dos pesquisadores a constatar que o reggae não era só música. Era música, religião e militância.

Fundamentados neste conjunto de elementos complicadores e por interesses diversificados, verifica-se que o reggae ganha expansão rápida por várias regiões do mundo, atingindo, portanto, todos os continentes, despertando os olhares de investidores e levando divisas para a fragilizada economia jamaicana. Dessa forma, o interesse econômico trouxe para o norte brasileiro os primeiros vinis do gênero musical reggae, o qual, segundo hipóteses levantadas por pesquisadores, foi introduzido no Maranhão por meio de contrabando, numa prática semelhante à diáspora dos negros africanos translandados por navios, como será visto mais adiante.

Segundo Hall (2009, p. 32), o conceito fechado de diáspora se apoia sobre uma concepção binária de diferença. Esse autor entende que está fundamentado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de “outro” e de uma oposição rígida o dentro e o fora. Lembra Hall (2009, p. 33) que “sempre há deslize” inevitável do significado da semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado. Para esse autor, a partir do momento que uma população negra se fixou naquele país, mesmo forçada, ela se tornou a diáspora de uma diáspora.

Entendendo melhor essa afirmação, Hall diz que a partir do momento em que uma população cria raízes e interage com os nativos, consolida-se o ato diaspórico, através de trocas de conhecimentos culturais e interação que podem fluir, como ocorreu com o gênero musical reggae, fruto de uma ressignificação ocorrida nos anos 60 (sessenta), mas com profundas raízes desde a época colonial, e que marcou profundamente aquele país e o Caribe, que é considerado diáspora da África, da Europa, da China, da Ásia e da Índia, tendo a mesma se readiasporizada na região, caracterizando a internacionalização (ou globalização) daquele país caribenho.

Por outro lado, Martin-Barbero (2004, p. 265), refletindo sobre territórios, enfatiza a leveza do espaço e a espessura do lugar, e recorre a Paul Virilio para afirmar que, “na disposição do território o tempo conta mais que o espaço, porém já não se trata do tempo local e cronológico, mas de um tempo

mundial que se opõe tanto ao espaço local como ao espaço mundial do planeta”. Diz ainda Martin-Barbero (2004, p. 265) que “o *“espaço-mundo”* da geopolítica cede progressivamente sua prioridade estratégica ao *“tempo-mundo”* de uma proximidade cronoestratégica sem intervalos nem antípodas”.

Registram os historiadores que, na Jamaica, o batuque número um sempre se originou do *burru-drums*, presença quase que obrigatória na maioria dos cultos. Esse batuque era composto por três tambores: um mais grave, que fazia o papel do baixo; outro, o repetidor, o som mais agudo; e, finalmente, o terceiro, feito com uma pele mais esticada, imitando o surdo, destinado a marcar o ritmo. Para vários estudiosos, essa formação musical instintiva pode ser a pedra fundamental do reggae.

Comparando com a cultura maranhense, o batuque *burru-drums* tem uma formação de tambores muito semelhante à manifestação do tambor de crioula, que também utiliza três tambores de origem africana para dar sonoridade a essa expressão de cultura popular, hoje considerada patrimônio cultural imaterial do Brasil e é, sem dúvida, a manifestação de origem africana mais representativa do povo maranhense pelo ponto de vista identitário.

O som no tambor de crioula é retirado a partir de três tambores, a Saber: o grande (ou sacador), meio e pequeno (ou ouvidor). Esses tambores são feitos de toras de madeira ocadas com fogo e recobertos com couro de animal e são levados a fogo para afinar. Cada um desses instrumentos tem uma forma própria para ser tocado, o que resulta num som vibrante e envolvente, cabendo aos homens o papel de tocar e cantar, ficando as mulheres com a função de dançar, formando uma grande roda de coreiras.

Sobre a manifestação cultural Tambor de Crioula, o antropólogo Sérgio Ferretti (2002, p. 165) enfatiza que essa manifestação pode ser considerada uma dança de divertimento e de pagamento de promessa principalmente em homenagem a São Benedito, que, nos cultos afro-maranhenses de Tambor de Mina e de Umbanda, é sincretizado com divindades de origem africana, como o Verequete e outras e com divindades caboclas. Ferretti (2002, p. 166) conclui afirmando: “o Tambor de Crioula não é somente uma dança profana, mas, sobretudo uma prática ritual”. De forma idêntica é classificado o *burru-drums*, o que pode ser considerado uma herança diaspórica africana para essas duas nações.

1.1.1 Semeando laços: acolhimento e transposição cultural

A história da escravidão na Jamaica não é muito diferente do que ocorreu no continente americano e no Brasil. Em comum, estão os negros africanos traficados em navios, após serem capturados de suas regiões e vendidos como mercadorias, enquanto, de outro lado, houve atores distintos que marcaram a colonização desses países, por exemplo, naquele país caribenho foram inicialmente os espanhóis que implantaram uma prática de exploração, depois os ingleses que aprofundaram essa prática e concederam a abolição da escravidão em 1838.

Por outro lado, no Brasil, os atores foram outros, como os portugueses, responsáveis pela quase totalidade do tráfico de escravos. No entanto, o sentimento cultural permaneceu de diversas formas tanto no povo de lá como no povo que aqui chegou, formando a herança etnográfica de nossa gente, e, com certeza, os sons dos tambores foram incorporados de formas distintas e ainda povoam os subconscientes de cada um desses povos.

Na coletânea “Comunicação, Representação e Práticas Sociais”, França (2004, p. 14) conduz esse meu raciocínio a “representações” que, para ela, “podem ser tomadas como sinônimo de signos, imagens, formas ou conteúdos de pensamento, atividade representacional dos indivíduos, conjunto de ideias desenvolvidas por uma sociedade”. Em seguida, lembra, ainda, que as “representações coletivas” dizem respeito aos significados, às imagens, ao quadro de sentidos, construídos e partilhados por uma sociedade; são formas estáveis de compreensão coletiva que atuam de forma mais ou menos impositiva e têm o papel de integrar a sociedade como um todo” (FRANÇA, 2004, p. 14).

A partir desta compreensão, esta pesquisa tenta identificar quais fatores mediáticos ajudaram a consolidar a cultura do reggae em solo maranhense, considerando sua aceitação por significativa parcela da juventude negra e pobre ludovicense, que não dispunha de opções de lazer da chamada indústria cultural que estivessem ao seu alcance, por ser esse segmento desprovido de condições econômicas para ter outras opções de entretenimento.

Desse modo e levando-se em conta a afirmativa de Jean Pierre Warnier (2003, p. 23) de que “toda cultura é transmitida por tradições reformuladas em função do contexto histórico”, o reggae, as radiolas e os programas midiáticos foram os caminhos possíveis dentro de um processo de transformação que estabeleceu uma dinâmica e particularidade à cultura do reggae no Estado do Maranhão. Afinal, essa perspectiva cultural pode ser considerada uma complexa totalidade de significados, normas, repertórios de ação, hábitos e representações.

Para Simone Pereira de Sá (2004, p. 224), o acolhimento do gênero musical reggae em terras maranhenses pode remeter a uma ruptura de forma oposta aos costumes tradicionais. Desse modo, esse tema é semelhante ao debate promovido pelos teóricos da Escola de Frankfurt e essa autora, parafraseando Walter Benjamin para citar a reprodutibilidade técnica que, inexoravelmente, está ligada aos fenômenos da industrialização, da urbanização e da instauração da vida moderna, é quem introduz uma nova forma de percepção e fruição do mundo, que é sensorial, veloz, efêmera, dessacralizada, superficial. (SÁ, 2004, p. 244).

Não é unanimidade afirmar que a manifestação reggae é uma manifestação oriunda exclusivamente da herança trazida pelos costumes do povo afrodescendente só pelo fato dela ter surgido num país onde a população é de maioria negra, considerando que naquele contexto havia também uma parcela significativa de nativos genuínos daquela ilha e de pessoas brancas e que também eram pobres e compartilhavam das mesmas dificuldades, sonhos e consumos de bens culturais.

Todavia, foi a contribuição dispórica africana que forneceu os fundamentos vitais para esse gênero musical, baseado sobretudo na dor, nos sons dos tambores e na herança cultural de seus filhos, fatos estes, que se tornaram referências em vários países do mundo onde ocorreu um intenso tráfico de escravos trazidos do continente africano para países como a Jamaica e o Brasil, imprimindo-lhes heranças que povoam seus subconscientes.

O gênero reggae, como expressão cultural, nasce de um processo de aspirações e insatisfação do povo sofredor, desempregado e pobre, de maioria negra da Jamaica, principalmente pela sua qualidade de vida, geralmente carente de condições adequadas para a sua própria subsistência, pois lhe falta

infra-estrutura mínima de serviços públicos como escolas, hospitais, segurança, lazer e trabalho, restando-lhe sua espiritualidade para esteio ou fio condutor de ligação, para manter-se estratificado como um povo comum.

Esse nascimento do gênero musical reggae é explicado por Carlos Benedito Rodrigues da Silva¹² da seguinte forma:

O reggae surgiu na Jamaica, a terra das primaveras, em meados dos anos sessenta do século XX, como consequência, sobretudo, de evoluções rítmico-musicais provenientes, especialmente, da mistura de elementos da música africana de percussão dos maroons, de ritmos das ilhas caribenhas, do rhythm and blues norte americano e das influências do Rastafarismo (SILVA, 2007, P. 103).

Desse modo, a ligação africana é tida como meta a ser alcançada, com o retorno de seus filhos para o continente africano, e isso, somado ao poder espiritual dos afro-jamaicanos, faz surgir o movimento rastafari, sem conotações políticas, nem reivindicatórias, mas funcionando como “espécie de seita” que cultuava, além da espiritualidade, o modo de se vestir, liberdade para usar cabelos trançados, uso de “*ganja*” (maconha) e a junção de músicas religiosas com o “*mento*”, dando-lhe nova conotação musical, através de uma releitura de outros ritmos locais, sobressaindo-se uma cadência marcada por uma percussão muito peculiar, sobretudo com adaptações de cantos de marinheiros e velhas canções “*folk*” britânicas.

No caso jamaicano, Stephen Davis e Peter Simon (1983, p. 116) revelam que, “com a abolição da escravatura em 1838, deixou-se nos afro-descendentes profundas marcas rítmicas e culturais, as quais se tornariam os fundamentos ideológicos do reggae”, sem contar que sobreviveram, em meio às diversidades, as bases religiosas, principalmente as crenças, destacando-se a crença “*pocomina*” (pequenas loucuras)¹³, em Kingston e Montego Bay¹⁴.

Kingston é a capital da Jamaica. Ainda para esses autores (1983, p. 17), as formas rituais se caracterizavam pela utilização da dança, da percussão

¹² Como já citei anteriormente, em São Luís, Carlos Benedito Rodrigues da Silva (conhecido no meio acadêmico e popular maranhense como Carlão) foi o primeiro teórico da academia universitária da região, que pesquisou esse fenômeno, tentando compreender como o gênero musical reggae, foi acolhido em solo maranhense. Ele é enfático quando aponta que a história colonial da Jamaica foi marcada por muitos conflitos e rebeliões, a exemplo de outras regiões onde houve escravidão.

¹³ Essa crença é também conhecida pela denominação de “Pocomania”.

¹⁴ Kingston e Montego Bay são as duas maiores cidades da Jamaica.

e do canto como técnicas que abriam caminho para os transe, possessões e incorporações de entidades divinas, por meios dos rituais tribais dos povos primitivos que habitavam aquela região, tornando-se uma prática comum.

Relatam os historiadores que a maioria dos senhores de escravos moviam perseguições aos cultos, porque os encaravam, possivelmente, como magia negra ou coisa do diabo. Esses cultos são considerados também como uma forma de resistência, articulando traços culturais, sociais, étnicos, religiosos, entre outros, aparentemente heterogêneos, com o potencial de gerar posturas libertadoras contra a escravidão.

Para compreender melhor a filosofia Rastafari e o surgimento do gênero musical reggae, verifica-se que vários fatores pontuaram a história dos 250 anos de escravidão na Jamaica, como evidenciam Davis e Simon (1983, p. 15) quando exemplificam que o fato de que “entre os milhares de escravos embarcados para o novo paraíso dos grandes fazendeiros, encontravam-se os hausá e povos mandingos da Costa do Marfim e do Ouro, assim como povos das nações *Nokô, Sobô Nagô e Yorubá*”.

Revelam esses pesquisadores (1983, p. 15) que milhares de negros foram levados para a ilha, dos quais muitos foram revendidos para outras colônias, e, muitas das vezes, esses negros africanos, arrancados de terras e tribos diferentes, eram colocados em um novo ambiente, em precárias condições de subsistência e de existência, tendo, entre si, na maioria das vezes, poucos traços culturais comuns.

Outro fato importante sinalizado por Davis e Simon é que, durante a escravidão africana na Jamaica, havia uma predominância de orquestras formadas por escravos, como animadoras das festas promovidas pelos fazendeiros mais ricos, durante o período das férias e o fim de colheitas, datas religiosas como o Natal, tempo de lazer e bailes de gala, reforçando as profundas marcas rítmicas e culturais.

[...] 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 na rádio jamaicana que o transmitiu para as ilhas vizinhas. Voou para a Inglaterra com os emigrantes jamaicanos e fixou-se num rés-do-chão de Brixton, tremendo de frio à medida que os invernos passavam. Cerca de 1966, enquanto os verdadeiros mestres do reggae continuavam desconhecidos fora da Jamaica, um soul-singer chamado Johnny

Nash, natural do Texas, tentou introduzir o reggae na Europa e nos Estados Unidos mas sem qualquer espécie de êxito. Só quando os músicos brancos anglo-americanos descobriram os ritmos e tentaram, se bem que duma maneira muito melada, reproduzi-los, é que o reggae começou a penetrar nas barreiras mais difíceis que todos os países têm: as suas grossas e impermeáveis paredes culturais (DAVIS E SIMON, 1983, p. 8)

Silva (1995, p. 41) ressalta que, após a abolição, e em decorrência da industrialização, o êxodo rural atraiu para os centros urbanos, principalmente Kingston, a capital, uma legião muito grande de negros e pobres daquele país em busca de melhores oportunidades de trabalho. Com isso, elevou-se a concentração populacional, ocasionando o surgimento de imensas favelas, como “*Trenchotown*” e “*Shantytown*”, os famosos “*bairros de lata*”, onde predominam o desemprego, a miséria e a violência.

Nessa época, segundo Silva, (1995, p. 41) mais precisamente nos anos cinquenta do século XX, nos Estados Unidos, estava acontecendo a expansão do “*rhythm and blues*”, que começava a ser captado pelos jamaicanos, através de ondas radiofônicas, durante as madrugadas. Com isso, por meio do rádio, o som produzido pelos *blacks* americanos de Nova Orleans e Miami começava a sensibilizar os ouvidos afro-caribenhos dos jamaicanos.

“A mistura do *mento* com o “*rhythm and blues*”, temperada pelas influências deixadas pelos tambores africanos do tempo da escravidão, originou o ritmo *Ska*, durante a década de sessenta” como relata Silva (1995, p. 42), que diz ainda que “as bandas de *Ska*, com o ritmo contagiante e com instrumental alegre e agitado e uma batida contagiante, animavam os navios de turistas que visitavam a Jamaica”. Essa prática das bandas de *Ska* sofreram modificações ao longo do tempo, culminando com a introdução de vocalistas no grupo, nascendo, assim, um outro ritmo, o “*rock steady*”.

Esse novo ritmo proporcionou aos compositores jamaicanos, de forma gradativa e de maneira entusiástica, a possibilidade de poderem se expressar, demonstrando, mesmo que timidamente, sua consciência política e musical, apresentando, nas letras, denúncias e reivindicações para sua condição social e política, ressaltando claramente sua condição de vida e a realidade jamaicana, como a fome e a miséria dos “*bairros de lata*”, a exemplo, a falta de

moradia, o desemprego e as perseguições policiais sofridas pela população pobre e negra das favelas.

Nessa concepção de entendimento, observo o que afirma Jesus Martin-Barbero (1997, p. 290) que propõe “construir uma análise integral do consumo, entendido como conjunto dos processos sociais de apropriação de produtos”. Para esse autor, as mediações “são os lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural” dos produtos midiáticos” (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 292).

Percebendo melhor a análise desenvolvida por Martin-Barbero, ele aponta três lugares privilegiados, responsáveis por essas mediações: o cotidiano familiar (terreno da experiência, da convivialidade com os pares), a temporalidade social (a sucessão, a confluência de diferentes escalas de tempo introduzidas pelos processos de produção, pelos ciclos da natureza, pela mídia) e a competência cultural (instrumentos e processos cognitivos) dos sujeitos.

Nessa linha de raciocínio, outros autores acrescentam novas categorias e lugares para pensar a dinâmica das mediações (a questão de gênero, a questão racial, etc). Esse relato sobre a construção identitária do povo negro jamaicano é importante para a compreensão do surgimento do movimento Rastafari e do gênero musical reggae, pois esse movimento foi fundamental para se estabelecer suas bases filosóficas .

Em 1962, a Jamaica conquistava sua independência, registrando-se, nos primeiros anos subsequentes à independência, segundo apurei em conversas informais com pesquisadores e regueiros que visitaram a Jamaica em busca de novidades musicais, que houve naquele país, “um clima de efervescência política. A dureza da realidade agitava a juventude, influenciando a formação das gangues de ruas, fazendo surgir os “*rude boys*”, compostas por jovens com idade entre 14 e 30 anos”.

Muitos desses jovens morriam cedo e a forma de contrapor a violência das ruas foi encontrar uma saída para toda a vida. Esse conflito verificado com os jovens jamaicanos no início da década de 60 conduz a um estágio caracterizado por Plummer (*apud* Weeks, 1999) como sendo

subculturalização¹⁵, em que os indivíduos reconhecem a si mesmo a partir do envolvimento com outros; por outro lado, Pierre Bourdieu (1989, p. 125) analisa que essa subculturalização remete ao processo de “guetificação” que possibilita o encontro de iguais, produzindo uma relação de estigma.

De acordo com Bourdieu (1989, p. 125), “o estigma produz a revolta contra o estigma, que começa pela reivindicação pública do estigma, construindo assim um emblema – segundo o paradigma *“Black is beautiful”* – e que determina à institucionalização do grupo produzido”, que, para esse autor, poderá ter características mais ou menos tolerantes, provocadas pelos efeitos econômicos e sociais da estigmatização. Enfim, o gueto é um paradoxo entre liberalização e restrição de sentimentos que, no espaço público, tornam-se repudiados.

Para Silva (1995, p. 43), isso fez com que surgissem na Jamaica os adeptos da filosofia rastafari, que se intitulam *“Rastamen”*. Ressalta ainda o autor que “a origem do rastafarianismo naquele país está ligada à pessoa do espiritualista religioso Marcus Mosiah Garvey, ativista e pregador negro, que profetizava a coroação de um rei africano, que promoveria o retorno de todos os negros à mãe África”.

A partir dessa profecia, o movimento Rastafari se expandiu de forma messiânica, e suas bases de sustentação estavam na África, “a terra prometida dos rastas”, e não na Jamaica. Marcus Garvey pregava *“olhem para África, pois quando um rei negro for coroado, o dia da libertação estará próximo”*. Essa prática é considerada uma forma de representação do bem e do mal, reinterpretada por um personagem considerado líder religioso, que exercia forte influência sobre seus seguidores.

Quem apresenta uma explicação detalhada sobre a ideologia Rastafari é Georgiana Santos (2009, p. 21) que afirma:

¹⁵ “Subcultura: conjunto de elementos culturais específicos de certo grupo social, como um micro-grupo que pode coexistir pacificamente na sociedade ou construir uma subcultura desviante, relativamente ao padrão cultural dominantes, imposto pelas elites que têm uma influência sócio-política e econômica decisiva”. Em outras palavras subcultura pode ser: “Modos de pensar e agir muito próprios, com comportamentos simbólicos e lingüísticos muito idiossincráticos (muito específico, íntimo e pessoal); Coexistir em conformidade com o modelo social vigente; Factor de mudança: a especificidade das suas idéias e práticas pode cativar, estimular membros e outros grupos a reconhecer e a integrar grupos deste gênero (positivo) ou pode entrar em choque com os valores e práticas dominantes da sociedade (negativo, como maçons, homossexuais...) (<http://pt.shvoong.com/social-sciences/sociology/1759259-sociologia-em-ac%C3%A7%C3%A3o-12-cap/#ixzz1Vl1Ulc2W>)

Os princípios básicos do Rastafarianismo — produto da mistura de elementos do Protestantismo com elementos das práticas de religiões africanas — ou seja, da religião dos seguidores de Ras Tafari, os rastamens ou simplesmente rastas, foram delineados por Leonard Hovell, Claudius Henry, Edward Emanuel e Vernal Davis, entre os quais destacamos: a) considerar a igreja católica, a polícia e o governo como a Babilônia, ou seja, como o sistema corrupto que deveria ser repudiado; b) não cortar os cabelos; c) não comer carne vermelha, sobretudo, a de porco; d) não consumir álcool; e) fumar maconha em grandes círculos, passando de mão em mão, para fazer preces e agradecimentos a Jah.

Em 1930, Rastafari Makonnen, chefe de uma tribo guerreira da Etiópia, é coroado imperador daquele País, com uma ascendência que, supostamente, remontava à união do rei Salomão com a rainha Makeda de Sabá, e seu novo título era “*Sua Majestade Imperial Haibé Selassié, o Rei dos Reis, Senhor dos Senhores, o Leão conquistador da Tribo de Judá, eleito de Deus*”.

Desse modo, Silva (1995, p. 43) esclarece que, “estava, portanto, confirmada a profecia e os primeiros rastafarianos começaram a surgir na Jamaica nessa época, como seguidores das profecias de Marcus Garvey e adoradores de Haibé Selassié, como “Deus Vivo”. A seita Rastafari torna-se a grande força cultural e espiritual na Jamaica, dando inspiração à produção musical das origens do reggae”.

A constatação dos pesquisadores revela que, quando Selassié foi coroado, os “Seguidores de Garvey, vendo sua foto no jornal, consultavam a Bíblia e acreditavam que a profecia estava cumprida, fazendo com que vários pregadores, em Kingston, comessem a conclamar o povo para orar ao “Deus Vivo”, que promoveria a repatriação dos negros para o continente africano. Nesse contexto, recorro ao que afirma França (2004, p. 16) quando diz: “Só vivemos em uma sociedade quando compartilhamos quadros de sentido, compreensões e ideias que organizam e dão coerência à vida social”.

Para os Rastafari, o mundo ocidental é a Babilônia, um mundo de crime e corrupção, sem inspiração divina, por isso produz a guerra, a fome e a violência. Essa constatação fez com que, na Jamaica, o povo acreditasse que a Babilônia está representada pelo governo, pela política e pela igreja católica,

por isso a maior parte dos rastafari se recusa a pagar impostos e também a enviar os filhos para a escola.

Observei que os pesquisadores Silva (1995), Albuequerque (1997) e Freire (2010), relatam que os rastas consideravam e considera pecado o uso de produtos de beleza para as mulheres e jamais compartilham a cama com mulher menstruada. O uso dos cabelos compridos está baseado no velho testamento, que diz que nenhuma lâmina deverá tocar a cabeça do justo, além disso, a maior parte dos rastas tem dieta vegetariana, fuma grande quantidade de *ganja* (maconha) e despreza os que comem carne ou enlatados; o radicalismo da seita rasta proíbe o uso de bebida alcoólica, pois, para eles, trata-se de uma técnica perdida da Babilônia para enlouquecer o povo, torná-lo assassino.

Vale lembrar, nesse aspecto, o que afirma Francisco Gonçalves da Conceição (2008, p. 8) que, analisando situação similar, acrescenta dizendo que cada aparato sóciotecnológico de comunicação é tecido por regras singulares de enunciação do mundo, a forma como a fala do outro é apresentada (ou não) em público interfere nas relações sociais e nos sistemas de conhecimento e crenças.

Assim, o rastafarismo tornou-se um amplo movimento popular na Jamaica, que adquiriu amplo respaldo do povo pobre e oprimido refletindo sua identidade cultural, de oprimidos que adota o reggae como símbolo de expressão maior de suas angústias. De acordo com Silva (1995) a palavra reggae surgiu, pela primeira vez, em 1968, em um disco do grupo "*Toots and Maytals*", denominado "*Do The Reggae*". Esse gênero musical é caracterizado pela batida contínua na guitarra, de forma harmônica, com ênfase para o duo contrabaixo-bateria.

Outra versão sobre a caracterização do ritmo reggae diz que o mesmo se baseia num estilo caracterizado pela acentuação no tempo fraco, conhecido como "*skank*". Esse estilo geralmente é mais lento que o *Ska* porém mais rápido que o "*rock steady*", e seus compassos normalmente são acentuados na segunda e na quarta batidas, com a guitarra base servindo ou para enfatizar a terceira batida, ou para segurar o acorde da segunda, até que o quarto seja tocado.

Em conversa informal com músicos locais, observei que é essa “terceira batida”, sua velocidade e o uso de linhas de baixo complexas que diferenciam o reggae do “*rock steady*”, embora estilos posteriores tenham incorporado estas inovações de maneira independente. Essas práticas fundamentadoras da construção do ritmo reggae a transformam numa maneira caracterizada pela absorção de vários ritmos, na medida em que se pega emprestado características de outras formas culturais.

Também verifiquei que não existe um significado específico para a palavra reggae. Alguns a consideram originária da mistura de línguas afro-caribenha e inglesa, significando raiva ou desigualdade, mas sem se ter nenhuma conclusão definitiva. Para Stephen Davis e Peter Simon (1983, p. 23), reggae significa pessoas vulgares que sofrem, que não têm o que querem, conduzindo um raciocínio a pessoas insatisfeitas, descontentes, oprimidas, carentes ou desesperançosas com a sua própria condição de vida.

Sobre o nome “reggae”, verifiquei que há muitas outras versões e hipóteses, todavia, em conversas informais com colecionadores e pesquisadores de reggae, me chamou atenção a versão de que Derrick Morgan e os músicos do seu grupo não gostavam do nome “*rock steady*” que, traduzido para nosso idioma, *significa rock constante*. Então, ele tentou criar algo diferente, quando trabalhava a versão da música “*Fat Man*”.

Durante os ensaios de “*Fat Man*” a batida foi mudada, e o órgão usado para assustar. O produtor Bunny Lee gostou daquilo, criando o som com o órgão e a guitarra base. Aquele som (batida) no idioma inglês soava como ‘reggae, reggae’, e então nome pegou. Revelam os pesquisadores que esse termo começou a ser usado de maneira regular por Bunny Lee, assim não demorou muito para que a maioria dos músicos envolvidos com Lee estivessem usando a expressão ‘reggae, reggae, reggae’, popularizando-a.

Quem apresenta uma definição terminológica sobre o nome reggae é Georgiana Márcia Oliveira Santos (2009, p. 100) que diz: “Gênero musical popular de origem jamaicana, resultante da mistura e da evolução de gêneros da música negra africana, jamaicana e americana.” Essa autora finaliza, assegurando que “historicamente, o reggae é um ritmo que nasceu na Jamaica, na segunda metade da década de 60.”

Para Silva (1995, p. 46), a expressão máxima do reggae jamaicano no mundo está em Robert Nesta Marley (Bob Marley), pois, segundo ele, Marley, juntamente com a banda “*The Wailers*”, foi o responsável pela grande difusão desse ritmo para outras regiões do mundo, além das fronteiras jamaicanas. Ressalta-se que Marley teve a oportunidade de gravar suas canções em estúdios de gravação na cidade de Londres (Inglaterra), fato que facilitou a difusão de sua obra musical.

Diz ainda Silva que, além de Marley, nomes como Jimmy Cliff e Peter Tosh, somados ao sucesso internacional dos “*Wailers*”, serviram para abrir as portas e dar oportunidades a vários cantores e compositores jamaicanos pelo mundo, em especial pela Europa e América Latina, desde o início dos anos sessenta; muitos desses intérpretes e compositores começaram a gravar seus discos em outros países, principalmente na Inglaterra, assim como promover excursões com o objetivo de divulgar o ritmo.

Existe uma corrente de estudiosos da área musical que afirma que o gênero musical reggae serve de fronteira delimitadora na música negra em todo o mundo, ao ponto de ser comparado a uma verdadeira revolução musical, estando em permanente evolução “com um acentuado caráter de contestação política, saindo em busca de novos ritmos, originando novas tendências e conquistando novos espaços, sem deixar, porém, de beber de essência na fonte básica que o originou, os guetos do terceiro mundo”, como afirma Silva (1995, p. 46). Em outras palavras, pode-se interpretar que os guetos do terceiro mundo são aqueles povoados pelos filhos da herança diaspórica africana que chegou naquele país.

1. 1. 2 A influência do reggae no Maranhão

Talvez a proximidade da Ilha de São Luís e do litoral norte brasileiro com o Caribe possa ter tido influências determinantes para a introdução do reggae por meio das fronteiras maranhenses, principalmente na parte da região do litoral ocidental, que faz limite com o vizinho Estado do Pará, mas só isso seria muito pouco para explicar como o maranhense pôde absorver esse gosto e identificação pelo reggae de forma relampejante.

É bem provável que nesse contexto esteja o que Frantz Fanon (1986 *apud* HALL, 2009, p. 40) denominou “o fato da negritude”, e que Stuart Hall explica como sendo a raça que permanece, apesar de tudo, o segredo culposo, o código oculto, o trauma indivisível, no Caribe. “É a África que a tem tornado “pronunciável”, enquanto condição social e cultural de nossa existência,” segundo afirma Hall (2009, p. 40).

Algumas hipóteses iniciais podem esclarecer o fato de que o povo maranhense e os habitantes da região da baixada e da pré-amazônia ocidental maranhense, antes mesmo da chegada do ritmo reggae por aqui, tinham grande empatia pelos ritmos oriundos do Caribe, como a salsa e o merengue, pois estes ritmos eram executados de maneira muito regular nas emissoras de rádio AM e FM, principalmente AM, durante os anos sessenta e setenta, e o são até hoje.

Analisando essa questão pela ótica de Hall (1997-2003, *apud* HAESBAERT, 2008, p. 406), pode-se entender que o gosto do povo maranhense pelo reggae remete à tese de que as identidades modernas estão deslocadas ou fragmentadas pela globalização, “criando novas posições de identificação, mais plurais, menos unitárias e estáveis”, e para esse autor o mundo está em crescente mobilidade e se vive numa espécie de produção de identidades constantemente “em movimento”, levando ao que chamou de binarismo entre tradição e modernidade como sendo gradativamente “minados” por “formações mais híbridas” onde prevalece o hibridismo como “tradução”.

Essa tradução trata-se de um processo de assimilação cultural, classificado por Rogério Haesbaert (2008, p. 406) como “agonístico”, considerando que essa assimilação ou tradução nunca se completa, pois permanece em estado de “indecidibilidade”, ou seja, tem um processo de transformação pontuado de indecisão. Explicando melhor esse ponto de vista, Hall (2003, p. 75) cita Homi Bhabha (1997) que acrescenta:

(...) Ambivalência e antagonismo acompanham cada ato de tradição cultural, pois o negociar a “diferença do outro” revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significados e significação (...) o hibridismo significa um momento ambíguo e ansioso de transição, que acompanha nervosamente qualquer modo de transformação social, sem promessa de um fechamento celebrativo ou transcendências das condições complexas e até

conflituosas que acompanham o processo (BHABHA, 1997, *apud* HALL, 2003, p. 75).

Por outro lado, Mitchell e Nestor Canclini (1997, p. 29) lembram que a associação direta entre processos de hibridização e dinâmicas de desterritorialização são símbolos identitários, em que, segundo eles, “num mundo cada vez mais “híbrido” ou de identidades múltiplas, os territórios – vistos como culturalmente mais homogêneos – teriam cada vez menor expressão”. De acordo com Canclini (1997, p. 29), “culturas híbridas” são geradas ou promovidas pelas novas tecnologias comunicacionais, pela reorganização do público privado no espaço urbano e pela desterritorialização dos processos simbólicos.

Em “Ofício de Cartógrafo”, Martin-Barbero (2004, p. 167) cita P. Terrero para enfatizar que “são legítimos os espaços de continuidade” entre tradições populares e cultura de massas, isto é, “a proximidade de certas expressões do imaginário nacional e popular, a relação de algumas delas com processos de mitificação e crenças populares ou com a formação da identidade social e cultural de setores populares”.

Indagando-me sobre a especial capacidade do rádio para fazer ligação entre a racionalidade expressivo-simbólica popular e a modernizadora racionalidade informativo-instrumental, encontro a afirmativa de Giselle Munizaga e Paulina Gutierrez que dizem:

Através da sonoridade – voz, música, efeitos – que possibilita a superposição de tempos e tarefas, e a “exploração” da expressividade coloquial, o rádio “não só encaminha, mas também desencadeia ou impulsiona um incremento de subjetividade que não encontra guarida em uma atividade política muito formalizada, e a desloca para o mercado cultural” (MUNIZAGA E GUTIERREZ *apud* MARTIN- BARBERO, 2004, p. 167).

Uma outra hipótese inicial a esta pesquisa diz respeito à maneira de como produtos oriundos do Caribe e países fronteiriços do norte brasileiro têm facilidade de serem introduzidos como contrabando no nosso país, principalmente pela navegação marítima. Um dos pontos de entrada de grande quantidade de produtos de forma ilegal (contrabandeados) no Estado do

Maranhão foi o porto da cidade de Cururupu¹⁶, situada a 205 km da capital e que deixava à vontade os marinheiros trazendo mercadorias diversas, inclusive discos de músicas do Caribe e Guiana Francesa, que eram distribuídos entre os estivadores e moradores originários daquela região.

Conforme fontes de pesquisas, observei que essa relação de troca de discos vinis vindos do Caribe ocorria como forma de mecenato, sendo trocados por alimentos, bebidas ou mesmo como agrados (presentes) dados a prostitutas. Iniciava-se assim uma circulação formal por festas caseiras, aniversários, quermesses de Santos, festas de manifestações culturais como bumba-meu-boi e tambor de crioula, entre tantas outras formas de divulgação, apresentando-se sempre como um som novo ou uma novidade musical exclusiva.

Essa forma de circulação de discos LP, que mais tarde têm a facilidade de serem reproduzidos em fita cassete, envolve, até os dias atuais, extensa rede de familiares, com intensa participação de crianças, que absorvem, através de crenças religiosas (orações e rezas) e entretenimento, um modo próprio de se relacionar com a vida, perpetuando, sobretudo, a memória coletiva, através de suas lendas, contos, danças, músicas, etc., como forma também identitária de representação de vida cotidiana de seu povo, legitimando essa prática.

A chegada do reggae ao Maranhão teve um viés quase artesanal no seu início, não caracterizando, naquele momento, uma ação industrial de grandes proporções tecnológicas, como vislumbrou Walter Benjamim (1983, p. 8) quando pregou que as técnicas de reprodução ou multiplicação separam o objeto reproduzido do âmbito da tradição, transformando-o num fenômeno de massa. Pelo contrário, esta foi uma experiência enraizada na rediasporização, como enunciou Hall (2009, p. 17), quando afirma:

Sempre se deve ter consciência da forma específica da própria existência. As idéias não são simplesmente determinadas pela experiência; podemos ter idéias fora da própria experiência. Mas precisamos reconhecer também que a experiência tem uma forma, se não refletirmos bastante sobre os limites da própria experiência (e a necessidade de se fazer um deslocamento conceitual, uma tradução,

¹⁶ Cururupu é cidade da região Norte, integrando a microregião do Litoral Ocidental maranhense. Fundada em 03 de outubro de 1841. Faz limite com os municípios de Porto Rico do Maranhão, Mirinzal e Serrano do Maranhão. A rodovia de acesso ao município é a MA-006.

para dar conta de experiências que pessoalmente não tivemos), provavelmente vamos falar a partir do continente da própria experiência, de uma maneira bastante acrítica. Eu acho que isso acontece nos estudos culturais hoje.

Uma terceira vertente que verifiquei tem apoio no fato de que outros fatores ligados a indústria cultural, como o cinema, possam ter tido influência mesmo que indiretamente na propagação do gênero musical reggae no Estado maranhense, como por exemplo, enquanto o ritmo reggae era pontuado e difundido nos bairros pobres e periféricos da capital e da chamada baixada maranhense¹⁷, foi-se conquistando cada vez mais um número generoso de aficionados.

Sem dúvida, essa conquista de apreciadores está carimbada pela espetacularização, assim como foi pautada, sobretudo, com a criação, ao longo do tempo, das conhecidas “radiolas de reggae”, que, montadas com uma estrutura grandiosa e sofisticada de 20, 30, 40 ou mais caixas de som, formavam verdadeiros paredões ou colunas de caixas sonoras para animar festas comunitárias com esse gênero musical. Paralelamente a esse movimento, explodiu no mundo o movimento de discoteque.

Assim, ao longo da década dos anos setenta, ganha notoriedade esse movimento de discoteca por todo o país, com música estrangeira, conquistando uma legião de jovens de classe média alta e tornando-se um produto da moda, tendo, como consequência para os empresários do ramo, o lucro fácil e certo, fazendo também com que esse fenômeno fosse refletido nas camadas burguesas e periféricas das grandes cidades, como em São Luís, que teve, na juventude e junto à própria massa periférica, uma identificação muito peculiar com o gênero reggae.

Enquanto o movimento de discoteque se torna febre no mundo, mobilizando milhares de jovens, o ritmo reggae é introduzido na periferia da cidade de São Luís de forma tímida, mas que teve enorme empatia com os jovens negros da periferia, principalmente com o público masculino, que delimitou inicialmente o seu espaço geográfico de atuação, estabelecendo, de

¹⁷ A microregião da baixada maranhense é uma região de campos alagados comparada ao pantanal sulmatogrossense, e tem uma população estimada em 518.241 habitantes (IBGE, 2006) e compreende 21 municípios.

uma certa forma, a conquista de um novo espaço de diversão, adquirindo de forma espontânea e parceira a adesão dos jovens como um todo.

Essa expansão do movimento de discoteca despertou o interesse de empresários do entretenimento de bairros, que mantinham salões de festas nos fins de semana com outros ritmos como o forró, merengue, salsa, bolero e brega. Sendo assim, os empresários começaram a abrir espaço para a novidade que ganhava corpo junto à população pobre, de maioria negra e desocupada - o reggae, (que naquela época era chamado de música internacional ou estrangeira lenta).

Nessa última vertente, verifica-se que o movimento de discoteca seduzia o gosto e os olhos da juventude abastada de classe média alta, que teve ainda outro fenômeno para reforçar essa cultura: o filme, no gênero drama, “Os embalos de sábado à noite”¹⁸, com John Travolta, que levava milhares de pessoas às salas de cinemas de todo o mundo, difundindo de maneira formidável os jogos luminosos, incluindo pista de dança luminosa com lâmpadas led, dando aos empresários do entretenimento da periferia de São Luís um modelo a ser seguido com aquele ritmo.

Esse fenômeno, provocado pelo filme “Os embalos de sábado à noite”, implantou uma cultura burguesa sugerida por aquela obra audiovisual, quando foram criados diversos concursos de dançarinos de discoteca, mobilizando a juventude daquela época. Por outro lado, a juventude da periferia fazia sua releitura das discotecas com o ritmo reggae. Tudo isso conduzia a um processo de intercâmbio e mesclavam-se formas culturais, o que se pode classificar como hibridização, como será visto ao longo deste trabalho, pois fica

¹⁸ “Os embalos de sábado à noite (Saturday night fever), de John Badham, lançado em 1977. É a história de um jovem descendente de italianos (Tony Manero), o papel que transformou John Travolta em astro, morador do subúrbio nova-iorquino no Brooklin, que tem como única perspectiva de sua desesperançada vida o sucesso na pista de uma discoteca. Um drama bem urdido, o filme se tornou um hit mundial graças às cenas de dança de Tony com a sua parceria Stephanie (Karen Lynn), à ambientação das discotecas (globos de espelhos, pista com iluminação que vem de baixo do chão) e ao figurino dos frequentadores (o terno branco com golas pretas de Travolta e o vestido vermelho drapeado de Karen viraram ícones de uma época). Tudo isso, junto com uma trilha sonora arrasadora, que estourou mundialmente três músicas dos Bee Gees: “Night fever”, “Staying alive” e “How deep is your love”, gravados pelos próprios. Depois do filme, grupos como KC & The Sunshine Band, Trammps, Earth Wind & Fire e Chic tornaram-se astros e aparecem em discotecas em todos os cantos do mundo. No Brasil, a invasão teve um especial impulso: a novela *Dancing days*, de Gilberto Braga, que da mesma forma que os embalos encenou em uma pista de dança o feijão-com-arroz da dramaturgia. E com uma contrapartida musical igualmente eficiente: a glamourosa canção-tema, escrita por Nelson Motta e Ruben, e interpretada pelas Frenéticas, espécie de atrizes/garçonetes do *Dancing Days*. (ESSINGER, 2005, p. 43-44)

claramente posto que houvesse uma forma de fusão de culturas a tal ponto que uma toma emprestado de outros elementos que lhe são sedutores.

Portanto, essa era a novidade que começava e se espalhava de forma crescente na periferia de São Luís, o reggae, que, por sua vez, da mesma forma do movimento discoteca, dispunha, a seu favor, dos paredões de caixas amplificadoras das chamadas radiolas de reggae¹⁹, que também eram modernizadas, ao seu tempo, com as novidades que a indústria eletro-eletrônica lhes propiciava, como ocorreu com os conhecidos trios elétricos do axé baiano, guardadas as devidas proporções.

1.1.3 Navegando em território clandestino nas ondas do rádio

Nas relações sócio-culturais permeiam diversos interesses que mexem com o consciente da coletividade, e com o movimento regueiro no Estado do Maranhão não foi diferente, pois o ritmo chega à ilha de São Luís menos de 10 anos depois do surgimento na Jamaica, em 1968, quando a expressão reggae deve ter sido usada pela primeira vez, segundo revelação de Silva (op. cit. 1995, p. 48), quando afirma que isso ocorreu no disco “*The Reggae*”, do grupo “*Toots and Maytals*”.

O objeto da análise que faço neste item é tentar compreender como foi a relação do ritmo reggae no Maranhão, em especial na capital, São Luís, a partir das fronteiras clandestinas do contrabando praticado por marinheiros que chegavam ao porto da cidade de Cururupu, no litoral maranhense, e sua apropriação pelo donos de radiolas, salões de dança e pelos meios de comunicação de massa, especialmente pelas emissoras de rádio AM e FM.

Quem resume como se deu a introdução do reggae na região maranhense é Karla Cristina Ferro Freire (2010, p. 36) que ressalta que “a história do reggae na capital maranhense começou nos anos 1970”. Para ela, não se sabe ao certo qual foi a trajetória do ritmo da Jamaica a São Luís, entretanto, ela concorda que é provável que os primeiros discos tenham

¹⁹ As radiolas são constituídas por um comando e várias caixas de som, que no movimento regueiro maranhense é denominado de paredão – conjunto formado por uma grande quantidade de caixas de som que produzem sons graves, médios-graves e agudos, além de amplificar a voz de DJs e apresentadores.

entrado no Estado através de marinheiros que vinham da Guiana Francesa e aportavam em Cururupu.

Afirma Freire (2010, p. 36) que os marinheiros, lisos e sem dinheiro para pagar produtos essenciais, refeições inclusive, trocavam vinis de reggae por comida e bebida com donos dos bares ou para pagar as prostitutas, incluindo nessa teoria até as que faziam ponto no Porto do Itaqui, em São Luís. Um dos defensores dessa hipótese é o dono de radiola Maurício Capela. Segundo ele, “os marinheiros davam os vinis de presente para as prostitutas do porto, aí as meninas rolavam os discos pros namorados e amantes da terra” (2010, p. 36)²⁰, iniciando uma prática itinerante de circulação desses presentes.

Outra versão que é bastante difundida na região, é a de que o reggae chega a São Luís, vindo da Guiana Francesa, com o disco Galaxy do grupo Toyota, caracterizado como música negra. Entre as hipóteses levantadas para o acolhimento desse ritmo, está a de que “talvez a razão da facilidade com que foi absorvido na capital maranhense, seja pelo fato de que São Luís é a 2ª capital brasileira com maior número de habitantes afrodescendentes”.

Um fator intrigante na relação do reggae com o povo maranhense é o fato dos grandes sucessos internacionais que explodiram pelos quatro cantos do mundo serem cantados num idioma estrangeiro, no caso o inglês, portanto, à primeira vista, suas mensagens, a rigor, não são compreendidas pelo povo pobre e negro da periferia de São Luís. Vale lembrar que o gênero reggae é caracterizado, segundo Brasil (2005), “pelo “*groove*” rítmico – harmônico do duo contrabaixo/bateria é marcado na cadência contínua da guitarra”.

O tema é melhor discutido a partir do depoimento do músico Fauze Beydoun, líder da banda “Tribo de Jah” e que, na década de oitenta, chegou a apresentar os programas “*Rádio Reggae*” e “*Reggae Point*”, nas rádios Mirante AM e FM, respectivamente. Beydoun diz “há uma proximidade muito grande entre a maneira como o reggae se instalou na Jamaica e no Maranhão, sinalizando uma identidade cultural entre negros maranhenses e jamaicanos.

²⁰ Esses pontos de vistas serão abordados mais detalhadamente à frente, tendo como principais referências teóricas os pensamentos de Martin-Barbero e Nestor Garcia Canclini, além das dissertações de mestrado de Carlos Benedito Rodrigues da Silva, Karla Freire, Georgiana Santos e Marcus Ramúsyo de Almeida Brasil, autores que pesquisaram profundamente o fenômeno aqui proposto.

Para o líder da banda “Tribo de Jah”, embora os integrantes do movimento regueiro e a própria massa regueira não entendam a letra das músicas “aquilo tudo tem a ver com ele, mesmo a nível do subconsciente, que captou a mensagem. A identidade é a mesma, o cara tá cantando lá, falando da violência policial, do racismo [...] a mesma coisa acontece aqui”. (BEYDOUN, abril/91 *apud* SILVA, 1995, p. 48).

O encantamento do povo ludovicense pelo reggae é entendido por vários pesquisadores como um fenômeno oriundo apenas do gosto pelo ritmo, sendo este o fator mais determinante. Para o jornalista Octávio Rodrigues, editor da revista “Trips” e apresentador do programa “*Disco Reggae*”, na Rádio Bandeirante FM de São Paulo, “existe uma identificação entre o reggae e o bumba-meu-boi que é centrada em contratempo como acontece no reggae” (Folha de São Paulo, 18/09/88 *apud* SILVA, 1995, p. 48).

Enfim, o reggae é traduzido como um veículo bastante forte e legítimo de mobilização e identificação da população negra de baixa renda que habita as invasões e palafitas de São Luís (1995, p. 49), portanto não houve ação organizada ou planejada pela chamada indústria cultural que impusesse o acolhimento desse novo gênero musical junto ao povo local, como também esse produto não era encontrado com facilidade nas lojas comerciais para ser adquirido por seus apreciadores.

A música reggae tem inserção no rádio maranhense, inicialmente, como atração em programas apresentados pelo radialista Jota Kerley, na Rádio Ribamar AM, quando, em algum momento do programa, ele anunciava que ia tocar um reggae dizendo: “Agora é na lei da Jamaica”. Em sua dissertação de mestrado “Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor”, Silva (1995, p. 50) afirma que o programa “*Reggae Night*”, apresentado por Ademar Danilo e Fauze Beydoun, nos anos de 1984 a 1986, foi o primeiro programa específico de reggae em São Luís.

Esse autor enfatiza que somente a partir de “*Reggae Night*” começaram a ser produzidos outros programas que, além das músicas, apresentavam curiosidades sobre os integrantes do movimento regueiro jamaicano, assim como comentários sobre os principais fatos relacionados aos cantores e compositores, produtores e divulgadores de reggae na Jamaica e divulgavam festas que aconteciam semanalmente em São Luís.

Nesta fase inicial de expansão dos programas específicos de reggae nas emissoras de rádios AM e FM de São Luís, destacaram-se os programas “*This is Reggae*”, na rádio São Luís, comandado pelo *disc-jockey* Neturbo e “*Êxodos*”, na Rádio Universidade FM, apresentado por Mário Rocha e Jorge Pinheiro. Esses programas tiveram desde o início como público principal a gente simples da chamada periferia, como empregadas domésticas, donas de casa, motoristas, vigias de estabelecimentos públicos e comerciais, etc.

Constata-se que os empresários do entretenimento, mantenedores de radiolas ou salões de danças, começaram a entender que a divulgação é a alma do negócio e a partir do final da década de oitenta, início dos anos noventa, tanto as emissoras de rádio como os canais de televisão têm horários arrendados para divulgar o movimento reggae de São Luís, consolidando, dessa maneira, os primeiros passos para implantação de um circuito com esse gênero musical.

Silva (1995, p. 87) chama atenção para o fato de que “alguns apresentadores demonstraram preocupação com a conscientização da massa regueira e, para isso, procuram traduzir as letras de algumas músicas e acrescentam comentários sobre questões políticas que envolvem o reggae na Jamaica”. Para os apresentadores mais conscientes, essa é uma forma didática de contribuir para que os regueiros maranhenses fossem informados do que estava ocorrendo no mundo, nos fatos relacionados ao movimento regueiro, quanto a sua própria condição de vida, inclusive fazendo interpretações do “*modus vivendi*” jamaicano e maranhense.

Ressalta ainda Silva (1995, p. 87) que “no princípio, lembram os apresentadores, havia muita dificuldade, porque não tinha material suficiente. Tanto Fauze como Ademar possuíam discos, e o público não gostava do reggae brasileiro, que era mais fácil de conseguir”. Foi aí que, segundo esse pesquisador, surgiu Neto (o Neturbo), discotecário do “*Pop Som*²¹”, fornecendo os discos importados para divulgar no programa. Também o DJ Chico do Reggae começou a ceder alguns discos, facilitando esse trabalho inicial de divulgação.

²¹ O “*Pop Som*” foi um dos principais e o primeiro Salão de Festas especializado em reggae, localizado na periferia de São Luís, com sede no bairro da Jordoá, tendo sido responsável pela crescente divulgação e popularização desse gênero musical entre moradores de bairros pobres da cidade.

Sobre essa colaboração dos regueiros participantes dos programas midiáticos, Ademar Danilo ressalta que “esse momento foi fundamental, o programa teve um impulso muito grande”. Neste contexto, os donos de radiolas ou radioleiros, os discotecários, os DJs e os apresentadores foram essenciais para a legitimação do gênero reggae na radiofonia maranhense e eles tiveram e foram os grandes responsáveis pela atualização do programa “*Reggae Night*” e os demais que surgiram nos meses e anos subsequentes.

Martin-Barbero (2004, p. 451-452) justifica essa relação afirmando que a reorganização política dos discursos sociais a partir, por um lado, da proliferação de discursos totalitários e intolerantes, centrados “na recuperação do perdido: a família, os valores religiosos, o nacionalismo” e agenciadores de práticas cotidianas de “cerramento do sentido e exclusão da diversidade”, no contraponto dessa primeira afirmativa está o outro lado, constituído de emergência de discursos e práticas horizontais que procuram “novos acordos intersubjetivos, a negociação frente à confrontação”.

Para esse teórico, a comunicabilidade urbana se torna assim incompreensível por fora dos projetos – excludentes/inclusivos – em disputa, por fora da instrumentalização política dos imaginários do medo mobilizados pela tensão entre insegurança ou vulnerabilidade/confiabilidade, e dessa outra tensão entre a leveza da *telépolis*, a cidade dos circuitos e redes de informáticas, e a densidade *sociópolis*, as cidades que dão vida, corpo e forma, às centenas de pequenas agrupações cidadãs que, ativando suas precárias mas eficientes redes de comunicação, fazem contrapeso às pesadas burocracias estatais e seu exercício excludente do poder.

De acordo com Martin-Barbero (2004, p. 451) “O adensamento cotidiano da comunicabilidade midiática – mistura da comunicação possível com a incomunicação real - operando enquanto conjunto de dispositivos de visibilização de certos temas-problemas (uma agenda) e invisibilização de outros, mas também enquanto agora contemporânea de debate coletivo, e enquanto mecanismo redutor da complexidade social, e dispositivo dinamizador da ação e da gestão coletivas”

Ressalta ainda esse autor (2004, p. 452) o desencantamento *simbólico da política* alimentando o reencanto das religiosidades salvadoras tanto para o outro mundo como para este; “explosão de ofertas de salvação”, neutralizando

a obsessão, e a proliferação “das narrativas do mundo e da incerteza”, por sua vez, legitimam a estigmatização e moral dos pobres, dos indígenas, dos jovens, dos homossexuais, etc.

Em maio de 2010, São Luís contava com um programa especializado de reggae de televisão e onze programas Rádios AM e FM, incluindo nesta estatística programas de rádios comunitárias. Por outro lado, no mês de junho deste mesmo ano, entra no ar um segundo programa de televisão. Deste total de programas de rádio e televisão, noventa por cento têm o horário arrendado por donos de radiolas.

Como foi mencionado, a maioria dos apresentadores dos programas midiáticos mantém algum vínculo com os empresários de radiolas e/ou donos de salão, priorizando, nas suas programações, a agenda da semana da Organização a que está diretamente ligado. Independente dessa agenda observa-se também um clima amistoso entre os vários programas, quando são divulgadas as agendas de salões, clubes e/ou radiolas concorrentes.

A expansão do reggae na comunidade é destacada por Freire (2010, p. 38), quando afirma que o *reggae* tem, desde o final dos anos 1970, uma imensa popularidade em São Luís, já em meados da década de 1990, registravam-se nove programas específicos sobre *reggae* no rádio e três na televisão. No ano de 2008, existiam oito programas especializados de rádio que totalizavam cinquenta e duas horas de programação por semana, de domingo a domingo; dois programas de televisão, somando duas horas por dia, de segunda a sexta-feira; e cerca de sessenta *radiolas de reggae* em São Luís.

No mês de março de 2011, existiam, nos meios midiáticos de São Luís, onze programas radiofônicos, sendo dez em rádios FM e um em rádios AM, totalizando mais de setenta horas semanais. Na televisão, estavam no ar 02 (dois) programas, ocupando também cerca de uma hora diária de segunda a sexta-feira e nos finais de semana. Esses dados demonstram a importância que o tema traz para a população maranhense, constituindo-se numa “disputa pela classificação” e “distinção”, como preconiza Bourdieu (2008).

Levantei as opiniões de teóricos que já estudaram o reggae e pude verificar que as conclusões de Silva (1995), Brasil (2005), Santos (2009) e Freire (2010) coincidem, ao afirmarem que, nos anos 1970, o reggae era tocado em festas onde predominavam ritmos como merengue, lambada e

bolero, além de outros ritmos populares. Assim, nos intervalos de sequências mais agitadas, os discotecários passaram a tocar estilos cadenciados, como o gênero musical reggae.

Eles concordam que o *reggae* foi despontando no cenário musical de São Luís, onde era conhecido, no início, como música “estrangeira lenta”, de acordo com revelação citada por Silva (1995). Fato curioso ocorrido no meio cultural ludovicense refere-se à maneira de dançar o reggae, pois os ritmos que normalmente dominavam os salões populares da cidade eram dançados a dois, ninguém sabia o modo de se curtir o “novo ritmo”, o *reggae* passou a ser dançado “agarradinho”, como se convencionou dizer.

Sem dúvida essa forma de dançar do apreciador do gênero musical reggae no Estado do Maranhão foi uma formas mediadoras de consolidar e fixar esse ritmo entre a gente da região e visitantes, pois, “Em vez dos passos largos para frente e dos braços para o alto, os ludovicenses cadenciaram ainda mais a dança e juntaram-se em par (BRASIL, 2006, p. 08 *apud* FREIRE, 2010, p. 38), criando uma característica peculiar que teve ampla difusão na região de maneira espontânea.

Afirmam os regueiros mais idosos que o clima de disputa já foi muito mais acirrado, principalmente na primeira fase de implantação do reggae em solo maranhense, quando gerou ocorrências policiais, ficando os maiores conflitos registrados nas ocorrências de agressões físicas e ingerência policial para apartar esses conflitos que, quase sempre, explodiam nos bairros periféricos da capital maranhense, criando uma imagem negativa para os fãs, militantes do movimento regueiro e os simpatizantes, fortalecendo o surgimento de estereótipos.

Os conflitos eram iniciados, na maioria das vezes, pelo encontro de “ganges” de bairros diferentes, quando começavam acertos de contas e revide a rixas entre membros dos grupos. Essas ocorrências podem até ser comparadas às torcidas de times de futebol, quando a “paixão cega” e o fanatismo, o radicalismo, desafiam o bom senso, partindo-se para as agressões que tanto macularam a relação do movimento regueiro junto à população da cidade, seja ela aliada, simpatizante ou não do movimento.

É nesta configuração que os programas especializados de reggae adquirem uma importância fundamental para reverter os pontos negativos

deixados pelas constantes “brigas” que ocorrem durante as festas, com radiolas, pois é comum, no meio cultural ludovicense, afirmar-se que onde tem festa de reggae, tem confusão, tem briga e muita droga, numa rotulação estereotipada e recheada de preconceito.

Essa postura preconceituosa foi introduzida no meio sócio-cultural da cidade gradativamente e ao longo do tempo, dando oportunidade aos habitantes da região metropolitana da ilha de São Luís, assim como dos municípios do seu entorno territorial, de se posicionarem em correntes de opiniões favoráveis e desfavoráveis ao movimento regueiro, ressignificando conceitos e posturas, numa maneira também hibridizada de comportamento da população local que se posicionou de formas opostas.

Os programas especializados de reggae tiveram um papel fundamental para amenizar a pressão preconceituosa em cima do movimento regueiro. Por isso, alguns apresentadores têm a preocupação de veicular mensagens que estimulem a tomada de consciência da “massa regueira”, sobre a importância do reggae como instrumento de mobilização política. Silva (1995, p. 90) enfatiza que “se isso não contribuiu para organizar politicamente o público regueiro, contribuiu para diminuir os conflitos registrados entre as populações dos bairros da periferia”.

Verifica-se também que o nível intelectual dos apresentadores não ajudava muito para que eles pudessem desenvolver um trabalho educativo, melhor fundamentado junto à comunidade, além disso, os empresários, *disk-jockeys* e demais pessoas ligadas ao movimento, que controlavam o reggae em São Luís, no seu início, não tinham envolvimento político, nem pessoal e nem com a massa regueira, ou seja, havia uma relação totalmente desprovida de compromissos com os grupos sócio-político e econômicos. Somente na segunda fase é que foram estabelecidas regras de envolvimento entre estas vertentes.

Touraine (*apud* MARTIN-BARBERO, 2004, p. 259), explica como se deu essa relação, atrelando o fenômeno ao fato globalizante que o mesmo adquiriu, afirmando que: “a crescente globalização econômica despertou forças e formas de identidade cada vez mais profundas, menos sociais e mais culturais, que dizem respeito à língua, às relações com o corpo e a memória”, pois essas formas identitárias podem ser interpretadas como hibridizações

desenvolvidas a partir das trocas intercambiadas com outras culturas locais e de outras regiões.

De acordo com esse autor “há uma mudança total de perspectiva: considerava-se que o mundo moderno estava unificado enquanto a sociedade tradicional estava fragmentada; hoje, pelo contrário, a modernização parece nos levar do homogêneo ao heterogêneo, no pensamento e no culto, na vida familiar e sexual, na alimentação ou no vestuário” (ALAIN TOURAINE *apud* MARTIN-BARBERO, 2004, p. 259), e isso, para Bourdieu (2008, p. 735), não tem nada de desesperador, pois “o que o mundo social fez, o mundo social pode, armado deste saber, desfazer”.

Enfim, a cultura do reggae produziu, dentro da cultura maranhense, novas fronteiras de relacionamentos, que foram se sedimentando de diversas formas e hibridizando-se com o saber e o fazer local, tonando pulsando no meio sociocultural e econômico, movendo-se quando necessário e edificando uma estrutura carregada de significados e territorialidades capazes de adquirir várias roupagens e interpretações, mas, sobretudo ganhando *status* e poder simbólico para legitimar-se como expressão ressignificada do povo dessa região, principalmente da gente simples que vive nas margens do poder decisório.

1.2 O REGGAE NO MARANHÃO HOJE

Mapear o mercado regueiro no Estado do Maranhão é uma tarefa complexa e bastante difícil, pois não existem dados confiáveis para uma fundamentação segura. No Maranhão, não existe uma instituição governamental ou independente que se preocupe com esse levantamento estatístico sócio-cultural com a preocupação de diagnosticar essa rede ou cadeia produtiva na área cultural. Nem mesmo o censo realizado há cada 10 anos pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) tem algum levantamento nesse sentido.

Também não existe nos limites territoriais da cidade de São Luis e do Estado do Maranhão um equipamento cultural com as características de Museus da Imagem e Som, que pudesse fornecer algum tipo de dado que servisse de fonte confiável. Sendo assim, como faltam dados confiáveis

capazes de mensurar a ação do movimento regueiro, vou me basear nas informações obtidas no campo de ação.

Desse modo, nesta etapa da pesquisa, os dados prioritários que me apoiarei serão abstraídos de conversas informais com integrantes de movimento cultural, pesquisadores, assim como nas informações e entrevistas colhidas com militantes do movimento regueiro maranhense: radioleiros, técnicos, dirigentes de entidades e grupos culturais, políticos, proprietários de salões e clubes de reggae, DJs, pesquisadores independentes, jornalistas, radialistas, intérpretes, entre outros ligados a essa área.

Por isso, o recorte principal deste mapeamento será a região metropolitana da capital maranhense, embora atualmente já se possa observar que há uma ação política orquestrada por dirigentes de partidos políticos, empresários e regueiros com aspirações a conquistar cargos eletivos da política municipal, estadual e federal, no sentido de se eleger, para cargos públicos do poder constituído, pelo menos um representante do universo regueiro em cada município²² do Estado, a fim de fortalecer o que está sendo chamado de cadeia produtiva do reggae.

Essa cadeia produtiva do reggae tem como principal objetivo a ocupação e delimitação de espaço para atender este segmento com os diversos produtos por ele desenvolvidos, tais como as festas com radiolas, garantindo sua manutenção e circulação por todas as regiões do Estado, assim como fortalecendo o gênero musical como uma manifestação totalmente incorporada ao universo cultural maranhense, sem os estigmas de invasor cultural. A ideia, segundo se pode observar, é que quanto mais representantes eleitos nas Câmaras Legislativas Municipais, ou na Assembléia Legislativa Estadual ou mesmo no Congresso Nacional mais fortalecido será o segmento.

Com essa configuração de incorporação cultural, a importância do reggae para as áreas cultural, política, econômica e turística no Estado do Maranhão pode ser mensurada e comprovada por algumas medidas pontuais, ocorridas nas relações sociais e interinstitucionais, como por exemplo, a instituição do Dia Municipal do Regueiro, que passou a ser comemorado no dia 05 de setembro, e que foi outorgado no dia 1º de novembro de 2002, quando o

²² Em 2011, o estado do Maranhão possuía na sua divisão territorial 217 municípios, distribuídos em 08 (oito) micro-regiões administrativas.

prefeito de São Luís, Tadeu Palácio, (naquela época), sancionou a Lei nº 4.102 de autoria do ex-vereador Pinto da Itamaraty (atualmente ele exerce o segundo mandato de Deputado Federal), dono de uma das maiores estruturas e populares aparelhagens de radiolas de reggae da capital maranhense.

Quem destaca outra ação importante para dar relevância ao reggae junto à população local e aos turistas, é Georgiana Santos (2009, p. 24) quando ressalta que, desde o ano de 2006, a Prefeitura de São Luís, “em uma iniciativa inédita no que diz respeito a políticas públicas, propôs a estruturação do reggae como produto turístico de qualidade, com vistas a potencializar a sua capacidade produtiva de gerar trabalho e renda”, o que, segundo ela, “essa ação concomitantemente, ampliaria a oferta de lazer da cidade de São Luís e em toda região metropolitana.”

A potencialização citada no parágrafo anterior pode ser traduzida pelo projeto “São Luís Ilha do Reggae”, que foi uma proposta que vislumbrou a articulação da cadeia produtiva deste segmento, por meio de encontros de trabalho, com o objetivo de desenvolver o planejamento estratégico do reggae na perspectiva de desencadear um processo sistemático de ações e outros movimentos em favor da consolidação e fortalecimento desse ritmo, nacionalmente. De certa forma, essa ação desencadeada pelo projeto “São Luís Ilha do Reggae” pode ter sido a primeira iniciativa oficial de tentar mapear estrategicamente o movimento regueiro em São Luís.

Implantado o projeto “São Luís Ilha do Reggae,” outros desdobramentos ocorreram na capital do Estado, objetivando preparar uma infraestrutura adequada para receber turistas, apreciadores do gênero musical e curiosos, pois, a rigor, até então, as ações e iniciativas aconteciam de forma isolada, sem planejamento coletivo e sem uma visão empreendedora. Assim, o SEBRAE-MA implanta um programa para adequação de bares e salões de festas, visando dar qualidade de gestão e de espaço físico para melhor receber a clientela usuária e frequentadora desses espaços, lançando um edital com essa finalidade.

O programa do SEBRAE-MA propiciava financiamento para o melhoramento da identificação de oficinas e workshops para treinar a equipe de pessoal, visando dar, entre outras coisas, qualidade ao atendimento do público e as relações interpessoais, incluindo também a cobrança dos serviços

prestados ou comercializados com pagamento eletrônico, pois, até então, bares e salões de festas não dispunham do serviço de pagamento “*on line*”, via cartão, o que era muito criticado por turistas e frequentadores desses espaços, que evitavam andar com a moeda corrente, temendo serem vítimas de roubos de ladrões ou integrantes de gangues de desocupados.

Desse modo, o SEBRAE-MA e a Prefeitura de São Luís, ao potencializarem o reggae como atividade socioeconômica, objetivavam fortalecer a identidade do reggae ludovicense, principalmente nos seus aspectos estruturantes e referenciais, além de valorizar sua importância na composição da diversidade cultural da oferta turística da cidade, a qual tem, na cultura popular, seu maior símbolo identitário.

Essa diversidade cultural foi potencializada, num primeiro momento, por campanhas promocionais na imprensa local e pela formação de um Guia Turístico do Reggae, como destacarei mais à frente. Todas essas medidas objetivavam sensibilizar os integrantes do movimento regueiro, a partir do argumento de que essas ações são meios potenciais de gerar fontes fomentadoras de ocupação cultural, trabalhista e turística.

Por outro, a implantação do projeto “São Luís Ilha do Reggae” teve como culminância de desdobramento efetivo, a elaboração do Planejamento Estratégico do Reggae – PER e a constituição de uma Comissão Integrada do Reggae – CIR (que mais tarde teve incluída no seu nome a expressão “e Turismo”, ficando denominada de Comissão Integrada do Reggae e Turismo – CIRT), a qual tem a função de atuar como órgão consultivo para a gestão das políticas públicas destinadas ao reggae de São Luís, proporcionando, entre outras ações, o cadastramento de equipamentos, serviços e profissionais envolvidos com o universo regueiro.

Uma das ações viabilizadas pelo Planejamento Estratégico do Reggae - PER foi o programa lançado pelo SEBRAE-MA e pela Prefeitura de São Luís, que visava implantar a melhoria das instalações dos espaços físicos dos bares e salões de festas, fortalecendo o circuito entretenimento regueiro na capital maranhense, através de financiamento de obras e ações estruturantes e impactantes para essa finalidade, uma vez que havia muitas deficiências naqueles locais de lazer e entretenimento, principalmente no que se refere ao conforto do público.

Entre os pontos críticos levantados na época do lançamento do programa viabilizado pelo SEBRAE-MA e Prefeitura de São Luís (2006), eram apontados como principais pontos negativos ou carentes estavam os banheiros considerados precários, assim como acessibilidade aos portadores de deficiência física, atendimento sofrível dos garçons e caixas, piso de chão em barro batido, seguranças deficientes, ausência de um cardápio gastronômico coerente, entre outros. A atividade era reduzida ao padrão comum dos bairros populares, sem as normas técnicas direcionadas às exigências de qualidade de uma política voltada para atender satisfatoriamente a indústria turística.

A pesquisadora Karla Freire (2010, p.183) ressalta, na sua pesquisa, a publicação do Guia Turístico do Reggae²³, lançado no dia 18 de dezembro de 2008, destacando que o mesmo teve uma tiragem de três mil exemplares que seriam distribuídos em hotéis, agências e postos de informações turísticas, ato que efetivamente não ocorreu, pois essa ação foi executada no final da gestão do então Prefeito Tadeu Palácio (PDT) e o mesmo acabava de ser derrotado nas urnas, nas eleições realizadas em outubro de 2008, já que ele não conseguiu eleger seu candidato a Prefeito. Sobre o Guia Turístico do Reggae, Freire (2010, p. 186-187) comenta:

Considerando-se que o Guia é feito prioritariamente para turistas, ao dizer que “vale ressaltar que o reggae em São Luís não é freqüentado exclusivamente por negros ou por outras pessoas da periferia. Há nesse universo, pessoas de diferentes etnias e de todas as camadas socioeconômicas” (p. 14), o texto parece querer explicar ao visitante que, embora a população negra das periferias seja o principal público frequentador dos reggaes, o turista pode “se despreocupar” e ir ao reggae para conhecer o ritmo, pois há também pessoas de sua camada socioeconômica frequentando esses locais. Assim, apesar da exaltação dos regueiros, da massa e das radiolas, o turista é “guiado” a ir para os locais onde nenhum desses elementos está presente, uma vez que se presume que ele faz parte de um público “mais exigente”. (FREIRE, 2010, p. 186-187).

²³ O Guia Turístico do Reggae “é um folheto com 32 (trinta e duas) páginas em formato de bolso (18x10cm), bastante ilustrado e com muitas fotos que fazem referência às paisagens de São Luís e às representações do reggae, tais como o paredão de caixas de som de uma radiola, pessoas vestidas a caráter (com boinas e roupas nas cores do reggae e cabelos com *dreadlocks*), dançando em par ou só. A predominância de cores da publicação é: branco (cor das páginas), amarelo, vermelho e verde (cores das listras verticais que molduram todas as páginas do Guia; e também bastantes presentes nas fotos, compondo o visual dos modelos fotografados), e preto (além de ser a cor das letras de todos os textos, está na roupa das pessoas fotografadas)”. (FREIRE, 2010, p. 183)

Essa pesquisadora destaca ainda dois parágrafos do Guia Turístico de Reggae, que fazem referência aos espaços onde são realizadas as audições festivas, nos quais se lê:

Os bares são locais onde se pode combinar bebidas populares variadas com um bom reggae. Existem pequenos bares nos bairros de São Luís especialistas em reggae de qualidade, onde se pode encontrar os regueiros mais autênticos e representativos do movimento.

As casas e os clubes de reggae são locais onde se pode dançar e ouvir uma boa pedra. Estes espaços desempenham um papel fundamental para a expansão e divulgação do reggae em São Luís. Existem clubes que apresentam uma boa estrutura de funcionamento e que se localizam em bairros considerados de classe média; outros situados na periferia da cidade e apresentam espaços menos privilegiados com relação à infra-estrutura, contemplando, assim, um público menos exigente (PREFEITURA DE SÃO LUÍS, 2008, p. 18 *apud* FREIRE, 2010, p.187).

Direcionando este texto à região metropolitana de São Luís, verifiquei que em janeiro de 2010, de acordo com levantamento feito por Freire (2010, p. 215), existiam na capital maranhense 33 (trinta e três) clubes, salões e bares de reggae para atender o público local e turistas que visitavam a região, a saber: “Toca da Praia”, “Arena Show”, “Espaço Aberto”, “Clubão do São Francisco”, “Palácio da Seresta”, “Ritmo da Ilha”, “Barraca de Pau”, “Caldeirão do Chopp”, “Parque Folclórico”, “Clubão Cidade”, “União dos Moradores do B. Fátima”, “Pop Som”, “CB 450”, “Jamaica Brasileira”, “Choperia João Paulo”, “Bar Dois Irmãos”, “Planeta Terra”, “Clube do Brasa”, “Escolinha do Reggae”, “Coqueiro Verde”, “Bar do Porto”, “Kingston”, “Bar do Nelson”, “Chama Maré”, “Trapiche”, “Roots Bar”, “Point do Magno Roots”, “Conexão Roots”, “Creole Bar”, “Túnel do Tempo”, “Cidinho Bar” e “Point do Celso Cliff”.

Evidentemente que nessa relação não constam diversos espaços localizados na zona rural e mesmo em bairros mais centrais, pois a preocupação daquela pesquisadora foi sobretudo com a acessibilidade do apreciador (turista ou morador de São Luís), por isso essa citação está fundamentada na divulgação, relacionamento com os programas midiáticos e radiolas existentes, localização privilegiada, estrutura física dos espaços e o próprio reconhecimento dos clubes, salões e bares por parte do público apreciador de classe média, estudantes e o público jovem.

Nesse levantamento parcial feito por Freire, estão os dados obtidos por meio de sua pesquisa acadêmica e por informações fornecidas pela Comissão Independente do Reggae e Turismo (CIRT)²⁴ que se baseiam muito nos estabelecimentos que têm alguma ligação com aquela Comissão, a qual não é reconhecida ou aceita por todos os envolvidos com esse mercado. Afinal, a aceitação da CIRT pode ser uma faca de 02 (dois) gumes para aqueles regueiros mais tradicionais, que vêem nela uma ameaça ao status conquistado por parte de cada um, dentro desse segmento.

Com a constatação de que nem a Comissão Integrada de Reggae e Turismo, que foi criada desde 2006 para atender o projeto específico da Secretaria Municipal do Turismo – projeto “São Luís Ilha do Reggae” – assim como dar suporte a outros segmentos da cadeia produtiva do reggae com a finalidade de potencializar ações de uma política pública para a área, observei que os dados dessa CIRT também eram limitados, não correspondendo à maioria do universo regueiro maranhense, todavia, verifiquei que esses dados também eram significativos, como ponto de partida.

Somente para se ter uma ideia, procurei a Secretaria Municipal de Turismo (SETUR) e solicitei os dados disponíveis naquela Comissão Integrada de Reggae e Turismo sobre as radiolas, clubes, salões, bares, bandas e demais dados e aspectos relacionados ao movimento regueiro existentes em São Luís e no Maranhão, sendo atendido, naquela oportunidade, pela técnica Michelle Pinto, Coordenadora de Operações Turísticas da SETUR.

Ela informou que os dados disponíveis na comissão estavam desatualizados, e muitos haviam sido perdidos com a mudança da administração municipal em 2009, por isso ela se limitou a repassar apenas os dados de radiolas e bares cadastrados naquele organismo, tendo me apresentado números bastantes escassos, o que me deixou surpreso, pois de

²⁴ A Comissão Integrada do Reggae é composta de representantes de casas, clubes, bares, bandas, cantores, grupo de danças, radiolas e DJs de reggae; de colecionadores e pesquisadores; de produtoras e gravadoras; de associações, ONGs e conselhos; de comunicação de mídia. Foi criada em 2006, segundo release divulgado à imprensa, com o intuito de “gerir o projeto São Luís Ilha do Reggae, realizado pela Prefeitura de São Luís, através da Secretaria Municipal de Turismo, com objetivos de desenvolver uma oferta organizada do reggae, visando fortalecer a sua identidade como produto turístico, seus aspectos referenciais e estruturais, além de valorizar sua importância na composição da diversidade cultural de São Luís” (FREIRE, 2010, p.182)

acordo com a CIRT existem apenas quatro bares e vinte e uma radiolas cadastradas, constituindo-se num universo muito aquém da realidade ludovicense.

Após verificar as informações prestadas pela técnica Michelle Pinto da SETUR, avaliei que, considerando o objeto daquela Comissão, que visa, sobretudo à ordenação e potencialização de uma política turística para o setor, o recorte está em parte coerente, pois a finalidade é clara e específica – implementar o roteiro cultural e turístico do reggae para atender o visitante e o apreciador do gênero musical reggae que tenha condições de consumi-lo, enquanto produto de lazer e entretenimento que dê lucro, no universo turístico.

Neste recorte turístico, a CIRT tem catalogado os bares “Roots Bar” e “Bar do Porto”, que estão localizados no centro histórico da capital maranhense, mais precisamente na Praia Grande; “Creole Bar,” na orla marítima, na praia da Ponta D’areia, e “Kingston 777”, no bairro do Anil, este último o mais afastado do centro da cidade. A rigor, esses locais cadastrados deveriam ser os locais que possuem uma infraestrutura bem mais adequada para receber os visitantes e moradores mais exigentes de São Luís e que possam gastar mais.

Segundo relação fornecida pela Secretaria Municipal do Turismo as radiolas cadastradas na Comissão Integrada do Reggae e Turismo são as seguintes: “Raça Negra”, “Estrela do Som”, “FM Thed Wilson”, “Caçulinha”, “FM Natty Nayfson”, “Musical Águia de Fogo”, “Doce Namorada”, “Mega Sister”, “Águia de Jha”, “Asa Branca”, “Super Black Lion”, “Estrela do Som I”, “Diamante Negro”, “Águia do Som”, “Rebel Lion”, “Voz de Ouro Canarinho”, “Black Power”, “Naty Vile”, “Radiola Nova Companhia do Som”, “Estrela do Som II” e “Super Itamaraty”. Na relação fornecida pela SETUR, a radiola Super Itamaraty, por exemplo, aparece somente uma vez, apesar de atualmente ela se constituir de duas unidades de grande porte e uma compacta.

Observei também que muitos proprietários de radiolas são produtores de grupos culturais que têm ou tiveram alguma militância no meio cultural das cidades onde estão radicados, ou então, o cidadão tem alguma habilidade musical, como o cabo Sodré (integrante da banda musical da polícia militar) que, para ter uma renda extra, monta um empreendimento com essa finalidade – estrutura uma radiola para obter lucro. Naturalmente, nesse contexto é

colocado o status do cidadão em “jogo simbólico”, no caso do Cabo Sodré, o seu status de ser cabo e de ser integrante, ou ter integrado, a banda musical da Polícia Militar.

Uma outra variação curiosa pode ser observada quando um mesmo nome atribuído a uma determinada radiola é utilizado outras vezes, numa prática que atualmente esta muito em uso na região, atendendo mais de uma ramificação familiar, ocasionado, quase que constantemente, por “rachas” ou “desentendimento internos”, o que implica em dividir a aparelhagem da radiola em duas ou três unidades.

De acordo com os dados fornecidos pela SETUR a radiola “Estrela do Som”, é dividida em três unidades, sendo a mais antiga (considerada a “master”), gerenciada por Luis Fernando Santos Costa Ferreira (Ferreirinha), e, que atualmente, incorporou o nome “Giga”²⁵ a sua radiola, a segunda, “Estrela do Som I”, gerenciada por Márcia Regina Silva Ferreira e “Estrela do Som II”, gerenciada por Raimunda Nonata Sá Santos.

O proprietário da radiola master “Estrela do Som” foi um dos radioleiros que obteve reconhecimento e status da massa regueira ludovicense, constituindo-se seu empreendimento num dos mais bem sucedidos da capital maranhense. Utilizando-se do status conquistado ao longo de sua vida no meio regueiro, Ferreirinha foi um dos militantes do movimento regueiro da cidade que conseguiu se eleger vereador de São Luís, no ano de 2003, pelo partido PSL, no entanto, não obteve sucesso quando se candidatou a reeleição, não conseguindo se eleger ou reeleger para outros mandatos eletivos.

Há também os casos em que a radiola adquiriu um status tão grande, sendo reconhecida em várias vertentes, que a aparelhagem é multiplicada, sendo dividida em mais de uma unidade, utilizando o mesmo nome como ocorre com a radiola “Super Itamaraty” e a radiola “FM Natty Nayfson”, que têm, cada uma, 3 (três) unidades, sendo seus proprietários seus gerenciadores principais.

²⁵ O nome “Giga” e a abreviatura da palavra gigante, portanto, serviu para popularizar e caracterizar a radiola “Estrela do Som” como uma aparelhagem superior – gigante. Nos meios populares esse apelido pegou e gradativamente o proprietário Ferreirinha começa a adotar esse nome, dexando o nome original “Estrela do Som”, em segundo plano, embora o cenário e os elementos que decoram aquela aparelhagem estejam todo inspirado na figura das estrelas.

Essa prática de administração tem se constituído numa ação corriqueira e que culturalmente está atenuada com a forma de administrar qualquer negócio bem sucedido na capital maranhense, dessa maneira os gestores das radiolas “Super Itamaraty” e “FM Natty Nayfson” estão planejando a criação de novos produtos sonoros, como as radiolas “*roots*” e “*megas*”, o que será aprofundado no último capítulo desta pesquisa.

No bojo das ações desenvolvidas pelos representantes políticos no Congresso Nacional, vale ressaltar que a Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados votou de forma favorável, no dia 1º de abril de 2009, o projeto de Lei nº 3.200/2008, de autoria do Deputado Rodrigo Rollemberg (PSB/DF), que teve como relator o deputado maranhense Pinto da Itamaraty (PSDB-MA), instituindo a data de 11 de maio como o Dia Nacional do Reggae, em homenagem ao cantor jamaicano Bob Marley, que faleceu nessa data, no ano de 1981.

De acordo com essas ramificações de interesses envolvidos com o movimento regueiro maranhense, Georgiana Santos (2009, p. 25) destaca que, em São Luís, “o mundo do reggae é formado por pessoas que têm objetivos, preferências e interesses diversos”. Assim, tendo consolidado espaços entre as atividades sociais, políticas, econômicas, turísticas e culturais da capital maranhense, o reggae, com o tempo, “passou a representar, também, um elemento de afirmação da negritude”.

Embora essa consolidação passe a representar uma afirmação da negritude, vale ressaltar que raramente ela é articulada por entidades do movimento negro, como o CCN – Centro de Cultura Negra. Essa visibilidade atingiu principalmente o grupo de regueiros formado, em suma, por afrodescendentes, pertencentes a grupos socioeconômicos sem prestígio e com formação escolar elementar, levando Silva (2007, p. 31) a interpretar “as relações político-sociais estabelecidas através do reggae em São Luís, como um elemento significativo no processo de afirmação de negritude e de identificação étnica”.

Sobre essa afirmação de negritude e de identificação étnica, Silva (2007, p. 32) ressalta ainda que: “as atividades promovidas com o ritmo jamaicano em São Luís, adquiriram um conteúdo social e político de amplas dimensões.” Afirma, ainda, esse autor que se essas atividades “por um lado,

atribuíram visibilidade a grupos da juventude negra, chamados regueiros, pois estes tiveram seus territórios de mobilização redefinidos devido ao movimento das festas.”

De acordo com Silva (2007, p. 32), “a dinamização das atividades ligadas ao reggae acirrou os debates sobre a identidade cultural maranhense entre grupos e indivíduos ligados às manifestações consideradas tradicionais da cultura popular local”. Partindo desse cenário de reinterpretação, Santos (2009, p. 27) salienta que o reggae, para se fortalecer, consolidar e expandir, foi construindo, ao longo dos anos, o que alguns estudiosos vêm chamando de cadeia produtiva do reggae, constituída por todos os seguimentos envolvidos com essa área de expressão.

Ela ressaltou também:

“Em São Luís, também ocorreram/ocorrem, inevitavelmente, mudanças no reggae. Por exemplo, o reggae da segunda metade da década de 70 do século passado, início de sua inserção em São Luís, não é o mesmo reggae da fase contemporânea. Assim sendo, identificamos, até o momento, duas distintas fases do reggae ludovicense: a fase inicial ou primeira fase, referente, aproximadamente, à segunda metade da década de 1970, à década de 1980 e a meados da década de 1990 do século XX, fortemente marcada pela influência do gênero musical reggae produzido, principalmente, na Jamaica e em Londres; e a fase atual ou segunda fase, correspondente ao final da última década do século XX e à primeira do século XXI – 1990/2000, caracterizada pelo emprego de mão-de-obra maranhense nas produções eletrônicas de reggae em estúdios locais.

Ratificando esse processo de mudança, Silva (2007, p. 200) afirma, Se até meados dos anos oitenta o espaço de realização das festas era ocupado [tão somente] pelas chamadas radiolas e pelos clubes, atualmente existe na região uma série de cantores e bandas produzindo seus trabalhos sob as influências do ritmo jamaicano, revelando a existência de um processo de reinterpretação deste com a cultura regional.” (SANTOS, 2009, p. 27).

Nesta demarcação de território no universo regueiro maranhense, compreende-se melhor a ocupação do espaço quando se tenta entender a questão identitária, pois esse espaço é bastante distinto ao ponto de se afirmar que essa identidade se constrói socialmente, vinculando-se a determinados contextos. Para Denys Cuche (2002, p. 177) “a identidade cultural é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo (são membros do grupo os que são idênticos sob certo ponto de vista) e o distingue dos grupos”, que para

esse autor os “membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista”.

Segundo Hall (2003, p. 85), toda identidade é fundada sobre uma exclusão, onde “todos os termos da identidade dependem do estabelecimento de limites – definindo o que são em relação ao que não são”. No cenário regueiro maranhense é fácil constatar que alguns nichos são marcados pela exclusão, como por exemplo: nos clubes periféricos não se gosta do som de radiolas. Por outro lado, nos bares de reggae, localizados nas áreas turísticas e praias, as bandas fazem sucesso, contrastando com as radiolas tradicionais com seus enormes paredões, que normalmente não têm vez.

Compreendendo melhor essa questão identitária no universo regueiro maranhense, Hall (1999, p. 18-22) mostra que, na contemporaneidade, as identidades são volúveis e seguem uma lógica de nichos, nos quais o mesmo indivíduo está, ao mesmo tempo, inserido em vários subgrupos e subculturas e carrega em si a “identidade” de cada um deles, ativando-o quando for interessante, constituindo essa relação num “jogo de identidades”.

Na geopolítica maranhense, pode-se afirmar que atualmente existe uma forte identificação do reggae e das radiolas com os diversos segmentos, todavia é bem diferenciada a ocupação dos espaços pelos segmentos. Nos meios periféricos, as tradicionais radiolas continuam fazendo sucesso absoluto, interagindo com as demais manifestações culturais e sociais enquanto que, nos espaços centrais, as radiolas menores, compactas, montadas com equipamentos de última geração, digitais e com potência extra, sem dúvida vão agradar mais o público jovem, turistas e de classe média, frequentador de espaços melhores estruturados.

Para esses espaços adequados a receber um público diferenciado, voltado para o olhar turístico, uma vertente parece ser comum ao gosto da periferia e do centro – o repertório, que, no Maranhão, será bem vindo, se for o reggae raiz (*reggae roots*), que agrada a toda espécie de público, talvez isso explique porque houve uma corrida de radioleiros maranhenses à Jamaica e à Inglaterra nos anos 70 e 80 do século passado à procura de “pérolas exclusivas de reggae”, gravadas nos tradicionais discos-vinil, também chamados de bolachões. Hoje, essas “pérolas” são regravadas com as possibilidades técnicas oferecidas pela indústria eletrônica.

Em agosto de 2011, vários integrantes do movimento regueiro maranhense, incluindo militantes, proprietários de radiolas, bandas independentes, intérpretes, dançarinos, DJs, entre outros dão continuidade a uma série de reuniões que vêm fazendo na sede do grupo GDAM, no horário noturno, para discutir a criação de uma entidade classista que reúna os interesses desses militantes, pois, segundo avaliação de parte dos integrantes do movimento, a CIRT é mais um aparelho consultivo, sem atribuições legais que possam atender a ordenação das reivindicações classistas e sindicalistas.

Segundo Cláudio Adão Silva, Coordenador do grupo afro GDAM, as reuniões começaram a ser realizadas no auditório da SETUR, no horário vespertino, há cerca de dois meses, todavia, como a maioria das pessoas interessadas nessa discussão trabalha, a frequência dos militantes era muito pouca, pois sempre havia a alegação da inconveniência do horário, por isso as reuniões foram remanejadas para a sede do grupo afro GDAM, à noite, tendo as discussões sido mais bem compartilhadas. Assim houve avanços significativos nas discussões, amadurecendo-se a proposta de se criar uma entidade classista, que represente o conjunto do segmento.

Nesta etapa das discussões, o grupo que participa das reuniões está debatendo a temática relativa ao caráter da entidade, como por exemplo, que tipo de Organização o movimento quer: se será uma Cooperativa ou Sindicato, pois há divergências no grupo, que está à procura de fundamentação jurídica e trabalhista. Cláudio, coordenador do GDAM, é quem argumenta: “Precisamos nos organizar de maneira formal, através de uma entidade classista – Cooperativa ou Sindicato – pois só assim vamos poder forçar a criação de normas, leis e critérios de convivência no meio sócio-cultural de São Luís”.

Para Cláudio Adão, falta ao movimento regueiro uma organização que atue de direito e de fato, pois segundo ele, “até agora as entidades, proprietários, dirigentes de ONGs, DJs, etc estão trabalhando de maneira informal e isolada, sem a preocupação coletiva, por isso precisamos nos preocupar com a organização do setor enquanto segmento produtivo que integra uma cadeia que gera trabalho e renda”.

Entre os segmentos que têm marcado presença regular nas reuniões preparatórias para a criação desse novo instrumento organizacional, registra-se a participação de representantes de bandas (Guetos, Capital Roots, Filhos de

Jah e Kazamata), cantores (Lavi James, Luis Carlos Guerreiro e Santa Cruz), ONGs (Garotinhos Beleza e GDAM), DJs (*George Black*, Nega Glicia, *Frank Wailers*) equipes de vinil (*Star disco*, *Power Sistem* e Irie Disco), bares (Cidinho, Tunel do Tempo, Bar do Nelson e Chama Maré) e um único radioleiro (Walmar, da Ajax Som).

De acordo com Cláudio Adão, os empresários de radiolas estão mais preocupados com seus negócios privados – como as radiolas – do que com a organização da categoria, por isso o grupo que vem se reunindo irá procurar esses empresários de forma individualizada para promover e incentivar uma mudança de comportamento, pois, segundo os integrantes do grupo, “os empresários têm um olhar voltado só para o comércio”, ou seja, obtenção de lucro.

Esse comportamento dos empresários de radiolas de acordo com a militância do movimento regueiro em São Luís não fortalece o circuito, enquanto instrumento capaz de gerar oportunidades de emprego e renda, mas mantêm a política do empreendedorismo individualizante. Um exemplo citado pelos militantes é o de que os empresários de radiolas normalmente limitam a prática em alugar suas aparelhagens para realizar festas ou promover festas temáticas e comemorativas, como abordarei mais a frente.

Há uma exceção nesse universo dentro do circuito regueiro ludovicense – trata-se da prática dos proprietários da radiola FM do Clubão (Moisés e Raimundinho) que mantêm no bairro do Anjo da Guarda, um espaço próprio para realizar festas, denominado “Clubão da Cidade”, funcionando todos os dias da semana, mas sem deixar a prática de aluguel, pois esta se constitui na prática mais comum de se obter lucro dentro do circuito regueiro maranhense.

2 RADIOLAS E PODER SIMBÓLICO EM SÃO LUÍS

Talvez o que mais impressione um cidadão comum quando vai a uma festa de reggae no Maranhão seja a grandiosidade com que são montadas as estruturas sonoras, que, em terras timbiras, são denominadas pela população de paredões ou colunas de caixas sonoras e são formadas por dezenas de caixas distribuídas ao longo do espaço geográfico onde ocorrem as audições festivas, que quase sempre são realizadas no turno noturno.

Vale lembrar que essas caixas sonoras apelidadas de paredões ou colunas são vitais nas audições festivas, principalmente se for numa festa que vise o lucro. Essas festas podem ser promovidas ou produzidas por agentes institucionais ou particulares, como por exemplo, comemorar o aniversário de uma cidade ou de qualquer segmento da estrutura comunitária: inaugurações diversas, quermesses religiosas, aniversário de outra radiola ou grupo cultural, permuta com outros grupos da cidade, etc.

Essas informações iniciais são apenas para ressaltar a importância da realização de uma festa de reggae no meio social comunitário maranhense. É uma ação que requer cuidados especiais, que ganham importância diferenciada de outras atividades culturais e comerciais que não requeiram um aparato tecnológico tão grandioso, pois uma festa de reggae, no Maranhão, em especial em sua capital, foi um fenômeno que se expandiu através da ação periférica para o centro, numa prática oposta aos paradigmas apregoados pela indústria cultural e num caminho inverso de várias outras manifestações culturais existentes na região.

Para melhor situar o contexto desse universo cultural, conduzo essa análise ao que Álvaro Luiz Heidrich (2008, p. 295) denominou de “espaço, paisagem, território e lugar” como sendo categorias usuais da geografia. Neste caso, trata-se de geografia cultural, que tem permitido realizar importantes análises e falar de determinados contextos a partir da paisagem, território e lugar, verificando-se que, quando os estudos predominavam a partir da morfologia das paisagens, do reconhecimento de paredões e de manifestações culturais, as dinâmicas em superfície eram únicas.

De acordo com o teórico Muniz Sodré (1963; 1964 *apud* HEIDRICH, 2008, p. 295), a urbanização de humanidade “trouxe inúmeras inconsistências

explicativas”, pois o intercâmbio e as relações econômicas passaram a determinar as relações singulares dos lugares e regiões. Dessa forma, vejo o reggae como uma singular expressão absorvida pelo povo maranhense, que, mesmo ancorado naquilo que é mais visível (os paredões) e auditivo (o ritmo), acolhe o campo das representações e das identidades, o que para Augustin Berque (1998) expõe uma dialética entre paisagem marca e paisagem matriz.

Simplificando este entendimento, Heidrich (op. cit. p. 296) afirma que “as manifestações da cultura no espaço envolvem complexos, sobreposição de imagens, multiplicação de territorialidades e espaços que não possuem correspondência direta em paisagem”, o que levou Ruy Moreira (2007 *apud* HEIDRICH, op. cit. p. 296) a interpretar que “a relação homem-meio deve se estruturar na forma combinada da paisagem, do território e do espaço”, o que inclui nesse raciocínio a localização, distribuição, extensão, distância, posição e escala.

Essas observações serão a mola condutora dessa análise, em que tentarei compreender o significado das radiolas de reggae no espaço geográfico da região em que estão localizadas, observando a paisagem como sendo a maneira de ver, ou o método que permite calibrar o olhar para perceber, assim como verificar se essa paisagem é a maneira de ver que depende do que se conhece de uma relação de objeto, formas e dinâmicas.

Como mencionei, o fato que mais impressiona as pessoas no primeiro momento em que se chega a uma festa de reggae no Maranhão é a grandiosidade da estrutura sonora, vale ressaltar que esse instrumento eletromecânico era montado, na primeira etapa da introdução do reggae no Maranhão, por meio de um comando e caixas sonoras distribuídas de forma contida, e, com o passar do tempo, foi ganhando importância.

Desse modo, com o passar do tempo, alguns radioleiros e investidores mais visionários, vendo a evolução tecnológica ser aperfeiçoada em espaços de tempo mais curtos, vislumbraram que o aumento da quantidade de caixas de som, inserção de luzes extras, acessórios e adereços com efeitos visuais extras, como relógios cenográficos, pisca-piscas, refletores com lâmpadas leds, além de um designer futurista, eram fatores que também conquistavam o interesse do público e adeptos para as festas promovidas na região.

As caixas de som, inicialmente, conforme pude apurar junto a proprietários de radiolas e técnicos que montavam essas estruturas, eram montadas com alto falantes de 15 polegadas de 250 wats. Antes da explosão da febre sonora pelo ritmo e pela competição entre as radiolas, dois a quatro conjuntos simples de caixas de som distribuídos nos quatro cantos de um barracão atendiam ao gosto sonoro do público, que não era exigente, e nem havia ainda os programas midiáticos no rádio e na televisão para insuflar e/ou motivar a galera para frequentar as festas.

Refletindo sobre essas intervenções urbanas nas cidades e países, Martin-Barbero e German Rey (2001, p. 17-18) enfatizam que “é toda a axiologia dos lugares e das funções das práticas culturais da memória, do saber, do imaginário e da criação, que hoje sofre uma séria reconstituição”. Esses autores citam A. Renaud (1990, p. 17) para destacar “a visibilidade eletrônica passou a fazer parte constitutiva da *visibilidade cultural*”, o que, segundo ele, “é ao mesmo tempo entorno tecnológico e novo imaginário capaz de falar culturalmente” como abrir novos espaços e tempo para uma nova era do sensível.

Durante a década de 80, do século XX, Hall (2003, p. 257) refere-se às práticas desenvolvidas pelos atores que trabalham com culturas populares como “formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas”, incluindo neste raciocínio as “tradições e práticas”. Mais tarde, esse mesmo autor reavalia seu posicionamento anterior e define o meio cultural como “*linguagem, textualidade e significação*” (2003, p. 212 – grifo meu).

Homi Bhabha, (1998) que tem o discurso semelhante ao de Hall, referindo-se à autoridade das práticas costumeiras, tradicionais, como um “espaço além da teoria”, aponta a “nação” como construção semiótica formada por narrativas, enquanto “popular” aparece com certa autonomia como “forma de vida que é mais complexa que “comunidade”, mais simbólica como “sociedade”, mais conotativa do que “país” (BHABHA, p. 199 *apud* SAHR, 2008, p. 36 e 37)

Nesse período inicial e indo ao encontro da reflexão de Bhabha e Hall, as festas tocavam de tudo que agradava ao gosto musical da gente maranhense: merengue, salsa, bolero, forró e música brega em geral. Um dos

festeiros mais reconhecidos pelos decanos frequentadores dessas festas comunitárias era José Ribamar Maurício da Costa, conhecido por “Carne Seca²⁶”, que dava o seu nome à sua radiola.

A meu ver, “Carne Seca” foi também espécie de agente produtor e difusor do lazer comunitário nos bairros menos estruturados dos grandes centros urbanos, uma vez que esse cidadão agregou em torno de si vários outros cidadãos que logo se tornaram células vitais para pôr seu negócio para funcionar, dando a essa estrutura uma característica de equipamento social e econômico com várias ramificações e, por conseguinte, ele pode ser considerado um intelectual orgânico, de acordo com as classificações feita por Gramsci (1978).

“Carne Seca” foi um dos pioneiros que se preocupou em modernizar sua radiola, trazendo novidades tecnológicas para o seu conjunto estrutural sonoro e dando ao mesmo, os passos evolutivos oferecidos pela indústria da época, mais precisamente início da década de sessenta, estendendo-se ao final da década de oitenta, fazendo com que outros radioleiros seguissem o seu caminho e modelo, o qual apresentava ao público maranhense as inovações técnicas que a indústria disponibilizava para os consumidores daquela época.

Apurei, junto ao empresário José Eleonildo Pinto Soares, conhecido por Pinto da Itamaraty²⁷ (dono de uma das radiolas que mais cresceu no Maranhão, e que é filho de um radioleiro dessa época inicial, portanto contemporâneo de “Carne Seca”), que, “Carne Seca” e o seu pai, Jackson Raimundo Soares, foram introduzindo o ritmo reggae gradativamente nas festas que promoviam, dando cada vez mais espaço para esse gênero musical caribenho que agradava, sobretudo a periferia, formada em sua grande maioria por pessoas pobres, negras, analfabetas e desocupadas.

Na metade da década de setenta, o gênero reggae começa a ser inserido em programações radiofônicas de São Luís, aumentando o interesse

²⁶ “Carne Seca”, é considerado o introdutor do reggae em São Luís. Titular da empresa “Sonzão do Carne Seca”, ele começou em 1951 com as chamadas “Pick Up’s”, veículos automotores aparelhados semelhantes aos “sound-systems” jamaicano e as antecessoras das atuais “radiolas”. Na década de setenta do século passado participou da disseminação da nova música que animaria as festas da capital. Porém, em 02 de julho de 1999, “Carne Seca” falece vítima de um derrame cerebral em São Luís.

²⁷ Pinto da Itamaraty em 2011 está exercendo o seu terceiro mandato de Deputado Federal. Nas últimas eleições, realizadas em 2010, ele obteve 80.159 votos tendo sido o candidato mais votado do PSDB, no Maranhão.

pelo gênero e os questionamentos por parte da imprensa considerada burguesa, pelo fato de nas manifestações regueiras sempre haver brigas ou terminarem as audições festivas em conflitos que requeiram a presença da força policial, tornando-se um prato cheio para os programas sensacionalistas e popularescos especializados em explorar a boa fé do povo simples.

Sem dúvida, esses programas sensacionalistas fomentavam e traziam consigo uma série de signos preconceituosos como o fato do reggae atender o gosto da gente simples e periférica, afinal um profissional de imprensa criticar a gente simples da periferia não vai desagradar àqueles que pagam os honorários de qualquer programa radiofônico – seja no rádio AM ou FM, assim como em qualquer outro meio de comunicação, pois os valores que são considerados nesse comportamento referem-se à ideologia dominante do sistema capitalista.

A crítica à gente humilde, pobre, periférica, analfabeta e que gostava de um gênero que na época não era local, principalmente porque ainda era cantado em inglês, só reforçava os conceitos preconceituosos e as regras da sociedade dominante. A crítica quando direcionada a pessoas de classe burguesa toma um outro caráter e passa a ser comedida e pensada duas vezes para evitar conflitos com os poderosos, que quase sempre são os patrocinadores dos programas e de grandes eventos sócio culturais que ocorriam na região.

Esses conflitos sociais e de interesses classistas são apontados por Martin-Barbero e Rey (2001, p. 18) como “desordenamento cultural que atravessamos” e segundo eles, na maioria das vezes, “ao entrelaçamento cada dia mais denso entre os modos de simbolização e ritualização do laço social com os de operar dos fluxos audiovisuais e das redes comunicacionais”. Para esses autores “o que modifica tanto o estatuto epistemológico como institucional das condições de saber e das figuras de razão em sua conexão com as novas formas do sentir e as novas figuras da sociabilidade”.

Voltando à caracterização das radiolas na primeira fase de sua introdução no Maranhão, o radioleiro Pinto da Itamaraty lembra que Carne Seca viajava constantemente para Manaus-AM, para adquirir equipamentos sonoros e visuais, a fim de modernizar sua radiola, portanto, tudo o que era novidade, era trazido: lâmpadas luminosas de led, relógio, painel colorido para

colocar na parte frontal da rack (comando), gravadores de fitas de rolo, entre outras novidades tecnológicas da época.

As viagens dos radioleiros à procura de equipamentos e de discos de vinis exclusivos, segundo depoimentos de pesquisadores e militantes do movimento regueiro local, foram se tornando fator de competição entre os próprios proprietários de radiolas e despertando o interesse dos frequentadores das festas que ocorriam na periferia das áreas urbanas das cidades maranhenses, principalmente das cidades da região da baixada e da capital, constituindo essa praxis um paradigma absorvido pelos militantes do movimento regueiro.

Outro ponto lembrado por Pinto da Itamaraty foi o fato de que “Carne Seca” e seus seguidores, quando faziam suas viagens à amazônia brasileira, sempre paravam em Belém do Pará, que, segundo ele, por sua proximidade com o Caribe, tinha um vasto acervo de LP, compact disc e fita cassete com os ritmos caribenhos, a exemplo do calipso, salsa e reggae, os quais eram vendidos de forma bastante espontânea em feiras livres e por camelôs ambulantes nas ruas e avenidas da capital paraense, numa prática considerada intensa de comércio informal, livre de fiscalizações e perseguições policiais.

Nessa época, também em Belém, havia um número grande de radiolas, que, em terras paraenses, são chamadas “aparelhagens” para tocar principalmente o que mais tarde se convencionou como “tecnobrega” e que animavam festas equipadas com elementos (equipamentos) sonoros e visuais de última geração, pois, para os paraenses, era bem mais fácil a aquisição desse tipo de acessórios sonoros e visuais sem a cobrança dos impostos legais, como ocorria em outras regiões do país, considerando a proximidade geográfica da capital paraense dos centros considerados zona-franca, como Manaus-AM e Macapá-AP.

Em Belém do Pará, os ritmos caribenhos sempre tiveram um consumo muito grande por parte do povo que residia nos bairros periféricos, tendo se sobressaído o gênero calipso, enquanto o gênero reggae ganhou notoriedade no Maranhão. Em ambos os Estados, a difusão e expansão têm características semelhantes, assim como as complexidades são de identidade regional,

todavia cada povo se adequou e absorveu o seu modo peculiar de consumir seu gênero musical preferido.

Vejo esta iniciativa dos radioleiros maranhenses de procurar se equipar com as novidades tecnológicas como uma forma de estimular a “espetacularização da manifestação festiva” com o gênero reggae, por isso recorro ao que afirma Raymond Williams (1965, p. 55 *apud* HALL, 2009, p. 127) quando diz: “Já que a nossa maneira de viver, o processo de comunicação, de fato, é processo de comunhão”, por isso, segundo ele, “isto é, o compartilhamento de significados comuns; a oferta, recepção e comparação de novos significados, que levam a tensões, ao crescimento e a mudanças”.

2.1 ROMPENDO FRONTEIRAS

O depoimento do cineasta José Murilo dos Santos²⁸ (2010) que registrou, em 1974, uma das primeiras configurações de radiolas de reggae, no distrito de Itamatatiua (Município de Alcântara – MA), quando filmou o documentário “A Festa de Santa Teresa”, chama a atenção para a forma de concepção da radiola de propriedade do empresário do entretenimento conhecido por “Carne Seca”, que era revestida de fórmica, possuía luzes coloridas, com designer futurista, tinha autonomia de energia elétrica e contava com um gravador de rolo da marca “Akai”.

²⁸ O depoimento de Murilo Santos está consubstanciado no filme-documentário “A Festa de Santa Teresa”, dirigido por ele e filmado na bitola Super 8, entre os anos de 1974 a 1976, no interior do Município de Alcântara, durante a festa de Santa Teresa, que era feita para pagamento de promessa por uma família de quilombolas residente naquela localidade. Naquela época, Murilo Santos já documentou uma tentativa pioneira de montar uma radiola de reggae, similar aos “*sound systems*” jamaicanos, de propriedade do radioleiro “Carne Seca”.



Figura 2 - Festa com a radiola sonzao do “Carne Seca” (1974) – foto de Murilo Santos

Assim afirma o cineasta e fotógrafo Murilo Santos, um profissional que, ao longo de sua vida, se preocupou em documentar a vida de homens e mulheres simples que integram os setores populares:

“Foi em 1974, em Itamatatiua, que vi pela primeira vez uma radiola dessas ambulantes alimentada por um gerador. Era a do “Carne Seca” e na época ainda não era considerada “Radiola de Reggae”. A magia das luzes fluorescentes coloridas naquele cenário natural, daquela comunidade negra rural, se completava com os modernos gravadores de rolos “Akai” e com as caixas de som de desenho futuristas, feitas de fórmica e decoradas com reluzentes suspiros de guarda-roupas e telas e aros metálicos de auto falantes de fusca. As músicas mais pedidas eram as de Jimmy Cliff, as internacionais como eram conhecidas o reggae naquela época. No documentário “A Festa de Santa Teresa”, de Itamatatiua inclui uma dessa trilha sonora e recebi críticas por ter colocado música estrangeira na trilha, ao lado de ladainhas e toque das caixeiras. Naquele tempo o reggae como força popular, ainda não era compreendido muito bem pelos intelectuais e artistas, mesmo os engajados. Por ser cantados em Inglês, muitos o adicionavam erradamente ao elenco de rejeição e aos enlatados norte-americanos” (MURILO SANTOS, 2010, entrevista concedida ao pesquisador).

O reggae, que no início dos anos 70 era chamado de música internacional, já estava presente e ocupava grande parte da execução sonora das festas populares realizadas naquela época. Assim, o reggae foi sendo

introduzido no Maranhão em etapas distintas que se sucederam na medida em que eram absorvidas e entendidas pelo povo humilde da periferia ludovicense e da região. E, a cada vez que isso ocorria, havia uma releitura de signos e significados por parte dos atores envolvidos – receptor e consumidor, na qual cada um defendia e legitimava seu papel, que, por sua vez, à medida que era popularizado cada vez mais se fortalecia junto ao povo maranhense.

Para Murilo Santos (2010, depoimento), aquela engrenagem sonora tentava reproduzir os avanços tecnológicos sonoros da época, todavia, no Maranhão, não existiam equipamentos culturais que se preocupassem em documentar através de meios audiovisuais, em fazer registro ou produzir documentação que testemunhasse essa intervenção técnica. Essa ausência documental audiovisual de como isso evoluiu no território maranhense, é uma clara demonstração de descaso com as intervenções populares e sua apoderação dessas práticas sócio-culturais.

Sobre a falta de cuidado com a memória por parte dos órgãos públicos e da própria população em geral, esse fotógrafo e cineasta destaca que “hoje, pelo fato de não termos nenhum registro de sua existência como forma popular de cultura e lazer de origem negra em museus que tratam de cultura popular, (mesmo considerando que essa ação existe praticamente há 40 anos) percebo que ainda há uma discriminação a essa cultura”, e finaliza Murilo Santos, afirmando que a mesma (a cultura regueira) é considerada subterrânea aos olhos oficiais.

Essa montagem de radiolas e sua sofisticação, conforme as possibilidades tecnológicas vêm ao encontro da afirmação de Martin-Barbero (1999, p. 77), em “O Exercício do Ver”, quando diz que “os tempos internos da elaboração midiática variam ao ingressar nas lógicas da produção industrial, enquanto suas realizações são mais permeáveis à intersecção de gêneros, à experimentação e à espetacularização”, Quem tem opinião semelhante é Ed Wilson Ferreira Araújo (2008, p. 112-113), quando afirma que:

A comunicação midiática baseia-se na mediação das relações sociais possibilitada por um modelo novo de organização da sociedade, em que a imagem passa a ocupar lugar de destaque na interação das pessoas com as outras, das pessoas com as instituições e das instituições como outras instituições no âmbito de um modo de

produção marcado pela competitividade e pelo individualismo (ARAUJO, 2008, p. 112-113)

As fronteiras da introdução do ritmo reggae em terras maranhenses se consolidam também, inicialmente, pelas ondas das emissoras de rádio AM, depois pelas emissoras FM, e mais tarde pela televisão. Essa introdução foi também fruto de uma construção planejada que transmite à população apreciadora desse gênero musical, que é também anônima, heterogênea e massiva, um forte apelo emocional.

Desse modo, o reggae tem esse apelo, pois ao seu entorno juntaram-se não só a população jovem negra e pobre da periferia de São Luís, mas os empresários do entretenimento, DJs, apresentadores de programas radiofônicos e dançarinos, que, a meu ver, se tornaram personagens simbólicos, constituindo-se numa espécie de “mascote” que muito colaborou em conquistar a simpatia e a adesão de novos adeptos.

Os novos adeptos a que me refiro, nesta etapa em que se legitimava o gênero reggae, são os cantores e compositores de MPM e MPB que usam esse ritmo em suas novas composições; o aparecimento de bandas com músicas e intérpretes independentes e o surgimento de ONGs que viram, nesse gênero, uma forma de desenvolver trabalhos comunitários, inclusive formando, em vários bairros, grupos de jovens especializados em dança, que criavam coreografias próprias, incluindo uma indumentária bem característica, geralmente utilizando as cores da bandeira jamaicana.

Essa forma de expansão do movimento regueiro em São Luís por meio de qualquer uma das três vertentes que apresentei vem se consolidar e se legitimar com a força do rádio, enquanto meio de comunicação de massa que atinge um público heterogêneo, massivo e anônimo, embora seja bom ressaltar que, nos primeiros momentos, os apresentadores de programas radiofônicos tiveram que ter a colaboração e cumplicidade dos “donos” das chamadas radiolas, uma vez que os programas eram produzidos com material exclusivo dos apresentadores ou então com a permissão dos empresários donos de radiolas, que cediam parte de seu acervo para uso durante os programas.

Quem apresenta outros aspectos comuns que envolveram a relação dos donos de radiolas e o mercado maranhense é Silva (1995 e 2007) quando

destaca que “entre outras semelhanças existentes entre o trajeto do reggae jamaicano e o ludovicense, podemos citar, ainda, a disputa realizada entre os *sound-systems*, na Jamaica, e as radiolas, no Maranhão,” que, segundo ele, “era acirrada pela incansável, e às vezes desleal, luta por exclusividade sobre as músicas — a qual dava direito, entre outros, à raspagem dos selos dos discos ou à compra de todos os exemplares disponíveis.”

Afirma Silva que os pesquisadores ainda verificaram que são também semelhanças entre a prática constatada pelos regueiros maranhenses e jamaicanos outros aspectos como: “os roubos de músicas, na tentativa de comprometer a exclusividade de outrem sobre elas; a torcida fervorosa que as radiolas e os *sound-systems* e respectivos DJs têm; e a necessidade de lançar sucessos dos DJs jamaicanos e maranhenses” (SILVA, 1995, 2007 *apud* SANTOS, 2009, p. 23) foram fatores bastante marcantes no movimento regueiro de São Luís e do Estado do Maranhão.

De um modo geral, observa-se que essa prática de ceder parte do acervo musical aos programas especializados de reggae não era tão fácil de ser concedida, a não ser quando o empresário ou pessoa de sua confiança era o apresentador do programa. Vale ressaltar que o cidadão concedente das músicas para serem utilizadas em programas radiofônicos, muitas vezes, utilizava-se de um artifício de “carimbar” as músicas, inserindo o nome da radiola ou do próprio DJ – animador, no início, meio ou fim da faixa, provocando o que em comunicação se denomina de “*merchandising*”.

Santos enfatiza também que “é pertinente destacarmos, ainda, que os discos de vinil, raridades exclusivas de poucos, as fitas cassete, posteriormente os CDs, MDs e DVDs, o seu uso normal, assim como as radiolas e alguns programas locais de rádio e de TV”. Ela ressalta que inicialmente tocavam reggae, entre outros ritmos, e que, com o tempo, passaram a tocar, na maioria das vezes, exclusivamente reggae. Por isso, segundo ela, desempenharam, igualmente, papel fundamental na divulgação e fixação do reggae em São Luís e em outros municípios do Maranhão” (SANTOS, 2009, p. 23).

Conforme Martin-Barbero, é essa a fundamentação teórica que melhor explica esse fenômeno ocorrido com o movimento regueiro maranhense: “o espaço social onde melhor se expressa o sentido da dinâmica que, desde o popular, dá forma a novos movimentos urbanos é o *bairro*, enquanto território

de lançamento da resistência e da criatividade cultural” (MARTIN-BARBERO, 2004, p. 146), enfim é no bairro onde se criam raízes da convivência comunitária e das identidades de seus moradores.

Esse autor afirma também que “o bairro se constitui assim num mediador fundamental entre o universo privado da casa e o mundo público da cidade, proporcionando algumas referências básicas para a construção de “nós”, de uma “sociedade” mais ampla que familiar e mais densa e estável que imposta pela sociedade” (MARTIN-BARBERO, 2004, p. 147), assim o movimento regueiro legitima-se e ganha reconhecimento entremeado por diversos interesses que nasceram das aspirações populares.

Vale ressaltar que havia e ainda há, nos dias atuais, muitas ocorrências de brigas durante as festas de reggae em São Luís, assim como no interior do Maranhão. Essas ocorrências policiais são pejorativamente taxadas de “coisa de negros”, ou em outras palavras pode-se dizer “coisa de regueiro”, de maconheiro, de desocupado, etc., numa alusão preconceituosa ao lazer preferido da camada da população menos favorecida e que habitava os guetos periféricos dos centros urbanos do Estado.

A rigor, todos esses fatos são também muito semelhantes aos que ocorreram na Jamaica ao longo dos anos, muito semelhante ao que ocorreu e também ainda ocorre no Maranhão, só que, neste caso, os atores principais aqui referenciados são os mesmos afrodescendentes, ou seja, os negros traficados do continente africano para o Estado do Maranhão, portanto, são frutos da diáspora africana que aqui fixaram residência e criaram raízes.

Também é verdade que muitos dos jovens que frequentam os salões de festas de reggae de São Luís se organizam em “patotas”, as conhecidas “gangues” da atualidade e, quando há rixas e elas se encontram, é confusão na certa e os estragos são grandes, terminando em agressões físicas, prisões e, às vezes, morte. Essa prática maculou muito a forma da população em melhor situação de vida ver o reggae, o que fez surgir os clichês anti-reggae e a aversão ao movimento regueiro.

Segundo revela Silva (2007, p. 191), “o reggae, que foi considerado um ‘elemento invasor’ e ameaçador da identidade cultural maranhense, adquiriu status de símbolo alternativo de identificação pelas próprias rupturas proporcionadas pela tradição”. Esse autor ressalta também que “é o novo que

se apresenta, não como ameaçador ou destruidor da cultura local, mas como algo já sincretizado positivamente, numa relação de reciprocidade com as raízes culturais regionais”.

É, nessa vertente, que os programas radiofônicos têm um papel fundamental para desfazer a má impressão deixada pelas ocorrências policiais registradas por ocasião da realização de festas com a presença das radiolas, que naturalmente reuniam um grande público envolvido por diversos interesses, desde a simples diversão, até a comercialização de produtos diversos, inclusive alucinógenos, fato que maculava muito os aficionados por esse gênero musical, pois nem todos fazem uso desse entorpecente.

Pois bem, coube aos programas de rádio fazer a defesa do movimento regueiro e explicar o que é reggae, como ele foi transposto para o Maranhão, divulgar a programação das radiolas na capital e no interior, fazer promoções surpresas, divulgar concursos de dançarinos, interagirem com a população de forma direta e utilizar o espaço do programa fazendo circular músicas clássicas do reggae e faixas novas, exclusivas.

Aliás, as faixas novas, antigas ou não, que são consideradas boas pela massa regueira, no Maranhão, são apelidadas de “pedras”, “pedradas” ou “tijoladas”, portanto qualquer evento realizado em solo ludovicense e maranhense com o gênero musical reggae só tem sentido se reunir uma coleção de boas “pedradas”, aí incluídos os programas específicos do rádio AM e FM ou mesmo de TV, que, se forem produzidos com qualidade, deverão apresentar bons clips.

Martin-Barbero (2004, p. 170) explica que essa relação do emissor com o receptor comunitário é viés “apegado à vida dos seus ouvintes e produtores, o rádio se historiciza e é proposto como parte e testemunha dessa história comum”. Reforça ainda esse autor (2004, 167), dizendo que “O rádio recolhe e se nutre de um longo processo de sedimentação cultural que desemboca no discurso populista, enquanto modo de apelo às massas”.

Para Martin-Barbero (2004, p. 170) “ativando a demanda as emissoras de rádio fazem meio-campo entre moradores do bairro e o Estado, “insinuando a imagem de um mercado onde os bens se transmutam em serviços” e reforçando o sentido cidadão, sua pertinência e sua apropriação da cidade”, criando dessa

forma raízes e uma cultura própria que o tempo se encarregará de legitimar com pilares fecundos.

Na relação do movimento regueiro maranhense com os meios de comunicação de massa, no seu início e ao longo do processo de apropriação pelas diversas vertentes que ele atingiu, coube ao rádio, em meio a adversidades que vão do preconceito até rejeições socioeconômicas e culturais, exercer um papel de mediador para que a sociedade local acolhesse o “reggae” como manifestação legítima da cultura local, apesar dele ter origens no exterior, mais precisamente na Jamaica, país que recebeu um enorme contingente de escravos africanos.

Essa discussão não se encerra aqui, por isso ela pode ser abordada em outro momento, destacando as várias leituras que se podem desdobrar a partir do ritmo reggae em relação aos interesses intrínsecos que atendam o clamor da coletividade, dos donos de salões e radiolas, do poder público, dos meios de comunicação de massa, dos produtores culturais, dos compositores e intérpretes, dos DJs, dos apresentadores de programas midiáticos, entre outros.

A partir de conversas informais, fiz um levantamento quantitativo sobre os programas midiáticos da capital maranhense e constatei que, em março de 2011, somente na região metropolitana da ilha de São Luís, havia 11 programas de rádios AM e FM, e 2 programas diários na televisão, demonstrando o interesse com que o “reggae” se instalou na sociedade local, sendo capaz de reunir um número significativo de programas midiáticos, que naturalmente seriam eficientes formadores de opiniões, assim como cooptadores de novos adeptos.

É bem verdade também que a grande maioria dos programas que estão no ar, a exemplo do que ocorreu no passado, ainda tem um vínculo com os proprietários de radiolas e/ou proprietários de salões de dança, que, muitas das vezes, disponibilizam o seu acervo musical para compor o conteúdo dos programas, a exemplo da prática registrada quando integrantes do movimento regueiro vislumbraram que os programas midiáticos poderiam ser potencialmente benéficos para a legitimação do reggae enquanto produto cultural e que propiciasse lucro.

2.2 ORGANIZAÇÃO TÉCNICA E SOCIAL

Para melhor compreender como eram montadas as colunas e os paredões de caixas de som, tentarei apresentar as configurações técnicas de como esses equipamentos foram configurados aos longos desses primeiros quarenta anos de inserção, consolidação e legitimação junto ao povo maranhense, transformando-se num ponto vital de reconhecimento e identificação dessa cultura com o fazer e o saber do maranhense ao absorver essa manifestação.

Dizem os mais fanáticos que, além de um repertório de qualidade, que inclui ainda músicas exclusivas e de um DJ que conheça a fundo a vontade do seu público, sendo capaz de controlá-lo e colocá-lo para dançar nos momentos certos e nas horas certas, a estrutura da radiola tem que ser munida e aparato tecnológico bom e convincente, que neste caso inclui a quantidade bastante grande de caixas sonoras amplificadoras de ritmo musical, caso contrário o empreendimento está fadado ao fracasso, a ficar numa inércia sem apelo auditivovisual.

A partir dessa vertente, poderemos constatar que a conquista do público está estreitamente ligada ao apelo visual-sonoro, principalmente na fase inicial, que teve uma corrida de empresários para equipar seus empreendimentos de forma exagerada, a fim de impressionar o público simpatizante de reggae. Por isso, o fanático ou simpatizante ao chegar aos locais das audições das festas de reggae, tem, como primeiro impacto, o tamanho físico dos paredões das radiolas, que eram publicizadas nos meios midiáticos de forma a ganhar status e reconhecimento.

Considero essa forma exagerada de expor a estrutura física das radiolas como uma maneira de espetacularizar a audição festiva, impressionando o público através dos atributos possibilitados pela indústria eletroeletrônica, apesar de entender que, quando se fala em espetacularização na área de comunicação, os estudiosos sempre conduzem essa análise para os efeitos audiovisuais possibilitados pelos meios midiáticos, principalmente da televisão.

De uma certa forma, as radiolas, enquanto equipamentos midiáticos com objetivos econômicos e sociais, têm, inseridas nas suas estruturas

funcionais, equipes de gravação de vídeo digital para mostrar, posteriormente, as imagens de suas festas, nos programas de televisão da própria empresa promotora de festas ou de empresas aliadas, pois no meio do movimento verifica-se uma regular troca de favores entre as radiolas, o que inclui a divulgação de suas festas.

Observo que a inserção de equipe de gravação de vídeo digital é também uma forma de espetacularizar, pois se os efeitos de espetacularização são ter o domínio da mídia como sustentava Guy Debord (*apud* PORTELA JÚNIOR, 2009, Revista Anagrama, p. 1), para que elucidasse “o significado dessa espetacularização, na tentativa de compreender (e combater) os efeitos nocivos do novo estágio de acumulação capitalista na vida cotidiana dos indivíduos”, o que, em outras palavras, significa atender exigências de um sistema, pois essa acumulação será consumida de forma impositiva e não necessidades construídas espontaneamente por esses indivíduos.

Verificou-se que essa espetacularização “foi reduzida a uma mera sociedade repleta de imagens midiáticas, em que os meios de comunicação teriam se tornado o eixo central da organização dos processos sociais, sejam políticos econômicos e culturais”, pois para Debord (1997, p. 171) a visão de espetáculo, passou a ser designada simplesmente como “excessos midiáticos”, ou seja, o “espetáculo nada mais seria que o exagero da mídia, cuja natureza, indiscutivelmente boa, visto que serve para comunicar, pode às vezes chegar a excessos”.

Entendendo tecnicamente a definição do tamanho do que sejam radiolas grandes, médias e pequenas nos dias atuais, verifiquei, junto aos empresários do ramo, que isso é muito relativo levando em consideração somente a questão técnica, uma vez que a indústria tecnológica oferece várias possibilidades de se montar um equipamento compacto com uma qualidade superior, incluindo uma potência invejável, todavia isso só não é suficiente para o sucesso de uma radiola, em terras maranhenses.

Desse modo, voltamos ao início dos anos 80, quando, no entendimento dos radioleiros ou investidores da época, a radiola grande, para ter sucesso, teria que ter a maior quantidade possível de colunas de caixas sonoras. Segundo Pinto da Itamaraty e Natty Nayfson, uma coluna ou paredão era formada por caixas de som graves e caixas de som médio e médio-grave, as

quais são compostas de falantes de doze a quinze polegadas, incluindo ainda falantes para voz, cornetas e tweeters, além de caixas superiores, que no meio regueiro são chamadas de “baterias”.

Nesse módulo chamado “bateria”, existe várias cornetas menores ao lado de diversas tweeters que deverão evidenciar os sons agudos e a voz. Enfim, traduzindo em números e de acordo com os paradigmas desenvolvidos pelos técnicos especializados em som no meio regueiro maranhense, a coluna maior deve ser constituída de oito caixas de som grave, quatro caixas de som médio, quatro de som médio-grave e três a quatro baterias que deverão absorver de 30 a 45 super twitters e cornetas.

Se um paredão envolve em média 15 caixas sonoras, contendo equipamentos para sons graves, médios e médio-grave, e três baterias com super tweeters e cornetas, as radiolas de reggae eram definidas ou rotuladas de pequenas, médias e grandes, ficando claro que, atualmente, neste caso, o que define o tamanho técnico da radiola é o número de colunas que compõe os paredões, levando-se em consideração a qualidade sonora, que é mensurada prioritariamente pela potência utilizada.

Desse modo, a partir desses números quantitativos e a qualidade tecnológica das caixas amplificadas, o regueiro maranhense podia classificar o tamanho da radiola, lembrando que as caixas sonoras eram montadas por técnicos e marceneiros utilizando folhas de compensado comum ou de pinho naval. A diferença entre os dois materiais está em dois aspectos importantes a serem observados: o primeiro, financeiro e o segundo, a durabilidade.

A explicação desses dois pontos é a seguinte: o compensado comum é mais barato e para se fabricar uma caixa deve-se usar compensado de desoito milímetros, que, em março de 2011, custava, no mercado de São Luís, aproximadamente R\$ 90,00 (noventa reais) uma folha de dois metros e vinte centímetros de comprimento por um metro e sessenta centímetros de largura, enquanto que o compensado de pinho naval, com as mesmas dimensões, custava mais de três vezes o valor do compensado comum, mais precisamente R\$ 278,00 (duzentos e setenta e oito reais).

Dizem ainda as explicações técnicas que as caixas de som construídas com o compensado comum (mais barato) tinham uma durabilidade de um ano, condicionada à quantidade de viagens e chuva que pegasse, enquanto que as

caixas fabricadas com compensado de pinho naval tinham durabilidade de três a cinco anos, também condicionadas às intempéries da natureza, lembrando que o compensado de pinho naval é feito para resistir a essas agressões naturais, como água de chuva.

Concluindo o entendimento do que era radiola grande nos anos oitenta, pode-se afirmar que a estrutura desse tipo de radiola deveria conter de cinco a sete colunas de caixas sonoras, que, a rigor, era um número bastante exagerado, pois essa estrutura funcionava com 75 a 90 caixas de som, o que requeria uma super equipe para transportá-la, montá-la e pôr em funcionamento, necessitando pelo menos de uma carreta ou dois caminhões grandes para fazer o seu transporte.

Se por um lado, o tamanho da estrutura dava à radiola um status de grande reconhecimento e poder, por outro, os custos para sua operacionalização também eram muito grandes para o seu proprietário, envolvendo dezenas de pessoas para viabilizar essa funcionalidade o que inclui, entre outras tarefas, o transporte, carregamento, montagem, desmontagem e manutenção dos equipamentos, e a própria segurança dos equipamentos antes, durante e depois das audições festivas.

Esse aparato, a meu ver, possibilitava ao radioleiro proprietário a comparação de ser um empreendedor comunitário, pois o mesmo mantinha em torno de si vários profissionais que formavam uma cadeia de funções essenciais para viabilizar esse funcionamento, envolvendo produtores, coordenadores, técnicos especializados, eletricitas, carregadores, montadores, assessor de imprensa, seguranças, bilheteiros, DJs, entre outros.

Dizem que essa prática de se montar grandes estruturas com caixas de som acabou por tornar-se uma faca de dois gumes, pois se o tamanho era documento para o sucesso das radiolas, através de reconhecimento e status, aqueles que conseguiram chegar ao topo dessa classificação encontraram outro problema: nem sempre os espaços agendados para as funções festivas eram grandiosos o suficiente para absorver toda aquela mega estrutura, por isso eles tiveram também que se adequar aos espaços disponíveis.

A estrutura máxima de uma grande radiola só se justificava em grandes espaços, como locais abertos em praças públicas, ginásios cobertos ou clubes que possuíam grandes áreas geográficas para possibilitar o lazer e convivência

do público simpatizante, caso contrário o tamanho da estrutura era reduzido, objetivando essa adequação ao espaço, conforme seu tamanho e necessidades. Essa prática provocou mudanças de atitudes de alguns radioleiros, fazendo com que várias estruturas fossem desdobradas em duas unidades, como abordarei mais à frente.

Em conversas informais, vários regueiros que militavam e acompanhavam de perto a evolução do movimento regueiro maranhense me confiaram que os primeiros radioleiros da região, como Carne Seca, Alberto e Gustavo, tocavam em festejos religiosos em comunidades bastante distantes da capital, utilizando apenas duas colunas pequenas de caixas de som, sem essa configuração de quinze caixas por coluna e atendiam muito bem o gosto do público naquela época, pois as radiolas tocavam de tudo: brega, forró, merengue, salsa, carimbó e reggae.

Registra-se que em muitas das comunidades periféricas dos centros urbanos e em várias comunidades da zona rural da capital e do interior do Estado, contempladas com festas de reggae, não existia corrente elétrica e a saída para colocar a aparelhagem em funcionamento era utilizar geradores de energia elétrica, garantindo-se ao público alvo que a função festiva seria realizada com a força da eletricidade, a qual dava ao radioleiro uma importância diferenciada no campo das disputas simbólicas.

Desse modo, os proprietários de radiolas, para ganhar prestígio e facilitar o aluguel de suas aparelhagens, adotaram práticas inovadoras de gerenciamento, estando entre elas a aquisição de geradores de energia elétrica como item quase que obrigatório na estrutura das mesmas, considerando que essa aquisição assegurava aos locatários a certeza de que o evento seria realizado, além de dar reconhecimento e status ao proprietário da radiola.

O pioneiro nessa prática de adquirir gerador de energia elétrica foi o radioleiro “Carne Seca”, logo seguido por outros concorrentes, lembrando que a potência do gerador de energia foi um dos pontos que ganharam interesse progressivo, pois essa potência era também sinônima de poder, considerando principalmente a quantidade de equipamentos que seriam conectados a esse gerador para não ter sua capacidade estrangulada.

Concorrendo com o aparato tecnológico das radiolas, uma figura tem se mostrado útil para o reconhecimento das radiolas, mesmo levando-se em

conta aquelas festas de povoados e comunidades localizadas em áreas de difícil acesso. Trata-se do DJ²⁹, uma espécie de animador nato que, com sua astúcia e compreensão, deve saber conduzir o ritmo da festa, assim como vender uma imagem positiva do movimento regueiro, fomentando a adesão de novos simpatizantes e apresentando os pontos vitais da sua radiola para ser contratada, como um repertório exclusivo e a existência de gerador elétrico.

Sem dúvida, é esse animador, o DJ, o mestre de cerimônia da festa popular, que, em São Luís e no Maranhão, leva a população a se embriagar com o gênero musical reggae, pois ele é quem deve ficar atento para colocar uma faixa mais lenta ou mais acelerada, ou dar um aviso, ou oferecer a próxima música para o casal apaixonado, ou então avisar que está chegando a hora de parar, enfim o DJ controla, dá ritmo e mantém o público sob seu domínio para não banalizar a audição festiva, nem deixar que ocorra algum tipo de descontrole desagradável.

2.3 RADIOLAS PEQUENAS, MÉDIAS E GRANDES

Entendido o que é uma coluna de caixa de som, na estrutura técnica de uma radiola de reggae, o próximo passo é compreender o que é uma radiola pequena, média e/ou grande, observando-se a configuração de coluna já mencionada anteriormente, pois assim os pesquisadores terão condições de classificar com maior clareza esses critérios e normas postas em prática no Estado do Maranhão, assim como nos estados localizados no seu entorno geográfico.

Numa tentativa de compreender melhor essa questão, recorro a discussões promovidas por Saquet (2007, p. 127) quando abordava a temática “territorialização e espacializações como elementos culturais da sociedade”. Esse autor posiciona o território como um corpo relacional entre o material e o ideário, onde os elementos da apropriação e produção são “a um só tempo: econômicos, políticos e culturais”, no entanto ele não define como estas três dimensões são caracterizadas e interligadas.

²⁹ O DJ é considerado a primeira mídia genuína do movimento regueiro maranhense, sendo considerado até hoje personagem vital para obter e manter o sucesso da radiola.

Por outro lado, Rogério Haesbaert (2004, p. 127) aprofunda essa discussão de territorialidade afirmando que a mesma precisa ser ampla, levando-se em conta as características de mobilidade, da construção e da vivência, seguindo posicionamentos sugeridos por Deleuze e Guattari (1996). De acordo com Haesbaert (2003, p. 127) “muito mais do que uma coisa ou objeto, o território é um ato, uma ação, uma relação, um movimento (de territorialização e desterritorialização), um ritmo, um movimento que se repete e sobre o qual se exerce um controle”.

Compreendendo melhor esta questão, Deleuze e Guattari (1996, p. 32) nomeiam o território como “*um ato em movimento*” (grifo meu), onde o território territorializa-se entre significância e subjetividade, e não no espaço. Nesta linha de raciocínio, pode-se considerar que todos os elementos utilizados pelos radioleiros maranhenses são “armas” subjetivas para marcar e desmarcar territórios, conquistando espaços diversificados e adeptos em qualquer vertente de atuação.

Para chegar a este diagnóstico tecnológico, apliquei dois questionários junto a radioleiros e empresários do ramo, assim como fiz algumas entrevistas com pessoas chaves no meio cultural ludovicense. A pessoa que mais me deu subsídios para eu chegar a este diagnóstico foi o empresário Pinto da Itamaraty, atualmente detentor da maior estrutura de radiola do Estado do Maranhão, com duas radiolas grandes e uma nova estrutura tipo compacta, que ele denomina de *Roots Itamaraty*, cuja caracterização explicarei mais à frente.

Meu primeiro questionamento aos indivíduos abordados referia-se ao que era considerado uma radiola pequena. A resposta foi quase unânime: radiola pequena é aquela estrutura que tem poucas caixas de som, muitas das vezes não obedecendo nem à caracterização de uma coluna com 15 caixas sonoras, pois, neste caso, o maior impedimento que dificulta a incrementação desse tipo de estrutura refere-se às condições financeiras.

De acordo com as respostas dos arguídos, a radiola pequena, em sua maioria, tem duas coluninhas pequenas, constituídas de duas caixas de graves, duas caixas de voz, sem ter grande potência e pode tocar em qualquer ambiente pequeno de 15 a 25m². Esse tipo de radiola é quase uma estrutura doméstica cujo proprietário tem a ambição de se tornar proprietário de uma

radiola média ou grande, após consolidar-se no mercado, garantindo uma clientela mínima que o sustente.

Entre as radiolas classificadas por pequenas e médias, estão as apelidadas de compactas, definidas por Pinto da Itamaraty como uma estrutura que tem caixas pequenas com no máximo dois alto falantes de quinze em cada caixa, além disso, essas caixas são compostas de graves, algumas cornetas pequenas e twiters, o que produz um som de boa qualidade para ambientes pequenos e relativamente médios. Esse tipo de radiola já se apresenta com um pequeno comando, um painelzinho e um bom repertório musical, o que agrada muito o público jovem e universitário, não tendo grandes dificuldades para seu deslocamento.

Quando questionei o que era uma radiola de estrutura classificada por média, a resposta que obtive foi a de que esse tipo de estrutura deveria ter de duas a três colunas formando os paredões, contendo, cada um, seis caixas de graves e essas caixas de graves deverão ter, cada uma, quatro alto - falantes de quinze ou dezoito polegadas, condicionados à necessidade de potência, além disso cada coluna deverá ter duas caixas de som médio para voz, cada uma com quatro alto-falantes de doze ou quinze polegadas e uma corneta e quatro tweeters em cada caixa. A bateria (último módulo de caixa a ser posicionado no alto da coluna) deverá ter pelo menos duas cornetas e quatro twiters cada uma.

Com essa configuração, a estrutura da radiola considerada média está adequada para produzir um som de boa qualidade e potência. Pinto da Itamaraty me chamou a atenção para o fato de que numa estrutura de radiola considerada média não é só o tamanho e a potência que se leva em conta, mas está incluído, nessa classificação, o sucesso que a radiola faz (sendo imensurável e intangível), os contratos e eventos que atendem e a adesão do público, tornando-a reconhecida e conquistando adeptos, além do repertório que deverá ter boa qualidade e se possível ser próprio.

Verifica-se que as configurações vão ficando mais complexas, envolvendo, segundo estudos de Martin-Barbero e Rey (2001), um sentido estético, o poder político ou mercantil, para eles abre-se um novo caminho e um novo olhar que, por um lado, descobrem a envergadura atual das hibridizações entre visualidade e técnica e, por outro, resgatam as

imagísticas batalhas culturais, o que a meu ver explica de forma convincente a disputa, com o objetivo de conquistar status e reconhecimento, praticado pelos proprietários de radiolas no Maranhão.

De acordo com N. Postman (1991 *apud* MARTIN-BARBERO E REY, 2001, p. 16) “o atual regime da visualidade se acha socialmente dicotomizado entre o universo do sublime e do espetáculo/divertimento”, que para ele é “na experiência social que ela introduz, emerge a relação constitutiva das mediações tecnológicas com as mudanças na discursividade, suas novas competências de linguagem”.

Ao partir para compreender o que é uma radiola grande, verifiquei que havia aí muitos interesses em jogo, tornando a definição mais complexa, entretanto recorri à práxis de Pinto da Itamaraty para melhor entender a questão. Esse empresário (2011, entrevista) foi taxativo ao afirmar que:

[...] a Itamaraty é composta de vários equipamentos de sonorização, o grupo tem transporte próprios, vários caminhões, geradores de energia, tem sede própria, escritório próprio, tem programa de rádio especializado, programa de TV, estúdio de gravação de áudio, estúdio de gravação de vídeo. Ela é composta de uma estrutura muito grande. Ela faz eventos com várias radiolas do mercado. Existem algumas radiolas que disputam o mercado, e essa disputa de mercado, disputa também os clientes, disputa cada regueiro, disputa cada espaço até se tornar uma estrutura muito grande. Relação inclusive se faz necessário entre as radiolas, pois isso alimenta o movimento de várias radiolas. É como se fosse uma disputa entre o Vasco e Flamengo, São Paulo e Corinthians, é mais ao menos nessa linha. Então eu diria que duas dessas radiolas são o carro chefe desse movimento e as demais vem acompanhando esse movimento de radiolas. Eu não tenho dúvidas de que, se não fosse essas disputas de radiolas, esse movimento não teria alimentado o reggae por tantos anos e se auto afirmado dentro de todo Estado do Maranhão e em grande parte do todo Brasil. (ITAMARATY, 2011, entrevista concedida em 12.02.2011).

Conforme o entendimento do empresário Pinto da Itamaraty, a radiola é grande em várias concepções, pois, para ele, a radiola é grande no tamanho, na potência, no sucesso e na aceitação popular. Para Itamaraty, são poucas as radiolas que conseguem aglutinar todos esses pré-requisitos. Observando sua resposta pela ótica tecnicista, a radiola grande atualmente é composta por quatro a cinco colunas, pelos aparelhos de última geração tecnológica, além disso, a estrutura deverá ter à sua disposição dois caminhões trukados ou uma carreta para transportar os equipamentos.

Na relação de necessidades apontadas pelo empresário Pinto da Itamaraty, consta ainda um gerador de energia elétrica de 150 KVA, pois a estrutura precisa estar preparada para fazer grandes shows e grandes eventos, tanto no Maranhão quanto em todo o Brasil, e, nem sempre, os locais dos eventos contam com transformadores de energia elétrica com potência suficiente para absorver a necessidade de energia para a estrutura de uma radiola considerada grande.

Para melhor compreender o que seria uma radiola grande, mais uma vez provoqueei o empresário Itamaraty, solicitando que comparasse as radiolas de reggae maranhenses com os grandes trios elétricos baianos e ele foi enfático ao afirmar que as duas estruturas são parecidas e grandiosas no seu tamanho, no entanto ele enfatizou que as radiolas têm um número de equipamentos igual e, às vezes, inferior aos dos trios elétricos baianos, mas, normalmente, os trios têm o triplo de potência que usam as grandes radiolas de reggae maranhenses.

Sobre esse fenômeno, o empresário Itamaraty esclarece que o trio elétrico é sonorizado de um lado e do outro, aliás, dos quatro lados, quase sempre montado em grandes caminhões ou carretas, por isso se colocam aparelhos mais potentes, incluindo alto-falantes, tweeters, caixas de retorno e geradores altamente potentes para dar ao mesmo uma boa sustentabilidade e uma excelente sonoridade, principalmente porque os trios recebem bandas que tocam ao vivo, portanto com uma outra dinâmica, ao contrário das radiolas de reggae que a maioria das vezes tocam gravações extraídas de LPs, CDs, computadores, etc.

Concluindo sua reflexão, Itamaraty sentencia que as radiolas têm mais equipamentos que os trios elétricos, entretanto têm menor potência. Por outro lado, os equipamentos dos trios são mais compactos e super potentes o que contrasta com os paredões de caixas sonoras das radiolas, distribuídos em três, quatro ou cinco colunas, cada uma com quinze caixas configuradas como já mencionei anteriormente.

Neste caso, a movência que ocorre nas audições festivas da radiola são caracterizadas pela performance do DJ, do repertório executado (incluindo as faixas exclusivas), os espaços utilizados para a execução da festa, a equipe de técnicos e servidores contratados para garantir o bom andamento da

audição, o público com suas várias ramificações de gênero (público jovem, militantes ortodoxos do movimento regueiro, rastafaris, dançarinos, pesquisadores, turistas, curiosos, etc), o comércio informal que organiza de formas diversas, todos constituindo-se num conjunto pulsante de interesses, que têm, no reggae, sua maior motivação.

Mikhail Bakhtin (1990), analisando essas distinções de gênero e relacionamentos de classes, envolvendo dialetos raciais, regionais e étnicos, entre outros, conduz sua análise aplicando o termo “linguagem” para categorias profissionais e ocupacionais, grupos de idade, grupos religiosos, círculos sociais, “movimentos” e outros padrões de agrupamento. Destaca ainda Bakhtin que são elementos que devem ser observados, os períodos do dia, os dias da semana e as estações, pois todos eles têm suas “linguagens” específicas, por isso a festa de reggae feita à noite não é igual à realizada à tarde para estudantes, adolescentes, nem essas festas temáticas são iguais às comemorações institucionais, entre outras.

Diz Bakhtin que:

Deste modo, em cada momento de sua existência histórica, a linguagem é grandemente pluri discursiva [heteroglota]. Deve-se isso à coexistência de contradições sócioideológicas entre presente e passado, entre diferentes épocas do passado, entre diversos grupos sócioideológicos, entre correntes, escolas, círculos, e assim por diante. Estes “falares” do plurilinguismo [da heteroglossia] entrecruzam-se de maneira multiforme, formando novos “falares” socialmente típico (BAKHTIN, 1990, p. 98).

O professor Horace Newcomb (1991, p. 64-67 *apud* RIBEIRO & SACRAMENTO, 2010, p. 368), da Universidade da Georgia (USA), comentando esse posicionamento de Bakhtin, ressalta que: “Dentro dessa comunicação poliglota que conhecemos como sociedade, então, toda enunciação que vai do orador para o ouvinte, do escritor para o leitor, dos criadores para o público, está ligada a um sistema de significados múltiplos”. Para ele, “Toda “palavra” – e Bakhtin usa a ideia de “a palavra” para exprimir qualquer enunciação – é construída, sobreposta e infiltrada, por esses significados”.

Voltando à análise das radiolas, verifica-se que elas embutiram um elenco de significados na cultura maranhense, como audições festivas em

locais fixos, ao contrário das audições dos trios elétricos que ocorrem quase 100% ao ar livre e em movimento, e quase sempre o espaço reservado para a participação do público é delimitado por cordas, formando um cordão (ou curral, como é chamado no Maranhão), enquanto que as radiolas podem ser montadas em qualquer espaço ao ar livre ou coberto, sem a dinâmica do movimento dos veículos motorizados, pois os paredões estão ali, empilhados e distribuídos de forma contínua, fixa, prontos para provocar uma explosão sonora do ritmo reggae.

A rigor, atualmente, pode-se verificar, junto ao movimento das manifestações populares da cultura maranhense, que, em alguns casos, os grupos que trabalham a cultura regueira para se inserir em determinados movimentos, como o período momesco, por exemplo, começam a fazer uso de outras estruturas sonoras, como os trios elétricos. Isso ocorreu no carnaval 2011, quando o grupo GDAM (Grupo de Dança Afro Malungos) para participar da programação carnavalesca promovida pelo governo do Estado, na avenida Litorânea, fez uso de um trio, de tamanho médio, para arrastar o seu bloco de carnaval ao som de reggae.

Nesta prática do Grupo GDAM, pode-se constatar pelo menos quatro aspectos distintos sobre o movimento regueiro e a prática cultural das radiolas. Primeiro, uma resignificação do uso das radiolas que foram substituídas pelo trio elétrico; segundo, o movimento regueiro consolida-se na cultura maranhense como opção musical no período carnavalesco, que tradicionalmente toca marchinhas, pagode, samba e o ritmo axé baiano; terceiro, o poder público; e quarto, uma trilha sonora pré-gravada.

Explicando melhor esses dois últimos aspectos, o terceiro, que denominei de poder público, refere-se ao fato da política cultural abrir espaço para o reggae na programação carnavalesca oficial do governo estadual, inserindo bandas musicais que irão tocar ao vivo, em cima de um trio elétrico; e o quarto, evidencia-se quando, mesmo abrindo-se o espaço para bandas musicais tocando ao vivo, não é dispensada a trilha sonora pré-gravada nos momentos que antecedem o show ao vivo, bem como são inseridas no período de concentração faixas cantadas em português e de reggae de raiz (*reggae roots*).

Resumindo essa configuração técnica do tamanho das estruturas de radiolas de reggae no Estado do Maranhão, pode-se, de forma simplificada, afirmar que: estrutura com um paredão corresponde ao que se classifica radiola pequena; estrutura com dois a três paredões corresponde ao que se classifica como radiola média; a estrutura com quatro, cinco ou mais paredões corresponde a uma estrutura classificada como radiola grande, devendo-se levar em consideração ainda a potência dos equipamentos com que foram montadas as caixas da radiola, pois essa potência é quem vai mensurar e determinar a qualidade sonora da aparelhagem.

Em São Luís, essa prática das radiolas ocorre em todos os grandes momentos que envolvem uma significativa participação popular, seja no carnaval, no período junino, que mexe com o consciente coletivo por quase quatro meses: pré-São João, no São João propriamente dito (junho), e no pós-São João, durante o mês de julho; no aniversário da cidade (setembro), quando é desenvolvida uma extensa programação no centro e em bairro periférico, incluindo-se aí as comemorações do dia municipal do regueiro (05 de setembro), entre outras atividades de origem comunitária.

Dentro desse universo de diversidade cultural, pode-se afirmar que o gênero reggae na capital maranhense e hoje uma manifestação cultural que chegou e veio somar com as outras manifestações originárias dessa terra e com as riquezas naturais proporcionadas pelo meio ambiente geográfico da região, e que, naturalmente, identificam a cidade de São Luís como a terra das palmeiras, da juçara, ou a terra do arroz de cuxa, ou a terra do arroz de jaçanã, das tortas de carangueijo ou camarão, do beju, dos blocos tradicionais que teem um ritmo único dentro do universo musical brasileiro, sem falar no bumba meu boi e tambor de crioula, manifestações consideradas patrimônio imaterial do Brasil, entre tantas outras.

Enfim, o reggae e os seus paredões de caixas sonoras já estão totalmente adotados pelo povo de jah, que vive no Maranhão. Vale lembrar que essa manifestação cultural, que a esta enraizada na região proporciona atualmente não somente lazer e entretenimento, mas a construiu num circuito de serviços ligados a cultura, a economia, ao turismo e as relações sociais do povo, que uma parcela significativa de pessoas consegue sobreviver com os desdobramentos provocados por essa atividade, através dos vários vieses que

se fazem presentes no dia a dia maranhense, que se denomina de movimento regueiro.

Nessa ótica de ver essa construção, a ação do movimento regueiro é atualmente uma atividade tão fecunda e pulsante no meio sócio-cultural local, que dele fazem parte não somente os empresários, investidores e radioleiros, mas cidadãos comuns que integram a cadeia de comércio formal e informal que gira em torno dessa atividade mobilizando uma quantidade significativa de pessoas que se tornaram dependentes dessa organização socioeconômica.

Pode apontar destaque dessa organização os artesãos, os vendedores ambulantes de bebidas e alimentação, de roupas customizadas, os professores de dança, os produtores culturais, seguranças de eventos, vendedores de CDs e DVDs, assessores de imprensa e profissionais ligados aos programas midiáticos, sem falar nos técnicos e operadores das radiolas de reggae, que a cada semana, muitas vezes em mais de uma vez por semana, são forçados a montar e desmontar as aparelhagens em diferentes espaços para realizar eventos festivos, religiosos, artísticos e promocionais de uma forma geral, agregando trabalho e renda para uma quantidade significativa de pessoas.

2.4 CONFIGURAÇÕES TÉCNICAS

Na sequência, apresento, de forma objetiva, as caracterizações e referências técnicas de como são montadas as caixas de som, baterias, colunas ou paredões com duas, quatro, seis e oito caixas sonoras, assim como são dispostas a esses paredões de caixas sonoras em espaços quadrados, retangulares e/ou circulares. Dessa forma, os interessados poderão visualizar melhor a formação técnica dos equipamentos que compõem as radiolas de reggae maranhense, a maneira como são distribuídos no espaço geográfico onde são realizadas as festas e a configuração técnica dos paredões sonoros, sem dúvida, a principal marca registrada e absorvida pela cultura local.

Verifiquei um fato curioso nas audições festivas de reggae. Trata-se do fato de que os técnicos e radioleiros que motam os paredões de caixas sonoras fazem questão de deixar as caixas de som grave o mais baixo possível, no limite do chão (piso), pois segundo eles, esse tipo de caixa evidência os sons

graves, pontencializando-o se estive frente ao chão, o que não ocorreria se essas caixas ficarem penduradas em alguma estrutura ou mesmo sobre outras caixas de som.

Lembro ainda que este universo é também muito dinâmico, pois a evolução tecnológica está em constante transformação, oferecendo aos investidores e donos de radiolas equipamentos mais potentes e com capacidades ilimitadas, por isso os futuros pesquisadores devem ficar atentos para eventuais alterações surgidas a partir das possibilidades mecânicas, eletrônicas ou digitais oferecidas pela indústria tecnológica, que a todo instante apresenta-se com movências e novidades.

Para dar qualidade e controlar toda essa estrutura grandiosa de caixas amplificadoras de som, os técnicos e DJs contam com um comando de equipamentos eletrônicos potentíssimos armados num móvel chamado de “rack” ou “comando”, cada um mais incrementado (ou envenenado) que outro, pois nesta estrutura material estão os dispositivos técnicos que se pode chamar de “alma tecnológica” da radiola de reggae.

Esses equipamentos de última geração são amplificadores, condensadores, câmeras de eco, computadores, Iphones, Ipods, e até equipamentos mais antigos como os tradicionais toca-discos de LPs (bolachões), que ainda operam aclopados aos equipamentos de última geração, para tocar faixas exclusivas de reggae, e que foram adquiridos nas duas últimas décadas do século passado nos mercados de vinis jamaicanos e ingleses.

Com estas duas vertentes tecnológicas compostas pelos paredões de caixas sonoras e pelo comando, os apreciadores de gênero musical reggae estarão aptos a participar de mais uma audição festiva ou festa de reggae animada por uma ou por mais de uma radiola na cidade de São Luís, ou em qualquer outro centro urbano ou rural do Estado do Maranhão. Hoje, quando se viaja pelo interior maranhense, é mais do que comum se avistar faixas promocionais fixadas ao longo das estradas anunciando festas com a presença de alguma radiola da capital ou da região mesmo, utilizando sempre, como ícone, as cores da bandeira jamaicana, que já se tornaram símbolos identitários do povo maranhense.

Feitas estas considerações introdutórias sobre as configurações técnicas, cabe lembrar que essas estruturas de radiolas integram um mundo carregado de nichos sociais e técnicos, que se enquadram dentro do meio social, os quais, aqui, pode-se entender e compreender todas as artimanhas utilizadas pelos atores envolvidos com o movimento regueiro, onde cada um tenta, ao seu modo, impressionar ou espetacularizar da melhor maneira possível o seu ofício dentro desse universo sócio-cultural.

As ilustrações de colunas ou paredões sonoros, a seguir, como caracterizadas no movimento regueiro maranhense - detalharei nas páginas seguintes - poderá ajudar a entender como é feita a arrumação das caixas sonoras nessas colunas, bem como as configurações técnicas dos diversos modelos de caixas de som, como elementos básicos das radiolas de reggae, incluindo nesse contexto seus componentes e acessórios eletrônicos.

Vale ressaltar também que a nomenclatura utilizada neste texto, é a que os técnicos e radioleiros maranhenses usam de maneira regular no seu dia-a-dia, naquela região, sendo fiel, desta forma, ao recorte e objeto desta pesquisa.



Figura 3 - Festa de reggae com radiola – foto de Lauro Vasconcelos



Figura 4 - Paredão com de 25 caixas sonoras – foto de Lauro Vasconcelos

CARACTERÍSTICAS PADRÃO DA CAIXA DE SOM GRAVE E SOM MEDIO

As caixas de som deverão ter as seguintes dimensões: altura – 1 metro e 20 centímetros; largura – 1 metro e 10 centímetros; e profundidade – 53 centímetros

As caixas que produzem som grave devem ter:

- a) Um a quatro alto-falantes de 15, 18 ou 21 polegadas com 600 a 1400 watts de potência.



Figura 5 – Caixa de som grave – ilustração de Renato Ubaldo

As caixas que produzem som médio devem ter:

- a) Um a quatro alto-falantes de 12 ou 15 polegadas com 450 a 800 watts de potência;
- b) Uma ou duas cornetas (H12) com bobina ou drive D405 com potência de 400 watts; e um a oito tweeters de 100 watts.



Figura 6 – Caixa de som médio – ilustração de Renato Ubaldo

CARACTERÍSTICAS DA CAIXA “BATERIA”

As caixas de som denominadas “bateria”, que são caixas que evidenciarão os sons agudos e a voz, são constituídas de acessórios menores em tamanho, porém fundamentais para a qualidade da aparelhagem. A caixa “bateria” deverá ter as seguintes dimensões: altura – 45 centímetros; largura – 2 metros e 20 centímetros e profundidade – 53 centímetros.

As “baterias” deverão ter os seguintes equipamentos:

- a) Oito a doze super-tweeter³⁰ de 100 watts
- b) Duas a quatro cornetas (H12) com bobina ou drive D405 com potência de 400 watts.

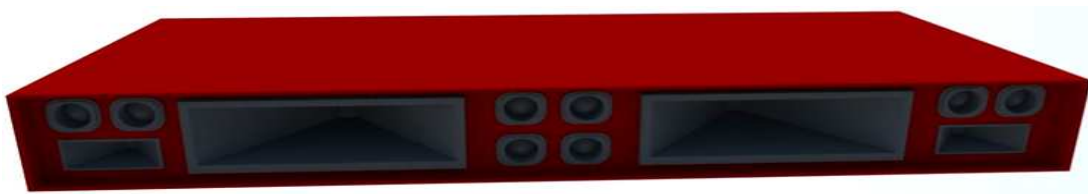


Figura 7 – Caixa bateria – ilustração de Renato Ubaldo

A arrumação das caixas de som e “baterias” na coluna varia dependendo da quantidade que será usada em cada coluna ou paredão. No Maranhão, se convencionou usar na fileira mais baixa, somente caixas para produzir som grave; na fileira do meio, usam-se caixas com som médio ou som médio-grave para voz, normalmente usadas nas laterais direita e esquerda dos paredões. Por outro lado, na parte central dessa fileira, usam-se caixas com som grave, iguais às utilizadas na fileira baixa para destacar este tipo de som, que é fundamental para o desempenho da aparelhagem. A fileira mais alta da coluna refere-se ao módulo de caixas denominadas, em território maranhense, de “bateria”.

No interior das caixas, deverá ter um condensador para não deixar os equipamentos queimarem em caso de curto-circuito ou variação repentina de

³⁰ A super Tweeter é assim classificada para caracterizar o produto fabricado pela empresa Selenium, que segundo os técnicos que montam as caixas de som, tem uma qualidade de som superior as que existem no mercado. Outros confirmam a superioridade sonora das twiters de marca Selenium, considerando principalmente sua rotação, além disso, o uso da palavra “super”, termina por se constituir uma estratégia de marketing utilizada pelos proprietários e técnicos de som para obter vantagem (status) junto ao público apreciador.

energia. Esse condensador não é totalmente imune ao ponto de evitar avarias, no entanto ele protege e previne acidentes mais simples e corriqueiros.

Sobre o nome “bateria” usado para identificar o último módulo da coluna de um paredão, não consegui obter nenhuma explicação técnica que justificasse essa nomenclatura, pois tradicionalmente “bateria” refere-se a um instrumento musical percussivo, todavia essa terminologia para identificar uma caixa sonora à rigor não teria uma identificação de fácil compreensão para aqueles que tem um olhar tecnicista.

Todavia, nessa minha busca por explicações para entender a aplicação da denominação “bateria” pude analisar que “se de um lado essa “bateria”, enquanto instrumento musical realça as paradas e passagens sonoras de uma melodia ou da letra de uma canção, fazendo o papel das vírgulas, reticências, pontos ou outra acentuação qualquer, a “bateria” da coluna de caixas sonoras evidencia sobretudo a “voz” do DJ ou animador da festa, ressaltando os sons agudos, por isso ela está equipada prioritariamente com acessórios que valorizam esse som emitido pelo ser humano, ou seja, cornetas e tweeters.

Nessa contextualização, as caixas “baterias” são colocadas na parte mais alta da coluna, ficando, portanto livre da interferência de obstáculos que normalmente se posiciona nas frentes dos paredões, que são as próprias pessoas que participam das festas. Aliás, no Maranhão, os regueiros mais fanáticos gostam de curtir o som do reggae bem próximo das caixas, se possível, sentindo o colarinho da camisa tremulando com as ondas sonoras emitidas pelos falantes, cornetas e tweeters, levando esse regueiro, ser classificado por fanático ao ponto de se constituir um nicho dentro da festa de reggae.

Verifiquei também que vários radioleiros e técnicos que montam os paredões sonoros nos locais das audições festivas, utilizam as caixas “bateria” de maneiras diversificadas, indo da arrumação tradicional, como as que são exemplificadas nesta pesquisa, variando até ao desenvolvimento de outras configurações, formando desenhos geométricos com o objetivo de impressionar a assistência das festas de reggae. Nesse universo pode-se inclusive utilizar caixas de som contento somente cornetas gigantes, com potências diferenciadas, e, colocadas nas partes mais visíveis das colunas (vide a figura 2, na página 170).

COLUNA³¹ COM CINCO CAIXAS DE SOM

Nesta configuração, tradicionalmente, a coluna deverá ter:

- a) Na fileira mais baixa da coluna serão colocadas caixas produzindo som grave, devendo cada caixa conter um a quatro alto-falantes de 15 a 18 polegadas.
- b) Na fileira do meio da coluna será colocada duas caixas produzindo som médio (voz), devendo cada uma conter dois a quatro alto-falantes de 12 polegadas para voz, uma ou duas cornetas grandes, com potência de 400 watts; duas a oito tweeters de 100 watts;
- c) Na fileira mais alta, será colocada uma caixa “bateria”, que normalmente é composta de acessórios que deverá ter duas a quatro cornetas com bobina ou drive D405, com potência de 400 watts e oito a doze twiters de 100 watts.



Figura 8 – Coluna com cinco caixas – ilustração de Renato Ubaldo

³¹ Antigamente o termo Coluna era usado para designar o empilhamento de poucas caixas de som uma sobre as outras. Atualmente este termo já é sinônimo de paredão, que, como a própria nomenclatura sugere e o empilhamento de várias caixas uma sobre as outras, por isso, no meio cultural maranhense quanto maior o paredão, maior a possibilidade do radiotelevisivo obter status e reconhecimento de sua aparelhagem de reggae.

PAREDÃO COM DEZ CAIXAS DE SOM

Nesta configuração, a coluna é formada por quatro caixas de som grave, duas de som médio e duas de som médio-grave e duas bateria.

a) Nas caixas da fileira baixa cada uma poderá ter até quatro alto-falantes de 15, 18 ou 21 polegadas;

b) Na fileira do meio deverá ter duas caixas de som médio distribuídas nas laterais esquerda e direita, devendo cada uma ter até quatro alto-falantes de 12 polegadas para produzir som médio (voz), mais uma ou duas cornetas (H12) com potência de 400 watts e 04 tweeters de 100 watts; No centro dessa fileira deverá ter duas caixas de som médio-grave ou somente som grave.

c) Na fileira mais alta, serão colocadas as “baterias” de acessórios – essa bateria deverá ter duas unidades, devendo cada uma possuir duas a quatro cornetas com bobina ou drive D405, com potência de 400 watts e oito a doze tweeters de 100 watts.

Como já mencionado, no interior das caixas, deverá ter um condensador para não deixar os equipamentos queimar em caso de curto-circuito ou variação repentina de energia. Esse condensador não é totalmente imune ao ponto de evitar avarias, no entanto ele protege e previne acidentes corriqueiros, caso haja superelevação de corrente de energia energética.

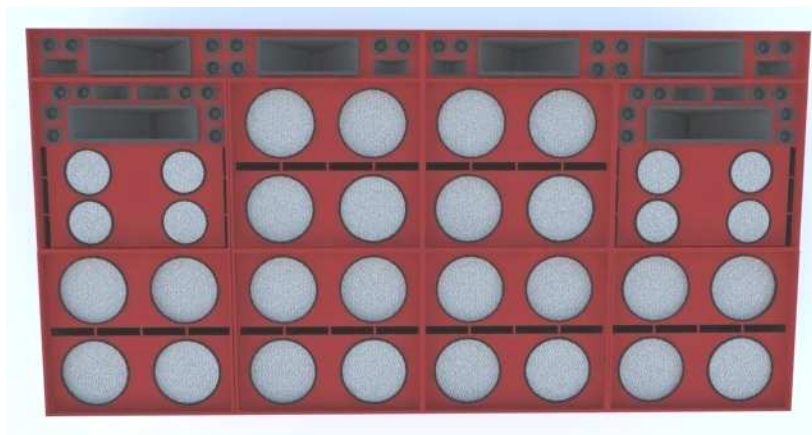


Figura 9 – Paredão com dez caixas – ilustração de Renato Ubaldino

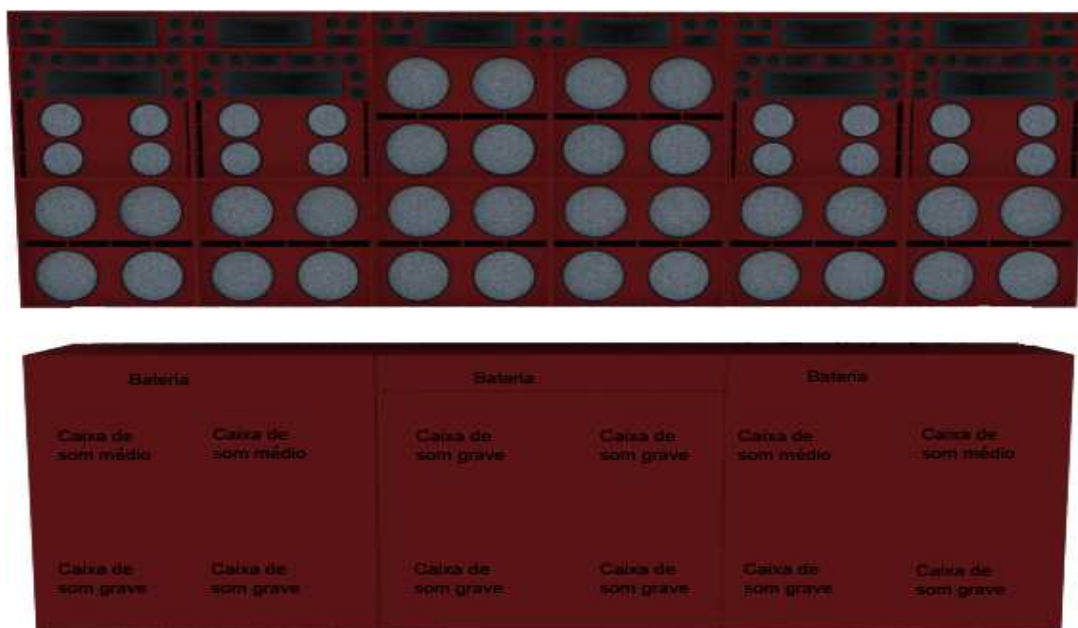
PAREDÃO COM QUINZE CAIXAS DE SOM

Nesta configuração, a coluna deverá ter a seguinte distribuição: seis caixas de som grave, quatro de som médio, duas de som médio-grave e três baterias.

a) Na fileira colocada na parte baixa será distribuída seis caixas de som produzindo som grave com até quatro alto falantes de 15, 18 ou 21 polegadas, em cada um.

b) Na fileira colocada na parte mediana, serão distribuída seis caixas de som, sendo que nas laterais esquerda e direita deverão ser colocadas duas caixas produzindo som médio (voz), em cada lado, e no meio, duas caixas de som médio-grave ou som grave. Na parte superior dessas caixas que produzem som médio, deverá ter, em cada uma delas, uma ou duas cornetas D405 com potência de 400 watts e quatro a oito tweeters de 100 watts cada uma.

c) Na fileira mais alta, o último módulo da coluna, deverá ser colocado três “baterias” com até quatro cornetas de D405 com potência de 400 watts e 8 a 12 twiters ou super-tweeters de 100 watts em cada uma das unidades de “bateria”.



Figuras 10 e 11 – Paredão com quinze caixas (vista frontal e traseira) – ilustração de Renato Ubaldo

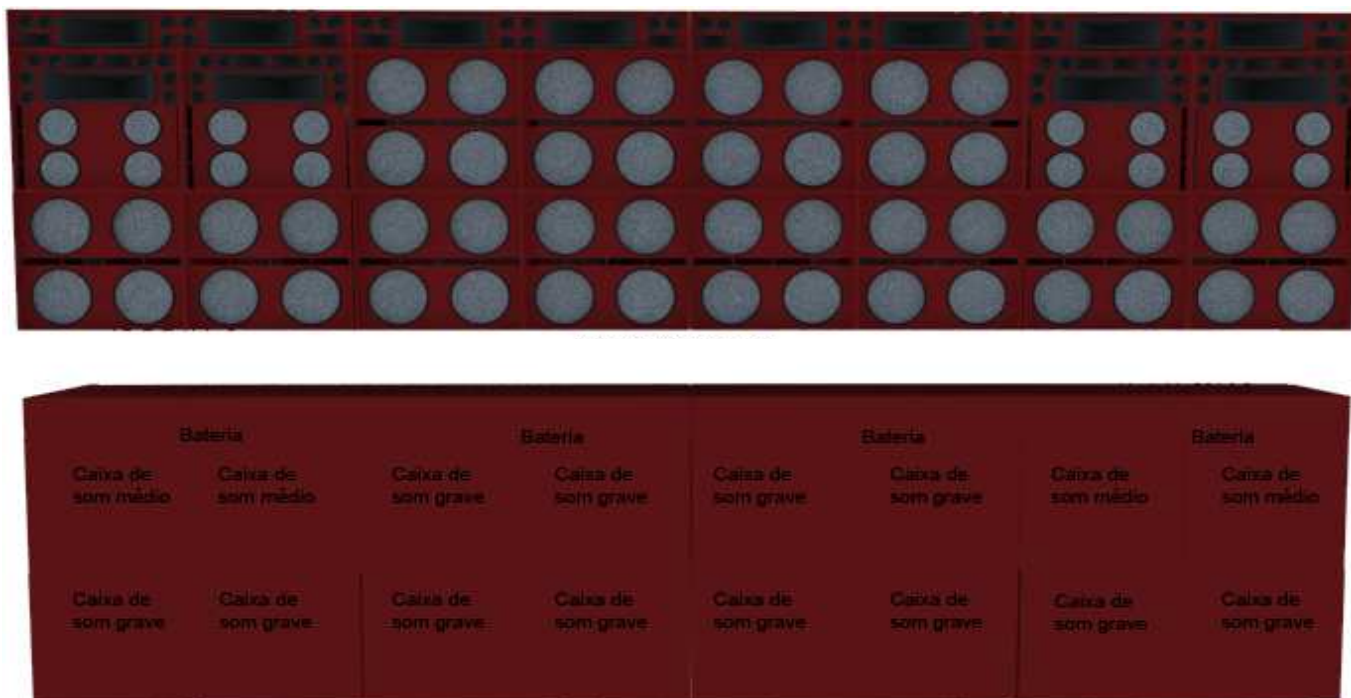
PAREDÃO COM VINTE CAIXAS DE SOM

Nesta configuração, a coluna deverá ter oito caixas de som grave, quatro de som médio, quatro de médio-grave e quatro baterias.

a) Na fileira colocada na parte baixa serão distribuídas oito caixas de som produzindo som grave com até quatro alto falantes de 15, 18 ou 21 polegadas, em cada um.

b) Na fileira da parte mediana da coluna serão distribuídas oito caixas de som, sendo que nas laterais esquerda e direita deverão ser colocadas 02 caixas de som médio (voz) em cada lado, e no centro dessa fileira colocam-se quatro caixas de som grave-médio ou som grave. Na parte superior das caixas que produzem som médio (voz), deverá ter, em cada caixa, uma ou duas cornetas, D405, com potência de 400 watts e quatro a oito twiters de 100 watts cada uma.

c) Na fileira mais alta da coluna deverão ser colocadas 04 baterias com até quatro cornetas D405, com potência de 400 watts e oito a doze tweeters ou super-tweeters de 100 watts em cada uma das unidades de bateria.



Figuras 12 e 13 – Paredão com vinte caixas (vista frontal e traseira) – ilustração de Renato Ubaldo

DISTRIBUIÇÃO DOS PAREDÕES EM ESPAÇOS QUADRADOS

Há uma regra comum e básica para se armar as colunas ou paredões de caixas de som nas festas de reggae no Maranhão: nunca se deve colocar uma coluna de frente para a outra, batendo de frente, pois, segundo os técnicos, há uma espécie de zona neutra, tipo “buraco negro”, que anula a propagação do som. Por isso, as colunas devem ser dispostas de maneira desencontradas, sem que elas batam de frente para si.

Nesta orientação, não se inclui o comando técnico da radiola, pois ele não propaga som, apenas controla a quantidade e a qualidade sonora distribuído para as caixas amplificadoras, incluindo nesse universo as músicas, os ruídos, os efeitos sonoros e a própria voz.



Figura 14 - Mapa de distribuição quadrada com quatro paredões – ilustração de Renato Ubaldo



Figura 15 - Mapa de distribuição quadrada com cinco paredões – ilustração de Renato Ubaldo

DISTRIBUIÇÃO DOS PAREDÕES EM ESPAÇOS CIRCULARES

Deve-se obedecer à mesma regra de distribuir as colunas ou paredões de forma desencontrada para evitar o choque frontal da propagação do som emitido pelas caixas de som.

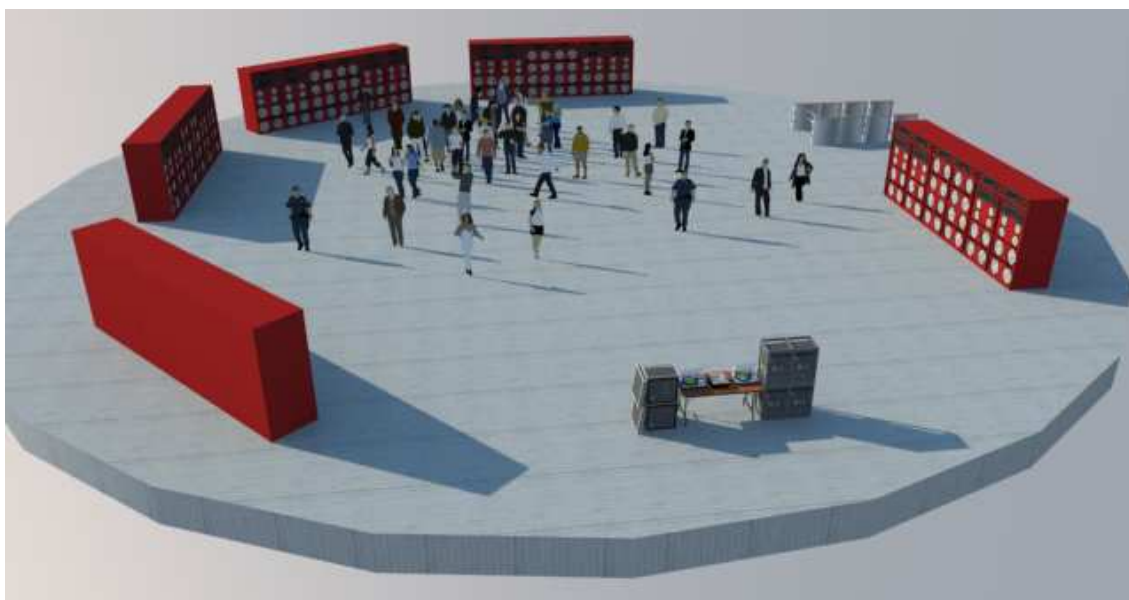


Figura 16 - Mapa de distribuição circular com cinco paredões – ilustração de Renato Ubaldo

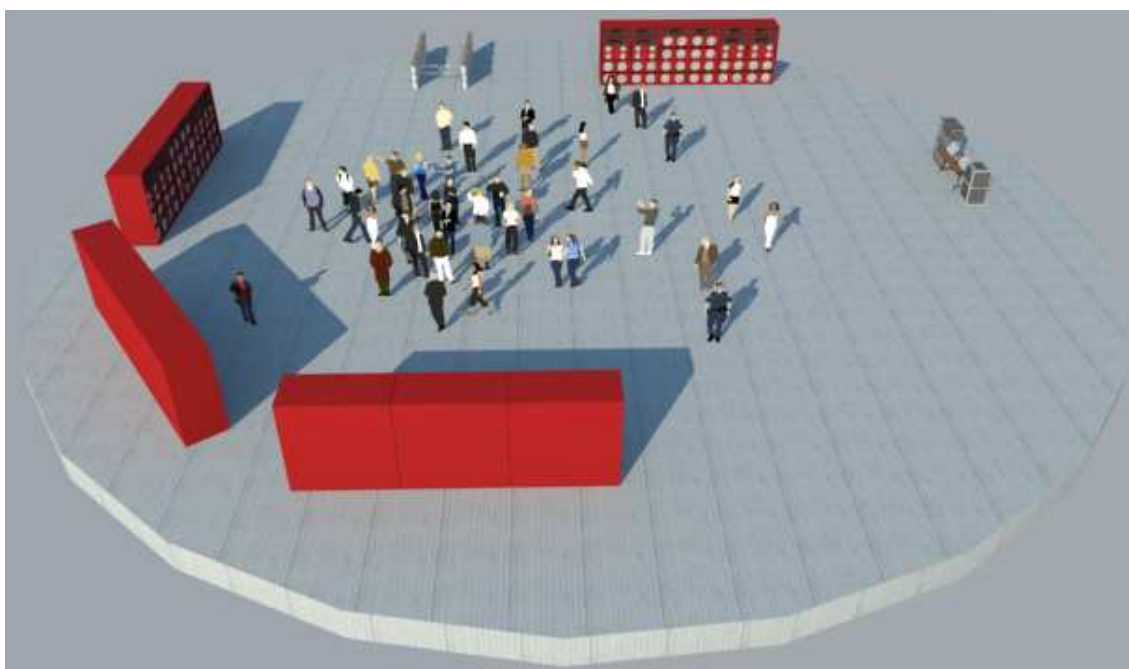


Figura 17 - Mapa de distribuição circular com quatro paredões – ilustração de Renato Ubaldo

COMANDO TÉCNICO

O comando técnico é formado por um móvel construído por madeira naval ou MDF, composto geralmente pelos seguintes equipamentos: Pré (grave); Croussouver; Equalizador para som agudo; Equalizador para som médio, que também atende as cornetas; Equalizador para som grave; Um mix (ou mesa); Noteboock; MD; I-pod; Aparelho de CD; Amplificador; Caixa de eco; Microfones (com fio e/ou sem fio); Computador; Toca-disco tradicional; Mesa de iluminação.

Normalmente, para fazer as ligações dos equipamentos com as caixas de som, utiliza-se mesa de som digital com vários canais (depende da potência da aparelhagem), interligados por fio condutores de som, conectores específicos e equipamentos extras que sofisticuem a qualidade e o visual da aparelhagem, pois o ato festivo e também um espetáculos para os olhos e a curtuição por meio de danças, paqueras, assédios galantiadores, performances individuais ou coletivas. Toda essa engrenagem compõe o espaço físico das radiolas e o território onde são realizadas as festas, como praças, clubes e bares.



Figura 18 - Comando de radiola de reggae aomodo maranhense de ser - ilustração de Renato Ubaldo



Figura 19 - Aspectos da mesa do comando da radiola FM do Clubão, na praça Maria Aragão –
foto de Lauro Vasconcelos



Figura 20 - DJ Ademir Danilo operando o comando da radiola FM do Clubão, na praça Maria
Aragão – foto de Lauro Vasconcelos

COLUNAS “BAIANINHAS”³²

Este tipo de coluna tem uma grande variedade de configuração, pois seu incremento técnico vai sendo construído aos poucos, geralmente condicionado à condição financeira de seu proprietário.

Abaixo, está o que se convencionou ser uma coluna “baianinha” clássica.



Figuras 21, 22, 23 e 24 – Exemplos de colunas “baianinhas” – ilustração de Renato Ubaldo

³² Baianinha trata-se de “caixa de som de pequeno porte, que se opõe, em tamanho e, em geral, em qualidade, às caixas de som que formam os paredões. [nos bairros de classe média pra baixo, o cara compra logo dois altofalantes de 15 /polegadas/, uma super tweeter e uma corneta, aí, ele faz duas caixas <baianinhas>, assim, aí, ele já diz, assim, ‘eu sou DJ’] (SANTOS, 2009, p. 113)

SOM AUTOMOTIVO OU CARROÇAS ENVENENADAS

Tanto estruturas sonoras montadas em carrocerias de veículos automotores como as montadas em carrocerias acopladas a veículos motorizados apresentam configurações híbridas as mais diversas possíveis, considerando que esse tipo de som fica muito ao critério do gosto e do bolso do proprietário da aparelhagem.

No meio do movimento sonoro maranhense há uma regra comum: quanto mais envenado o som desse tipo de configuração, melhor.

Abaixo, veja alguns exemplos de som automotivo ou carroças envenenadas:



Figuras 25 e 26 – Exemplos de carrocerias envenenadas - foto arquivo FAEM



Figuras 27 e 28 – Carros automotivos e carrocerias envenenadas - foto arquivo FAEM

2.5 NOVAS SUBDIVISÕES A PARTIR DE RELAÇÕES HÍBRIDAS

A vertente econômica influencia também a classificação das próprias radiolas conforme seu tamanho. Normalmente são classificadas ou identificadas como grandes, médias e pequenas, entretanto, aproveito este momento para fazer referência especial às radiolas consideradas pequenas, que ainda não têm uma classificação padronizada. Geralmente são aquelas de microempresários ou investidores iniciantes, portanto de pessoas que ainda estão em busca de reconhecimento e conquista de espaços.

Essas radiolas são denominadas por nomes peculiares, como o apelido de “Maria Xen-xem³³”, e elas se diferenciam das chamadas radiolas *new roots*, aquelas que têm uma configuração mais compacta, mas com uma potência considerada boa, portanto aceitáveis e respeitadas pela sua sonoridade, o que não é constatado nas radiolas “Maria Xen-xem”, que ainda são precárias e apresentam deficiências tecnológicas, como chiadeiras e “rames” sonoras inconvenientes.

O nome “Maria Xen-xem” ouvi de folcloristas populares que faziam gozação a esse tipo de estrutura, quando eles a criticavam pela precariedade tecnológica, o que é refletido na opinião de Seu Fausto (Antonio Fausto Silva), proprietário do bumba meu boi Unidos Venceremos, que, em conversa informal, revelou: “a morte do boi fica muito mais interessante com atrações de boa qualidade, por isso eu quero uma radiola boa que tenha qualidade e um repertório bacana, e não essas “Maria Xen-xem” que estão surgindo por aí”.

Depois de constatar essa afirmativa, preferi investigar melhor o que ele queria dizer com a expressão radiolas “Maria Xen-xem”. Aí, vieram explicações como sendo radiolas carentes de potência, de sonoridade, de repertório exclusivo e de reconhecimento do público e, finalmente, veio a justificativa mais inusitada, explicando que Maria Xen-xem é um inseto, tipo vespa, que tem uma forte ferroadada, mas que quando vê o seu predador se enterra no chão para se esconder. Ele se enterra e fica fazendo uma zoada semelhante a “rame” ou chiadeira, provocada pelo movimento rapidíssimo de suas asas. É isso que leva a massa regueira a chamar essas radiolas de “Maria Xen-xem”.

³³ A grafia “Maria Xen-xem” é de minha autoria, pois não encontrei nos dicionários e nem em livros especializados de biologia, o nome científico da vespa referenciada.

Uma outra explicação dada pelos populares esclarece que “Maria Xen-xem” é um besouro que as crianças adoram capturar e prendê-lo numa caixa de fósforo, para, em seguida, levar à orelha e ficar ouvindo o zumbido que ele faz, pois ele fica fazendo uma zoadinha tipo “rame”, a popular chiadeira, que é provocada pela rapidez da batida de suas asas. Essa batida de asas é que lembra muito bem a chiadeira desse tipo de radiola pequena.

Por outro lado, já existe uma subdivisão de radiolas pequenas “Maria Xen-xem” para as radiolas “*new roots*”, que são aquelas construídas ou montadas por pessoas independentes, para seu consumo próprio, sem a necessidade de comercializar e fazer festas para sua sobrevivência, ou seja, são aquelas literalmente classificadas como radiolas domésticas ou caseiras, que, de uma certa forma, têm seus atributos sonoros e, para muitos vizinhos desses proprietários fanáticos por reggae, causam um inconveniente muito grande em consequência da zoadinha que fazem.

Essas radiolas são apelidadas de “baianinhas”, nas quais o proprietário monta o equipamento básico e vai incrementando-o tecnologicamente ao longo do tempo, conforme sua condição financeira. Quem tem uma outra explicação sobre a radiola com a característica “baianinha” é Santos (2010) que define esse tipo de equipamento como amador, destacando que ele é “caixa de som de pequeno porte, que se opõe, em tamanho e, em geral, em qualidade, às caixas de som que formam os paredões”.

Sobre o nome “baianinha”, a única explicação que consegui obter foi a de que o dono da radiola vai construindo seu equipamento, sem pressa, conduzindo ao estereótipo de que o povo baiano carrega consigo uma certa preguiça, o que, de certo modo, tem uma certa malícia negativa, que é questionada por muitos. Com essa caracterização de radiolas “baianinhas”, existem centenas de “equipamentos no Maranhão, todavia, não há números oficiais nem pesquisa que possam fornecer dados concretos sobre esse universo.

Em viagem pelo interior maranhense, verifiquei que havia vários carros com carroceria, tipo pampa, e ainda carroças móveis adaptadas a veículos domésticos, utilizando colunas de caixa de som, semelhantes às colunas “baianinhas” ou “Maria Xen-xem”, só que a potência e qualidade eram superiores, assemelhando-se, guardadas as devidas proporções, às radiolas

compactas *new roots*, assim como num outro contexto, esses carros poderiam ser classificados como “*estruturas sonoras envenenadas*” (grifo meu).

Fiquei curioso e resolvi aprofundar a investigação sobre esse tipo de equipamento quando verifiquei que essa prática tem se multiplicado de forma crescente junto a pequenos produtores culturais do interior maranhense. Para alguns proprietários dessas estruturas, esse tipo de som é simplesmente um som automotivo, mas para outros é som montado para funcionar como um pequeno empreendimento com o objetivo de se obter compensação financeira, isto é, obter renda para sustentação através do aluguel, animando festas e eventos diversos, inclusive comícios e carreatas políticas em períodos eleitorais, como ocorreu em 2010, quando houve eleições para presidente, governadores, senadores, deputados federais e deputados estaduais.

Obtive do microempresário Stanistaw Mileno Lima³⁴, em conversa informal no município de Barão de Grajaú³⁵, (localizado a 640 km da capital maranhense) que seu equipamento é utilizado para diversas atividades, sobretudo animar festas e eventos culturais no interior do Maranhão e Piauí, num raio de até 200 km do município de Barão de Grajaú, ocasiões em que cobra uma taxa de R\$ 1.000,00 (um mil reais) por evento. Segundo Lima, ele tem vários arquivos musicais e quem determina o que vai ser tocado é o contratante, no entanto, o reggae é um estilo de música que tem grande solicitação e aceitação na região.

Disse, ainda, Lima, que, para fazer um evento festivo, ele precisa só da companhia de um técnico especialista em montar a aparelhagem sonora e um DJ, pois ele, além do equipamento sonoro, leva também aparelhagem de iluminação, um jogo de luz semelhante ao de boites tradicionais da região. Desse modo, a taxa cobrada paga o aluguel do equipamento, o DJ, o técnico e custos com alimentação e, eventualmente, hospedagem. Em média, cada evento tem 4 horas de duração.

³⁴ O equipamento de Stanistaw Lima é composto por uma coluna de som com 3 módulos “Taramp” constituída de 12 auto-falantes, 6 tweeters e 16 cornetas; e 2 módulos “Banda”, sendo um com potência de 9.8 Watts e outro com potência 1.200 watts. O equipamento funciona à bateria e o comando é de um aparelho pioneer (MP3 e USB) e possui Crossouver para regular o som, evidenciando mais agudo ou grave ou médio.

³⁵ Barão de Grajaú é Cidade da região Leste Maranhense, microrregião das Chapadas do Alto-Itapecuru. Fundada em 29/03/1911, fica na margem esquerda do rio Parnaíba, tendo na margem direita a cidade de Floriano, Piauí.

Essa reconfiguração de colunas de caixas de som e comando sonoro, que verifiquei no interior do Maranhão, assemelha-se muito ao que era denominado, na Jamaica, a partir do final da década de quarenta, de *sound-system*, que tocava em qualquer lugar, aberto ou fechado, levando a música ao povo pobre daquele país, pois as estruturas jamaicanas eram montadas em veículos automotores, que naquela época eram conhecidos como *pickups*.

Da maneira comum a esses dois lugares, evidente que havia compensações financeiras, pois os proprietários desses *sound-systems* consideravam seus equipamentos uma verdadeira mina de ouro. Vale lembrar que na época dos “*Sound-Systems*” Jamaicanos – décadas de 40 e 50 do século passado – não havia emissoras de rádio naquele país caribenho, assim como os aparelhos de rádio que eram artigo de “luxo” ao alcance dos mais abastados financeiramente.

Os *sound-systems* jamaicanos, assim como os equipamentos sonoros que verifiquei no município de Barão de Grajaú, tocavam o que a assistência e/ou contratante queria, portanto, no caso do país caribenho, o repertório musical incluía o *rhythm and blues americano*, ou *ska*, ou *rock-steady*. Registram as fontes bibliográficas que um *sound-systems* padrão era construído em uma camionete “envenenada”, coberta de caixas de som e amplificadores, fato que facilitava sua intinerância pelas diversas regiões do país, principalmente nos lugares pobres e carentes de lazer.

Quem apresenta um relato muito interessante sobre os *sound-systems* jamaicanos dos anos quarenta, cinquenta e sessenta é Carlos Albuquerque (1997), afirmando que:

Um *sound-system* era um investimento relativamente barato e de lucro imediato. Embora funcionassem ao ar livre-e, portanto, sem a cobrança de ingresso-os *sound-systems* tinham fonte de renda certa no asfalto. Não apenas seus donos recebiam, por baixo dos panos, dinheiro para levar a animação para diferentes áreas da cidade (Kingston) ou mesmo do país, como também estabeleciam uma associação inusitada com ambulantes que funcionavam ao seu redor. Associação, nesse caso, rimava com comissão. (ALBUQUERQUE, 1997, p. 47)

De acordo com relatos obtidos, verifiquei que alguns empreendedores do movimento regueiro ludovicense já começam a dar sinais de iniciativas que potencializam essas radiolas consideradas pequenas, promovendo eventos

(festas) com essa caracterização e convocando o público para o “encontro de radiolas pequenas”, no Espaço Aberto ou noutra clube da cidade. O elemento inovador é o fato de que as radiolas consideradas pequenas também têm algo novo a oferecer aos simpatizantes, fanáticos e curiosos de gênero reggae. Dessa forma, essas radiolas também vão construindo sua imagem e legitimização junto ao público e a massa regueira.

2.6 COMO AS RADIOLAS SE MANTÊM

A manutenção das radiolas de reggae é fruto de várias ações por parte de seus proprietários, o que inclui a realização de festas próprias, aluguel da aparelhagem para realizar festas e eventos privados, promoção de festas especiais e temáticas, participações em projetos institucionais e privados, realização de turnê pelo interior maranhense e estados vizinhos, gravações de CD com repertório exclusivo e/ou faixas consagradas, desenvolvimento de projetos sócio culturais para atender jovens em situação de risco, realização de oficinas para ensinar técnicas de dança, cortes de cabelo e costura, inserção digital entre tantas outras vertentes que começam a vislumbrar espaço no meio cultural maranhense.

Com certeza, quase a totalidade das radiolas de reggae maranhenses surgiram pelo interesse de se obter recompensa financeira para seus proprietários e investidores. Em março de 2011, estima-se que no Estado do Maranhão existiam mais de 300 (trezentas) aparelhagens de radiolas preparadas e configuradas para ser alugada, promover e fazer festas ou eventos culturais diversos em qualquer cidade ou distrito da região.

Destas 300 (trezentas) aparelhagens de radiolas existentes no Estado do Maranhão, pelo menos 100 (cem) estão localizadas na região metropolitana de São Luís, contrariando dessa forma, os dados fornecidos pela Secretaria Municipal de Turismo (SETUR). Esses dados de três centenas de aparelhagens de reggae foram fornecidos pelo escritório do Deputado Pinto da Itamaraty, que tem uma forte ação junto aos radioleiros maranhenses, por motivações empresariais e políticas.

Observando esses dados estatísticos da quantidade de radiolas existentes no Maranhão, analiso esse fenômeno como uma ação política e

mercantil com a comunicação publicitária, lembrando o que afirmam Martin-Barbero e Rey (2001, p. 32): “o surgimento de uma nova sensibilidade marcada pelo abandono das totalizações ideológicas e a dessacralização dos princípios políticos, acompanhando a ressignificação da utopia em termos de negociação como forma de construção coletiva da ordem”, e concluem dizendo “com o conseqüente predomínio da dimensão contratual e da racionalidade instrumental”.

Tomando como exemplo a empresa do empresário e Deputado Pinto da Itamaraty, “J. E. Soares Itamaraty Sonorizações”, sua estrutura realiza duas festas de cunho filantrópico por ano, de forma regular, sendo uma no início do ano, quando é solicitado ao público que leve material escolar para ter direito de entrar na mesma. Todo material arrecadado é distribuído a jovens de comunidades carentes que estão regularmente matriculados na rede de ensino.

A segunda festa filantrópica é realizada no mês de dezembro, quando o público simpatizante dessa radiola é convocado a levar alimentos não perecíveis para ter direito ao acesso da festa. Da mesma forma que ocorre com a festa realizada no início do ano, também essa, do final do ano, é distribuído todo o alimento arrecadado que é entregue ao projeto “Natal sem fome” e/ou doado a comunidades carentes.

Essa prática, além de elevar o conceito do proprietário da radiola, lhe dá reconhecimento e status, pois essa ação de filantropia rende ao Deputado Pinto da Itamaraty centenas de votos nos processos eleitorais em que o mesmo está envolvido, além disso ações similares as estas são amplamente divulgadas de forma espontânea tanto pelos programas midiáticos como pelos apreciadores do gênero musical, atribuindo ai promotor pontos extras.

Com exceção dessas duas festas filantrópicas, a empresa J. E. Soares Itamaraty Sonorizações cobra ingresso médio de R\$ 10,00 (dez reais) a todas as festas que realiza ao longo do ano. Entre elas estão a Festa do Trabalhador, Festa do Havaí, Festa da Bermuda, Festa da Confraternização, Festa do Regueiro, e outras. Caso a festa seja oriunda de produtores independentes, o aluguel médio da aparelhagem custa R\$ 10.000,00 (dez mil reais) o que, ao meu ver, é bem mais em conta que o cachê financeiro de qualquer cantor brasileiro que está em alta, na mídia e no movimento musical do país, integrando as listas de “*hit parade*”.

Essas diversas festas mantidas pelas radiolas integram um elenco de ações que dão legitimidade e reconhecimento a cada uma, provocando também uma intervenção na paisagem geográfica cultural do território, como argumenta Rafael Mata (2006, p. 18) quando afirma que “a territorialização da paisagem, isto é, o reconhecimento de que cada território se manifesta paisagisticamente em uma fisionomia singular, dinâmica e em plurais imagens sociais”, e para esse autor, essa ação territorialista “faz da paisagem um aspecto importante da qualidade de vida da população”.

De acordo com Mata (*apud* HEIDRICH, 2008, p. 299) a “paisagem é antes de tudo, resultado da relação sensível das pessoas com o seu entorno percebido, cotidiano ou visitado”. Ele argumenta ainda que “por isso mesmo, a paisagem é também elemento de afinidade e identidade territorial, e manifestação da diversidade do espaço geográfico que faz explícita materialidade de cada paisagem e suas representações sociais”, como as festas promovidas pelos agentes sociais chamados de radiolas de reggae, no Maranhão.

Conforme os dados que foram fornecidos pela direção da empresa, J. E. Soares Itamaraty Sonorizações, atualmente ela funciona com três unidades de radiolas: duas classificadas como radiolas grandes, com setenta e cinco caixas sonoras, distribuídas em cinco colunas e que requerem quarenta e cinco pessoas para fazer o traslado de cada unidade, incluindo a montagem, funcionamento e desmontagem; e uma, denominada de *Roots* Itamaraty, com estrutura compacta, mas com potência tão boa quanto as das consideradas radiolas grandes, e especializada em tocar um repertório voltado para o chamado reggae raiz (*reggae roots*).

Sobre a empresa J. E. Soares Itamaraty Sonorizações, o seu proprietário prestou o seguinte esclarecimento:

Quando eu montei a radiola eu montei por interesse econômico. Montar uma empresa, é ter uma ferramenta de trabalho. Em todo Estado do Maranhão são realizados muitos festejos durante o ano: festejo de São Sebastião, da Conceição, São João, carnaval e a necessidade era muito grande, então quando eu fiz a aparelhagem, eu fiz com essa concepção. Pois eu já tinha já conhecimento de mercado e do produto. Eu tinha um espaço para ser ocupado. [...] A Itamaraty, atualmente é formada por setenta e cinco caixas de som cada radiola. Hoje ela tem um grupo gerador de alta potência, que

alimenta a estrutura, inclusive doze amplificadores Z10 que são os amplificadores de alta potência, que proporciona uma excelente sonoridade. Dispomos de equalizadores, compressores, mixadores, notebooks, que tem a capacidade de armazenar muitas músicas e ele te dá uma emissão de áudio muito boa.

A partir deste relato de como funciona uma radiola de reggae, constituída como Empresa formal legalizada, observa-se que, na conjuntura contemporânea do movimento regueiro, já existe um esforço para que essas estruturas se consolidem de maneira autônoma e com uma visão empreendedora capaz de lhe sustentar, bem como criar benfeitorias para a comunidade do seu entorno, gerando emprego e renda para dezenas de pessoas.

Esse fato, por si só, justifica a existência deste tipo de empreendimento na comunidade, no bairro ou cidade, pois, a partir dessa configuração, a radiola ganha novas vertentes como a de ser fomentador de interesses culturais e econômicos, além de se tornar um agente social que agrega múltiplas ações coletivas. Assim, as cidades e seus lugares que se mostram ao turismo, por exemplo, são aquelas domesticadas pelas instituições oficiais da cultura, como destaca Gey Espinheira (2010, p. 203) quando afirma que essas ações “exilam as representações populares ou transformam em exotismo de demonstração, a exemplo das representações de danças [...], como o reggae.

Pode-se observar que a multiplicação de unidades de radiolas, assim como a realização de diversas festas temáticas e/ou comemorativas ao longo do ano, integra um jogo cotidiano, levando a representação social a vigorar com mais força, pois ela ampara-se no universo simbólico da criação, nos costumes e na paisagem tradicional dos territórios influenciados pelas cidades e demais núcleos sociais que a constituem.

Essa representação, segundo Bourdieu (1989 *apud* HEIDRICH, 300, p. 300), “depende do conhecimento e do reconhecimento. Primeiramente ela é idéia, depois, realidade”. Nesse contexto, recorro à análise de Heidrich (2008, p. 305) quando lembra que “o espaço, que contém o meio técnico-científico-informacional, é o que modifica as conexões entre lugares e facilita a realização de fluxos”.

Conforme R. Ledrut (1968, p. 260), a conexão entre lugares “passa a ser cada vez mais impregnada de informação”, o que modifica a vivência entre as diferentes temporalidades do espaço social, destacadamente do urbano. De acordo com Ledrut (1968, p. 23), a cidade é um corpo que compreende as relações de um coletivo, que envolvem constituição de espaços públicos e de encontro da cidadania. “A cidade “é uma reunião de homens que mantêm relações diversas”, como a dinâmica suburbanização/periferização que tem envolvido a produção de rupturas na continuidade do tecido urbano.

Isso talvez explique porque o reggae foi um movimento que se deu no Maranhão partindo da periferia para o centro, considerando que, “nos bairros populares, mantêm-se maior sociabilidade e vida comunitária intensa, pois se observa movimentação intensa de pessoas no espaço público, em pequenos comércios e prestadores de serviços locais” (HEIDRICH, 2008, p. 307). Conclui esse autor afirmando que a desigualdade, o estranhamento e a segregação possuem razões de várias ordens, como a moral, econômica, ética, etc, mas que, segundo ele, “as técnicas e as disciplinas permitem que o que não se encontra no mesmo plano em paisagem não entre em conflito, não tenha direta relação.

3 MÚSICA POPULAR E MEDIAÇÃO CULTURAL

A música é a linguagem universal por excelência. Essa afirmativa é reproduzida pelo mundo afora e ela serve para fazer a mediação entre os povos do mundo a partir de suas particularidades e das raízes herdadas de seus conhecimentos culturais. A música é reflexo da alma de um povo e ela quanto mais acessível aos integrantes de seu extrato social mais legitimada estará presente no fazer e saber de seu povo.

Por isso a música é popular, quando esse reflexo de ser espelho for confirmado de si mesmo, repetido e querido pela maioria da população. Nos dias contemporâneos, essa vertente é mais reconhecida com a indústria cultural local, que faz circular nas regiões subterrâneas esse produto musical a um número ilimitado de pessoas, reconfigurando a própria obra de arte e readequando-a conforme as respostas da população.

A música é uma manifestação cultural para ser veiculada e ouvida nas rádios populares, nos programas locais de televisão, shows artísticos, bailes do centro e da periferia (ou vice-versa), nos lares ricos e pobres, animando rodas de amigos, confraternizações ou mesmo animando o consumo de bebidas em bares, restaurantes e barracas da beira de praia, formando uma cadeia produtiva com interesses comerciais ou não. Enfim, a música é uma espécie de idioma comum aos povos, mediando a sensibilidade das pessoas, fazendo emergir uma infinidade de gêneros musicais por todo o mundo, estando, entre eles, o reggae.

Considerando esse contexto, as mediações do movimento regueiro são compostas por diversos atores entre os quais se podem incluir as radiolas (aparelhagens), os DJs (a estrela que comanda a festa), atualmente os artistas (intérpretes, bandas independentes, compositores), estúdios (locais onde são gravados CD, *spots* radiofônicos e televisivos), produtores e reprodutores de CD e DVDs piratas, vendedores ambulantes, festeiros, salões e clubes periféricos, bares e casas de festas da orla marítima e os programas de rádios e de televisão (responsáveis pela massificação das radiolas e suas promoções festivas).

Assim, destacam Ronaldo Lemos e Oona Castro (2008, p. 43), referindo-se ao movimento tecnobrega paraense, quando afirmam que os

atores envolvidos com aquele movimento são “multifuncionais”, numa comparação que pode ser aplicada perfeitamente aos atores do movimento regueiro maranhense. De acordo com Lemos e Castro “quase ninguém é só aquilo que o torna conhecido. É comum conhecer pessoas que têm mais de uma atividade, seja no campo da música ou fora dela”.

Explicam os autores Lemos e Castro que há uma maneira flexível de relacionamento nesse meio sócio-cultural, como “DJ de estúdio que é vendedor de rua ou DJ de aparelhagem, cantor de banda que é produtor de CD, DJ de aparelhagem que é locutor de rádio e apresentador de TV e por aí vai”, numa prática muito complexa, que dá, aos atores envolvidos com ela, a possibilidade de interagir com outras funções, assim como esses atores se dão oportunidades de experimentar outras atribuições afins para garantir sua própria sobrevivência nessa cadeia produtiva.

Dessa maneira dinâmica, essa movência, desenvolvida pelos atores do movimento tecnobrega paraense, assim como fazem os atores do movimento regueiro maranhense ou os atores do movimento funkeiro carioca, foi classificada por Lemos e Castro (2008, p. 203) de indústria criativa, pois “sua eficiência está mais atrelada aos efeitos gerados na economia local com a criação de uma série de atividades econômicas e formas de ocupação associadas”, pois para esses autores essa prática é mais importante “do que ganhos financeiros controlados e administrados por um reduzido número de agentes”.

Baseado nesta análise pode-se entender que a estética da música popular integra um contexto de estratégias de representação que oferecem às populações da periferia dos grandes centros urbanos “entradas e saídas” para a cultura de consumo, conforme afirma Canclini (2003), combinando emulação e resistência aos cânones pelo discurso hegemônico. Vale lembrar que popular nem sempre pode ser traduzido como massivo, uma vez que ser massivo requer a constituição de uma prática industrial.

Assim, conduzo esse raciocínio à introdução, aceitação e popularização do gênero musical reggae em terras maranhenses, observando que elas estão interligando várias vertentes de legitimização como o ato de ouvir, dançar, hibridizar-se com as manifestações locais, produzir as festas ou bandas independentes ou programas midiáticos, fazer circular, pesquisar e

revelar novos talentos, mesmo que seja em áreas territoriais com pouca fluidez populacional.

Vale ressaltar que essas emulações de consumo subalternas conduzem o resultado final às limitações impostas pelas condições de seus participantes. Todavia, a influência dos agentes do discurso hegemônico diminui num ambiente alternativo, conduzindo as manifestações culturais populares à supressão dos cânones estéticos, inclusive nas situações em que tentam multiplicar o imaginário popular.

Segundo destaca Muniz Sodré (2002), esses elementos considerados por ele “popularescos” ou “grotescos” é que sempre tiveram papel importante na visão de mundo dessas pessoas, ganhando força, assim como resgatam seu papel vital na formação de identificações individuais e coletivas. Enfim, nesse sistema de relacionamento destaca-se o papel da comunicação que será fundamental para fortalecer essas identificações e dar sustentabilidade à população local.

3.1 MEIOS E MEDIAÇÕES

Para muitos estudiosos, o fenômeno ocorrido com o gênero musical reggae não é algo que se possa considerar novo; durante quase quatro décadas ele se desenvolveu nas periferias dos centros urbanos maranhenses, principalmente na capital São Luís, nos salões e clubes periféricos dos bairros pobres e nas gigantescas estruturas sonoras conhecidas por radiolas, que são aparelhagens potentes, utilizando modernos sistemas de som usados nas audições festivas da periferia de São Luís e do interior maranhense.

Deve-se considerar também que, desde o início da inserção do movimento regueiro no Maranhão, houve cumplicidade entre seus agentes, radioleiros, produtores, DJs, investidores, e outros que ajudaram a propagar o estilo reggae, dando-lhe inclusive projeção na mídia local, regional e nacional, além disso, vale ressaltar que essa inserção ocorreu a revelia das normas impostas tradicionalmente pela indústria cultural, pois ela ocorreu de maneira informal e criando um sistema quase que doméstico de relacionamento.

Essas ações de identificação e consolidação do reggae na primeira etapa de sua introdução constituíram uma estética popularesca, isto é, uma estética que refletia aspectos da cultura massiva orientada para o gosto das

classes populares urbanas. Em outras palavras, essa estética popularesca é direcionada para as sensibilidades típicas da população de baixa renda e capaz de expressar de várias maneiras os valores, anseios e desejos desse público.

No caso da inserção do movimento regueiro no Maranhão, vale lembrar que a primeira mediação que esse gênero teve nesse lugar foi a figura do DJ, que, com sua torrente verbal e desempenho pessoal, fez o papel de mediador, divulgando essa cultura de forma veemente em todos os espaços onde havia audições festivas, principalmente na periferia, espaço geográfico considerado subalterno, que segundo as críticas de esquerda baseadas nos conceitos de classes proletárias, feitas nas análises de Gramsci, oferece a possibilidade de ir ao encontro de novas demandas dessa crítica esquerdista, principalmente de origem marxista.

Para Hugues Portelli (2002, p. 15), Gramsci identifica a integração orgânica entre, de um lado, a maneira como as classes se relacionam com as forças produtivas e, de outro, as disposições ideológicas e políticas. No entendimento do autor italiano, embora não se devam subestimar os aspectos coercitivos dos novos grupos detentores do poder, eram relevantes ressaltar a importância da direção cultural na estruturação de um poder com capacidade de perdurar e de se reproduzir nas diferentes dimensões do social.

No movimento regueiro do Maranhão, esse poder mediador é econômico e também político, uma vez que integrantes do movimento já alcançaram cargos eletivos nos três poderes constituídos, e há uma meta traçada de se eleger, em cada município do Estado, pelo menos um vereador, seja por qualquer partido, com objetivo de se implantar uma cadeia ou circuito de defesa e circulação capaz de dar sustentação ao movimento, fortalecendo o reggae enquanto expressão cultural e produto de lazer com forte potencial econômico capaz de gerar emprego e renda.

Assim, neste aspecto, é importante lembrar que quando a burguesia se torna central no jogo do poder, seu principal instrumento para consolidar-se não é a força, como ocorria com as classes dirigentes no antigo regime analisado por Gramsci, mas a estruturação de um sistema social integrado que permitisse a cooptação de diferentes grupos, com diferentes projetos políticos,

numa espécie de aliança política circunstancial, que foi denominada de “bloco histórico”, pela terminologia gramsciana.

Essa hegemonia é algo semelhante ao “sistema de representação”, pensado por Althusser quando define ideologias, e quando ele reconhece seu caráter essencialmente discursivo e semiótico. Em outras palavras, esse autor, ao analisar “Aparelhos Ideológicos do Estado”, em uma pequena parte de *A favor de Marx* (1965/1969, p. 231-236), ressalta que “Os sistemas de significado pelos quais nos representamos o mundo para nós mesmos e os outros”. Segundo Stuart Hall (2009, p. 169), esses sistemas reconhecem que o conhecimento ideológico resulta de práticas específicas – as práticas envolvidas na produção do significado.

Hall chama atenção para o fato de que Althusser menciona a palavra “sistemas”, no plural, para lembrar que os sistemas, enquanto representações, não são únicos. Diz ele (2009, p. 170) “Existem diversos deles em qualquer formação social. Eles são plurais. As ideologias não operam através de ideias isoladas; mas em cadeias discursivas, agrupamentos, campos semânticos e formações discursivas”.

Voltando à análise gramsciana feita por Portelli (1997, p. 67-80), ele destaca “que o “bloco histórico” forma uma hegemonia cuja função é anular as classes dirigentes”. Esse autor salienta que, para isso, essas classes dirigentes necessitam se organizar em um mesmo sistema de representações que vincule organicamente os campos econômicos, ideológicos e políticos, e que estabeleça as posições desses dois grandes grupos, além das suas próprias: “as classes auxiliares “que servem de bases sociais à hegemonia” e aquelas populações “excluídas do sistema hegemônico”, ou as classes subalternas” (PORTELLI, 1997, p. 67-80).

Nesta contextualização, ressalta-se o que apregoam os fundadores do campo dos Estudos Culturais: Ricardo Hoggart, com *The Uses of Literacy* (1957); Raymond Williams, com *Culture and Society* (1958); e E. P. Thompson, com *The Making of the English Working-class* (1963), que revelam um leque comum de preocupações que abrangem as relações entre cultura, história e sociedade, pois é muito significativo para a constituição das tradições destacarem os pontos de vista compartilhados entre eles.

Esse ponto de vista referente a tradição é destacado por Storey (1997, p. 46 *apud* ESCOSTEGUY, 2001, p. 155), quando afirma que “o que une é uma abordagem que insiste em afirmar que através da análise da cultura de uma sociedade [...] é possível reconstituir o comportamento padronizado e as constelações de idéias compartilhadas pelos homens e mulheres que produzem e consomem os textos e as práticas culturais daquela sociedade”.

De acordo com Storey (1997, p. 46 *apud* ESCOSTEGUY, 2001, p. 155), essa reconstrução de comportamento padronizado é possível ser reconhecida ou apreendida por meio principalmente das formas textuais e das práticas documentadas de uma cultura, pois isso, segundo ele “É uma perspectiva que enfatiza a *“atividade humana”, a produção ativa da cultura, ao invés de seu consumo passivo*”.

Quem apresenta também opinião relevante sobre os Estudos Culturais, é Agger (1992, p. 89) que chama atenção para o fato de que esses estudos apresentam “uma concepção particular de cultura que gera singularidades do projeto dos Estudos Culturais e seu enfoque sobre a dimensão cultural contemporânea”, pois, para esse autor, o grupo do CCCS³⁶ amplia o conceito de cultura para que sejam incluídos dois temas adicionais, a saber:

“Primeiro: a cultura não é uma entidade monolítica ou homogênea, mas, ao contrário, manifesta-se de maneira diferenciada em qualquer formação social ou época histórica. Segundo: a cultura não significa simplesmente sabedoria recebida ou experiência passiva, mas um grande número de intervenções ativas – expressas mais notavelmente através do discurso e da representação – que podem tanto mudar a história quanto transmitir o passado. Por acentuar a natureza diferenciada da cultura, a perspectiva dos estudos culturais britânicos pode relacionar a produção, distribuição e recepção culturais a práticas econômicas que estão, por sua vez, intimamente relacionadas à constituição do sentido cultural”. (AGGER, 1992, p. 89, *apud* ESCOSTEGUY, 2001, p. 156)

Para Ana Carolina Escosteguy (2001, p. 157), “A operacionalização de um conceito expandido de cultura, isto é, inclui as formas nas quais os rituais da vida cotidiana, instituições e práticas, ao lado das artes, são constitutivos de uma formação cultural”, que segundo Escosteguy essa formação cultural

³⁶ O campo dos Estudos Culturais surge, de forma organizada, por meio do CCCS – *Centre for Contemporary Cultural Studies*, diante de alteração dos valores tradicionais da classe operária da Inglaterra do pós-guerra.

“rompeu com um passado em que se identificava cultura apenas com artefatos”. Fundamenta ainda essa autora que:

A extensão do significado de cultura – de textos e representações para práticas vividas e suas implicações na rígida divisão entre níveis culturais distintos – propiciou considerar em foco toda produção de sentido. E, ao enfatizar a noção de cultura como prática, se dá relevo ao sentido de ação, de agência na cultura.

No momento em que os Estudos Culturais prestam atenção a formas de expressão culturais não tradicionais se descentra a legitimidade, transformando-se num lugar de atividade crítica e de intervenção. Dessa forma, a consideração sobre a pertinência de analisar práticas que tinham sido vistas fora da esfera da cultura inspirou a geração que desenvolveu os Estudos Culturais, principalmente, a partir dos anos 60. Logo, os Estudos Culturais construíram uma tendência importante da crítica cultural que questiona o estabelecido a partir de oposições como cultura alta/baixa, superior, entre outras binariedades. (ESCOSTEGUY, 2001, p. 157)

Referindo-se à subalternidade, Fernando Israel Fontanella (2005, p. 31) afirma que “surge no debate sobre a subalternidade uma solução teórica para a compreensão de relações de exploração que, embora não abandonem a discussão do capital, também não se limita a ele, como a questão racial ou feminista”. Esse tema se constitui ao longo do tempo uma ampla discussão entre teóricos das ciências sociais, como será visto a seguir.

Esse autor recorre a Canclini (2002, p. 274) para destacar que “principalmente a partir de releituras de Gramsci, a cultura passou a ser vista, mais do que como espaço de distinção, como parte da luta pela hegemonia,” afirmativa que é também acordada por Hall (2003, p. 259), ao ressaltar que a “luta cultural pode assumir diversas estratégias circunstanciais, incorporação, distorção, resistência, negociação, recuperação”.

Observa Jesus Martin-Barbero (2001, p. 116) que o conceito gramsciano de hegemonia não pensa o processo de denominação social como imposição de um exterior, mas um processo que “hegemoniza, na medida em que representa interesses que também reconhecem, de alguma maneira, como seus as classes subalternas”, fato que pode ser apontado como característica semelhante a ocorrida com a aceitação do reggae no Estado do Maranhão, pois foram as vozes subalternas que primeiro acolheram esse gênero musical.

Trazendo esse raciocínio para a introdução do reggae no Maranhão, observa-se que essa introdução ocorre em condições aparentemente adversas

aos padrões pedagógicos e culturais burgueses vigentes da década de 70, pois o Estado reproduzia os valores ideológicos da política oficial, manchados pelo golpe militar de 1964 e pelo Estado de Exceção Política imposto ao povo brasileiro naquela época e que foi caracterizado por forte repressão política e policial, por meios de equipamentos repressores do Estado.

Nessa discussão, Homi Bhabha (1998, p. 19-20) fala de entre-lugares surgidos da articulação de diferenças culturais e que produzem “figuras complexas de diferenças e identidades, passadas e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”. Entendendo melhor a fala de Homi Bhabha, pode-se afirmar que estar no entre-lugar é ao mesmo tempo estar em mais de um lugar, mas não estar em nenhum, impossibilitando de encaixar-se nas identidades produzidas pelas narrativas hegemônicas.

Em outra ótica não muito distante, Canclini (2003, p. 273), analisando as aplicações da teoria gramsciana ao estudo de cultura popular, lembra que ela refundamenta a noção marxista desgastada das classes sociais proletárias e permite repensar o popular como subalterno, reservando a iniciativa às classes dirigentes, afirmando que as culturas populares não são um efeito passivo ou mecânico da reprodução controlada pelos dominadores.

Para Canclini, as culturas populares também se constituem, retomando suas tradições e experiências próprias no conflito com os que exercem, mais que a dominação, a hegemonia. Esse autor explica melhor sua postura, dizendo: “Quer dizer, com a classe que, ainda que dirija política e ideologicamente a reprodução, tem que tolerar espaços onde os grupos subalternos desenvolvem práticas independentes e nem sempre funcionais para o sistema”.

Observa-se, assim, que Canclini tem um posicionamento crítico ao verificar que, na postura de teóricos neogramscianos, existe uma acusação de utilização de modelos de análise que, na intenção de destacar a iniciativa de resistência e oposição de setores considerados subalternos, procuram estabelecer uma oposição ingênua, em que tudo o que não é hegemônico é subalterno e vice-versa.

Argumenta ainda esse autor (2003, p. 275) que “omitem-se, então, nas descrições, processos ambíguos de interpenetração e mescla, que nos movimentos simbólicos de diversas classes geram outros processos que

não se deixam organizar sob classificações de hegemônico e subalterno, de moderno e tradicional”. Assim, a análise clacoliniana abre a possibilidade de se fazer novas interpretações a partir dessas relações sócio culturais, incluindo seus pontos divergentes.

Para esse autor (2003, p. 283), a análise das culturas populares urbanas identifica as categorias tradicionais e exige novos instrumentos conceituais que não se resumam às oposições convencionais. Essa visão é compartilhada com Jesús Martín-Barbero (2001, p. 321), que afirma “somente ser possível ver a separação do massivo em relação ao popular, que costuma desenhar o primeiro como um “parasita” do segundo, a partir de duas posições: ou dos folcloristas, que em sua missão de preservar o “autêntico” tradicional veem toda mudança como desagregação”.

Ele considera que essa concepção de dominação social que se limita a ver a produção cultural popular como uma “reação às induções das classes dominantes” reflete ainda sobre os métodos dos meios às mediações, por isso Martín-Barbero, investigando sobre os processos de constituição do massivo a partir das transformações nas culturas subalternas, cita que esses métodos estão “sobrecarregados”.

Segundo esse autor (2003, p. 270), essa sobrecarga é refletida tanto pelos processos de transnacionalização quanto pela emergência de sujeitos sociais e idoneidades culturais novas, pois “a comunicação está se convertendo num espaço estratégico a partir do qual se podem pensar os bloqueios e as contradições que dinamizam essas sociedades-encruzilhadas, a meio caminho entre um subdesenvolvimento acelerado e uma modernização compulsiva” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 270).

Percebendo melhor essa afirmativa de Martín-Barbero, pode-se interpretar que as articulações práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais, deve-se deslocar dos meios para as mediações, e neste caso específico, o reggae, enquanto produto de uma cultura surgida das influências diaspóricas africana e alheia aos paradigmas da indústria cultural, foi inicialmente um reflexo dessa pluralidade oriunda de um mundo subalterno.

Canclini prefere abordar o problema da convivência entre as culturas popular, erudita e massiva a partir das negociações que se instauram no

ambiente dos meios de comunicação, às quais ele se refere como hibridação, em que práticas culturais que antes existiam separadas se combinam para gerar novas estruturas (2003: XIX). Nesse processo, é possível que elementos tradicionais perdurem à medida que novos produtos culturais são elaborados.

O movimento regueiro maranhense só conseguiu mudar o comportamento das elites quando se utilizou dos meios midiáticos radiofônicos e televisivos, assim como mostrou força quando começou a eleger militantes do movimento a cargos políticos nos poderes municipal, estadual e federais. Além disso, nessa mesma época, surgem várias bandas musicais independentes e festivais com a presença de cantores de renome, sobretudo despertando o interesse de jovens e universitários, ganhando novas ressignificações.

Trata-se de uma visão que não se limita a pensar a agência cultural das camadas populares somente nos movimentos de resistência estruturados que combatem a hegemonia cultural, mas que considera também a penetração do popular, subalterno e periférico nos espaços da cultura massiva. A consolidação, popularização e massificação do reggae através dos programas midiáticos é exemplo dessa afirmação, conforme atesta o militante do movimento regueiro ludovicense Natty Nayfson:

... é claro, a manifestação foi muito grande porque os programas na década de 80 deram uma alavancada no reggae porque o reggae era visto de outra forma, então a gente colocava na mídia, se a festa de fulano de tal não tinha mídia, o programa facilitou, principalmente porque o programa atinge uma área muito grande e o rádio atuou de forma decisiva para tirar a mal impressão da sociedade de que o reggae era coisa de negro, maconheiro, etc. A coisa foi tendo uma outra visão e conotação... É complicado. (NATTY NAYFSON, entrevista, 2010).

Reforçando seu posicionamento, Martín-Barbero (2001, p. 111) dá mais atenção, em sua análise, aos meios massivos em seu papel de mediação de diferentes pressões culturais. Segundo o autor, as indústrias culturais reorganizam a hegemonia ao se converterem “em lugares de condensação e entrecruzamento das múltiplas redes de produção do social”. Essas redes podem ser caracterizadas como conjunto de ações produzidas pela ação comunitária sem o atrelamento à grande indústria cultural.

Dessa forma, retornamos a uma conceituação da luta social no campo da cultura. Como bem coloca Renato Ortiz (2001, p. 147): “A cultura popular de massa é produto da sociedade moderna, mas a lógica da indústria cultural é também um processo de hegemonia”. Ortiz diz ainda que “Com isso entendemos que a análise da problemática cultural deve levar em conta o movimento mais amplo da sociedade, e, ao mesmo tempo, perceber a cultura como um espaço de luta e de distinção social.” (2001, p. 147).

Compreendendo melhor esse ponto de vista, uma crítica social que tenha por objetivo identificar a resistência do modo popular de se relacionar, deve-se perguntar a partir de que posições os subalternos urbanos negociam culturalmente, e quais são as suas estratégias para contornar as barreiras colocadas pela hegemonia, que uma certa forma exerce maneiras diversas de pressão para impor sua vontades.

Entre os modos diversos que devem ser observados nas estratégias desenvolvidas pela hegemonia, deve-se verificar “quando eles se constituem em mercados”, “os estratos mais abaixo na hierarquia social aumentam seu poder de pressão”, e “conseguem ver representadas em um maior número de espaços as suas sensibilidades singulares”. Portanto, as formas populares adquirem características dinâmicas e passam a ser promovidas pelas indústrias culturais na medida em que se traduzem em consumo.

A cultura massiva recebe demandas de grupos diferenciados, mas, ao mesmo tempo, leva as grandes redes nacionais e globais de comunicação a direcionarem-se estrategicamente para um público indiferenciado, uma “audiência média”, amenizando tensões, através das convergências. Todavia, a força exercida pelos diferentes grupos se dá de maneira desigual. As classes dirigentes e as elites econômicas e intelectuais controlam as instituições de promoção cultural, influenciam programas estatais de incentivo à produção artística e são a mão de obra das indústrias culturais.

Além disso, como consumidores com maior potencial de compra, é para essas camadas que os anunciantes se direcionam, o que, num sistema de comunicação massiva sustentado por um modelo comercial de venda de espaço publicitário, inevitavelmente acaba por influenciar os conteúdos, de modo a agradar mais frequentemente às demandas desse público privilegiado, aplicando da mesma forma a reprodução de uma ideologia hegemônica.

Nesse contexto, as empresas de comunicação influenciam as manifestações culturais a interagir com sua grade de programação e com os programas midiáticos a partir do perfil qualitativo da empresa de comunicação, portanto as regras dominantes são estabelecidas pelos dirigentes, mas condicionadas à visão dos patrocinadores, que determinam de forma decisiva o que e como as empresas devam publicizar seus conteúdos, limitando de forma direta ou indireta um poder consentido de censura.

Como o objeto desta pesquisa está diretamente ligado ao gênero musical reggae, é pertinente direcionar essa reflexão sobre mediação à nacionalidade de origem negra, por isso apoio-me no que afirmam E. Squeff e J. M. Wisnik *apud* Martin-Barbero (2003, p. 250) “estabilizar uma expressão musical de base popular, como forma de conquista uma linguagem que concilie o país na horizontalidade de território e na verticalidade das classes”.

Segundo Martin-Barbero, no livro “Dos meios às mediações”, talvez em nenhum outro país da América Latina como no Brasil a música tenha permitido expressar de modo tão forte a conexão secreta que liga o *ethos* integrador com o *pathos*, o universo de sentir. Conforme ainda esse autor, é isso que torna a América Latina especialmente apta para usos populistas, o que levou a música de origem negra a adotar, segundo a visão elitista, um modo desviado e aberrante.

Todavia, esse modo desviado e aberrante obteve sua legitimação social e cultural, pondo em evidência os limites tanto da corrente intelectualista quanto populista, fazendo uma relação entre o popular e o massivo – a *emergência urbana do popular* (grifo meu). Assim “na medida em o negro traça sua sobrevivência única e exclusivamente no trabalho físico, e no gesto, é na manifestação física de sua humanidade que ele impõe sua cultura”, segundo afirmam E. Squeff e J. M. Wisnik (1980, p. 43 e 44 *apud* MARTIN-BARBERO, 2003, p. 251).

Para Martin-Barbero (2003, p. 252), “o projeto de nacionalismo musical opera sobre um eixo interior e outro exterior”, criando um “cordão sanitário” que separa claramente a boa música (folclórica – aquela praticada no campo) da ruim (música comercializada e estrangeirizante, que é feita na cidade). Refletindo sobre o papel desenvolvido e mediado pela música de origem negra, esse autor ressalta dois obstáculos ideológicos, afirmando que:

Para se tornar urbana, a música negra teve de atravessar uma dupla barreira ideológica. Uma é a levantada, por um lado, pela concepção populista da cultura, remetendo a verdade do popular, sua “essência”, às raízes, à origem, isto é, não a história de sua formação, e sim a esse lugar idealizado da autenticidade que seria o campo, o mundo rural. Daí a contradição entre sua idéia de povo e as massas urbanas desenraizadas, politizadas ou pelo menos ressentidas, de gostos “degradados”, cosmopolitas, cujas aspirações, entretanto, o populismo promete atender. A outra barreira é levantada por uma intelectualidade ilustrada, para a qual a cultura se identifica com a Arte, uma arte que é distância e distinção, demarcação e disciplina, frente às indisciplinadas e inclassificáveis manifestações musicais da cidade. (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 253).

Nesse entendimento, Martin-Barbero ressalta que, nos anos 60, na maioria dos países latino-americanos ocorreu um considerável crescimento, expansão e diversificação da indústria cultural, inserindo-se neste contexto a ampliação do mercado interno. Esse autor destaca ainda que a população da América Latina visse também surgir contradições insolúveis, como a esquerda, tornando mais clara a incompatibilidade, nesses países, entre crescimento e democracia.

É nesse contexto que nasce o gênero musical reggae, num país latino-americano caribenho e cercado por problemas estruturais. Um deles é a falta de meios midiáticos, já que somente em 1962 é que o rádio chegou àquela ilha, pois a população jamaicana até tinha aparelhos de rádio, mas para sintonizar emissoras de outros países, principalmente dos Estados Unidos. Segundo Martin-Barbero (2003, p. 261), dois fatos-chave, no campo da comunicação, corresponderam à difusão generalizada de inovações como “motor” do desenvolvimento: a hegemonia da televisão e a pluralização funcionalizada do rádio.

Neste cenário de mediação, o rádio reage à concorrência da televisão, explorando sua popularidade, como seus modos de utilizar o popular, as maneiras “como são trabalhados a adesão do público e o sistema de interpelações a que ela recorre”, conforme evidencia R. M. Alfaro (*apud* MARTIN-BARBERO, 2003, p. 263) o “rádio não requer qualquer capacidade além da audição, com sua “restrição” ao sonoro – a voz e a música – permitindo-lhe desenvolver uma habilidade expressivo coloquial [...]”.

Para esses autores, são os traços tecno-discursivos que vão possibilitar ao rádio mediar o popular como nenhum outro meio permitiu sua

renovação, a partir de um entrelaçamento privilegiado da “*modernizada racionalidade informativo-instrumental com a mentalidade expressivo-simbólica do mundo popular*” (grifo meu). Desse modo, o rádio tornou-se eficiente instrumento de comunicação entre os povos do centro e da periferia, ricos e pobres, alfabetizados ou analfabetos, criando e recriando identidades locais mais consistentes.

O cenário da comunicação na América Latina é protagonizado pelas novas tecnologias, desde o final dos anos de 1980, e dentro desse contexto inovador tecnológico, Mattelart e Schmucler (1983 *apud* MARTIN-BARBERO, p. 265) demonstram, através de pesquisa, que “os níveis alcançados em cada país pela expansão tecnológica no campo da comunicação são muito diferentes, mas a fascinação e o deslumbramento são muito semelhantes”. E por serem semelhantes os anseios e necessidades de apoderamento dessa comunicação mais democrática se torna uma bandeira que gradativamente vai se legitimando no meio sociocultural.

Lembram esses autores que “não só nas capitais, mas também nas menores cidades de providências sente-se a necessidade compulsiva de microcomputadores e câmeras de vídeo, videogames e videotextos”, pois a tecnologia consegue implantar uma ampla difusão de seus produtos que a cada instante surpreende o mercado com novos produtos, criando, por conseguinte, uma necessidade tácita de sua utilização, nos habitantes dos mais diversos territórios, independentes de cor, raça, religião, poder econômico, e nível educacional.

3.2 MEDIAÇÕES E IDENTIDADES CULTURAIS

As mediações e identidades culturais dos lugares, principalmente dos grandes centros urbanos, são marcas que foram profundamente negociadas pelas relações dos setores produtivos e subalternos, fazendo surgir relações híbridas complexas e fecundas dentro desse universo de convivência, que teve fortes apelos econômicos, políticos e culturais, e é nesse contexto que a cultura regueira se instalou no estado do Maranhão e ganhou projeção.

Nessa complexa trincheira cultural, observa-se que o povo maranhense tem fortes influências dos sons oriundos do Caribe – como a salsa, merengue,

mambo, boleros, etc. – e dos ritmos regionais dos Estados vizinhos como o Ceará e Pará, este último responsável pela implantação de uma forte indústria cultural local, utilizando-se de uma mega estrutura fundamentada na prática da pirataria que popularizou uma releitura do ritmo calipso baseada na tecnologia, fazendo surgir o que hoje é denominado de tecnobrega.

Dessa forma a cultura regueira define-se e redefine-se com o jeito do maranhense de absorver essa cultura e desenvolver um modo peculiar inspirado nos ritmos regionais, ou na forma de dançar, no modo de se vestir, utilizar cabelos trançados, gravar e regravar grandes sucessos, entre outros, criando uma caracterização identitária local, que, com o passar do tempo incorporou-se ao meio sócio-cultural, ganhando *status* e legitimização na arena de disputas simbólicas.

Afirmam os teóricos, como Nestor Garcia Canclini e Jesus Martín-Barbero, que é na arquitetura urbana que as modificações começam a ser mais visíveis: as cidades passam a crescer desenfreada e verticalmente, camponeses de todos os lugares querem uma chance de vida melhor nas metrópoles, abandonando suas tradições e reinventando-se. Dessa forma, surgem novas formas de convivência e trocas simbólicas.

Para esses autores, os bairros e vilas tradicionais são transformados pelos conjuntos de prédios, supermercados, terminais de ônibus e pelo barulho dos televisores e automóveis. Esses últimos passam a entulhar as cidades, modificando seu traçado urbano; bairros inteiros são postos abaixo para darem lugares a autopistas que garantirão o descolamento mais rápido de uma maior quantidade de carros.

Seguindo esse raciocínio, Álvaro Luiz Heidrich (2008, p. 307) salienta “nos bairros populares, mantém-se maior sociabilidade e vida comunitária mais intensa, pois se observa movimentação mais intensa nos espaços públicos, em pequenos comércios e prestadores de serviços locais”, em outras palavras, pode-se traduzir essa relação existente nos bairros como uma dinâmica da cidade e do espaço urbano, apresentando relações com as transformações econômicas de alcance globalizantes e com as tecnologias que dão suportes a esse processo.

Enfim, essas movimentações mais intensas faladas por Heidrich fazem com que as desigualdades, o estranhamento e a segregação possuam várias

ordens – moral, econômica, ética, etc – porém as técnicas e as disciplinas permitem que o que não se encontra no mesmo plano – em paisagem – não entre em conflito, não tenha direta relação. Dessa maneira, ficará, mais uma vez, caracterizada uma forma plural de convivência entre os integrantes do espaço territorial delimitado pelas cidades.

Desse modo, a cidade, pressionada pelo aumento de sua população e pela necessidade de se aperfeiçoar estruturalmente, passa a refletir como nunca sobre o elitismo e o autoritarismo: o subúrbio dá lugar à periferia e passa a ter outro tipo de relação com o centro; condomínios de luxo fechados contrastam com favelas construídas sobre os esgotos; o comércio se transforma em *business* e as relações em *networking*.

Para Canclini (1997, p. 285-286), “É nesses cenários que desmoronam todas as categorias e os pares de oposição convencionais (subalterno/hegemônico, tradicional/moderno) usados para falar do popular. Suas novas modalidades de organização da cultura, de hibridação das tradições de classes, etnias e nações, requerem outros instrumentos conceituais, como será visto mais adiante.

Segundo esse autor (1997, p. 285), “a urbanização predominante nas sociedades contemporâneas se entrelaça com a erialização e o anonimato na produção, com reestruturações da comunicação imaterial (dos meios massivos à telemática) que modificam os vínculos entre o privado e o público”. Prosseguindo, ele pergunta: “Como explicar que muitas mudanças de pensamento e gostos da vida urbana coincidam com os do meio rural, se não por que as interações comerciais deste com as cidades e a recepção da mídia eletrônica nas casas rurais os conecta diretamente com as inovações modernas?” (CANCLINI, 1997, p. 286)

Assim, desenvolve-se uma nova cultura popular urbana, cujo conteúdo é produto da interação constante de três elementos, inspirada nos conteúdos da cultura erudita, levando Canclini a destacar que “A formação de coleções especializadas de arte culta e folclore foi na Europa moderna, e mais tarde na América Latina, um dispositivo para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados”.

Diz também esse autor (1997, p. 302) “ainda que aos que eram considerados cultos pertenciam certo tipo de quadros, de músicas e de livros,

mesmo que não os tivessem em sua casa, ou o acesso aos mesmos fosse mediante a visitas ou idas a museus, salas de concerto e bibliotecas”. Conhecer sua organização já era uma forma de possuí-los, que os distinguiu daqueles que não sabiam relacionar-se com ela.

Para o teórico mexicano (1997, p. 303), “os conteúdos da tradição folclórica local, frutos de culturas pré-industriais, cujos códigos sobrevivem na tradição oral local, o folclore nasceu do colecionismo”, por isso “[...] Foi se formando quando colecionadores e folcloristas se transferiam a sociedades arcaicas, investigavam e preservavam as vasilhas usadas nas refeições, os vestidos e as máscaras com que se dançava nos rituais e os reuniam em seguida nos museus”.

Sentencia Canclini (1997, p. 303) afirmando que “As vasilhas, as máscaras e os tecidos encontram-se igualados agora sob o nome de "artesanato" nos mercados urbanos”. Sem dúvida esse forma abrangente de produção levou aos cidadãos mais humildes outras possibilidades de ter acesso aos bens de consumo, assim como despertou neles outros olhares para viabilizar a produção de seus produtos manufaturados e que eram produzidos de forma bastante limitadas, sem a perspectiva massificante.

Compreendendo melhor esse debate contextualizador, recorro as afirmações propagadas pelos integrantes da Escola de Frankfurt, principalmente Theodor W. Adorno, que afirmam que para tornar manifesto o equívoco de uma cultura produzida para uma massa, que busca homogeneizar e pasteurizar os conteúdos sociais eruditos e folclóricos para convertê-los em produtos de fácil assimilação, esvaziando as referências históricas e seus potenciais críticos.

Vale lembrar que essa afirmação é um dos conteúdos mais integrantes da Indústria Cultural, termo criado por Adorno, que enfatizava que, para atingir tais objetivos, essa indústria conta com competentes comunidades produtoras de conteúdo, como os meios massivos de comunicação e diversas universidades comprometidas com os interesses do capital, voltadas à produção de mão de obra qualificada em detrimento da formação de sujeitos críticos.

De acordo com o senso crítico adorniano, amplamente difundido e discutido pela Escola de Frankfurt, essas comunidades e equipamentos

estatais ou particulares criam a ilusão de que todos têm acesso aos mesmos bens culturais, argumentando que cada um escolhe o que deseja consumir, assistir ou votar. Tudo isso reforça a ideia de Indústria Cultural organizada com objetivos bem definidos.

Theodoro W. Adorno (1971, p. 288) afirma que “a indústria cultural dita as regras, produz conselhos conformistas e lança uma variedade de modismos que acabam por contribuir para a manutenção da ordem social, dificultar a percepção crítica e incentivar o consumo”. Segundo ele, a indústria conta com um gigantesco aparato publicitário que, além de fazer propaganda de si mesma, utiliza-se da psicanálise para “aguçar os desejos libidinais dos indivíduos, tratando-os como uma massa de consumidores-objetos desprovidos de individualidade, a não ser aquela forjada pela ideologia da indústria cultural”.

A análise de Adorno é fundamentada sobretudo nos significados ideológicos, pois de acordo com ele (1971, p. 295), “Através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitui a consciência [...], ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e decidir conscientemente [...], dependência e servidão dos homens, objetivo único da indústria cultural”.

Conforme vários estudiosos dessa temática, utilizar, nos dias atuais, essas teorias na íntegra é considerar que a sociedade é composta por indivíduos atomizados, cujo único ponto de integração é a mídia de massa. Embora boa parte das afirmações anteriores possa ser aplicada ainda hoje, enquadrar todos os membros da sociedade em classes, faixas etárias, sexo e outros agregamentos similares para considerá-los componentes da massa é esquecer os relacionamentos informais aí implícitos, como a família e os amigos, e subjugá-los perante a mídia.

Por outro lado, Canclini (1997, p. 220) evidencia que “mais que uma substituição absoluta da vida urbana pelos meios audiovisuais, percebo um jogo de ecos”. Para ele “a publicidade comercial e os lemas políticos que vemos na televisão são os que reencontramos nas ruas, e vice-versa: umas ressoam nas outras. A essa circularidade do comunicacional e do urbano subordinam-se os testemunhos da história, o sentido público construído em experiências de longa duração.”

Estabelecendo as diferenças e intersecções que levam a cultura popular urbana a absorver conteúdos folclóricos, da cultura de massas e da cultura erudita, é que Canclini traça as relações existentes entre a economia e a produção de cultura na pós-modernidade, afirmando que “no movimento da cidade, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais.

São esses interesses históricos, estéticos e comunicacionais que fortalecem as relações sociais e comunitárias, as quais levaram esse autor a entatizar que “as lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver” (CANCLINI, p. 300-1).

Coincidindo com os argumentos mencionados por Canclini, pode-se constatar que a maioria deles foi utilizada pela cultura regueira no Maranhão, abrangendo tanto a primeira quanto a segunda fase de sua implantação nesse Estado, como evidencia o testemunho concedido por meio de depoimento pelo radioleiro Natty Nayfson:

“Eu me envolvi no reggae porque eu achava essa música contagiante, era uma música que falava de paz e harmonia. Inicialmente me amarrei no Bob Marley, quando eu escutava as músicas, aí eu passei a gostar do reggae. Só que naquela época, nos anos 70, esse ritmo era desconhecido, gostoso, mas ninguém sabia que era o reggae. Então, naquela época, eu tocava muita discoteca, música internacional dos Estados Unidos e da Europa e o reggae se encaixava nesse quadrante, então em várias festas, naquela época, se usava vinil de reggae que estava nessa linha. Depois fui tendo conhecimento dessa música diferente através das contracapas que vinham nas coletâneas, aí a gente foi lendo nas coletâneas quem era Dorick Harriott, Bunny Wailer, Bob Marley, Jimmy Cliff, Peter Tosh, (...), as contracapas falavam da história deles, então começamos a entender a origem do reggae. Essa é uma música que vem da Jamaica, de origem da Jamaica, aí que a gente foi ter conhecimento que o reggae era originado da Jamaica e esse ritmo era reggae. [...] Quando você está no rádio, você tem que passar informações precisas para o ouvinte e não é só o ouvinte do reggae que está ouvindo o programa de rádio. Como DJ a gente tem uma outra performance ou linguagem: você olha para frente de uma radiola, você tem que falar a linguagem do regueiro, rapaz roda o melô de fulano de tal, aí você vai lá e bota o melo, então você faz a linguagem do regueiro naquele momento da radiola, mas são fatos diferentes rádio e radiolas. (NATTY NAYFSON, entrevista 2010).

Os fenômenos visuais como o grafite e a publicidade, por exemplo, transgridem a significação dos monumentos urbanos, muitas vezes de modo irreverente, desorganizando as coleções simbólicas, desarticulando as noções de culto, popular e massivo. Esse processo rompe a orientação histórica do saber, desterritorializando geográfica e socialmente e realocando, parcialmente, os significados e os significantes, misturando novas e velhas produções.

A cultura popular urbana sofreu grandes transformações, pois, no processo de modernização das cidades, a cultura urbana é alvo de significativos readequamentos de sua estrutura e convivência populacional, sendo percebidos com maior ênfase por meio das migrações, do êxodo rural, do desemprego, do subemprego, que geram os mercados informais, e os processos simbólicos gerados pelos jovens dissidentes, excluídos das benesses modernas.

Como diz o antropólogo Hermano Viana (2006): “O número de habitantes das grandes cidades cresceu vertiginosamente num período em que a economia da maioria desses centros urbanos estava (e continua a estar) estagnada, sem gerar novos empregos”. Ele ressalta que mesmo assim a migração para as cidades não parou, e hoje – “pela primeira vez na história da humanidade – há mais gente vivendo em cidades do que no campo.

De acordo com os dados colhidos por Viana, “calcula-se que mais de um bilhão de pessoas vivam atualmente em favelas de todos os países [...]”. Para esse antropólogo, quase a totalidade dos jovens que vivem em favelas sobrevive com trabalho informal e cerca de 50% (cinquenta) dessa população tem menos de 20 (vinte) anos, pondo em estado de risco social um número significativo de crianças, adolescentes e jovens oriundos de famílias pobres.

Essa expansão urbana é fator de intensificação do hibridismo, pois a oferta cultural das comunidades rurais, tradicionais e homogêneas, como o fenômeno do êxodo rural, transforma-se em contato com a oferta heterogênea das grandes cidades globais, originando aí a mistura do regional com o nacional/global, possibilitada pelas modernas redes de comunicação via satélite que desestabilizam os limites entre uma e outra ocorrência.

Nesse novo ambiente urbano, as relações dessa população, agora heterogênea, trazem peculiaridades ligadas aos comportamentos e práticas

culturais típicas de cada região, bairro ou rua, desconstruindo noções de culto, popular e massivo, e desmontando as coleções de bens simbólicos previamente definidos. Essas ligações de relacionamentos são também determinantes para se estabelecer formas criativas entre os cidadãos.

Parafrazeando Heidrich (2008, p. 306) “a dinâmica urbanização/periferização tem envolvido a produção de rupturas da continuidade do tecido urbano”, pois “a técnica permite interligar, mas depende da ação, do evento e nota-se a tendência à multiplicação de territorialidades que não dizem respeito à paisagem, já que envolvem acessos que não são desta superfície”, considerando que nas cidades, principalmente nas regiões metropolitanas, há uma particular dinâmica de expansão urbana combinando suburbanização, periferização e a multiplicação dos centros.

Ressalta Heidrich (2008, p. 307) que nas relações de vizinhança elas são muito mais intensas nas territorialidades de menor renda, o que não ocorre com o mesmo vigor nas regiões mais abstratas. Para ele “A dinâmica da cidade e do espaço urbano apresenta relações com as modificações econômicas de alcance global e com as tecnologias que dão suporte a esse processo”. Pois “nos bairros populares, mantem-se maior socialidade e vida comunitária mais intensa, pois se observa movimentação mais intensa de pessoas nos espaços públicos, em pequenos comércios e prestadores de serviços locais”.

Diz ainda Heidrich que: “a desigualdade, o estranhamento e a segregação possuem razões de várias ordens (moral, econômica, ética, etc.)”, entretanto ele ressalta que “as técnicas e as disciplinas permitem que o que se encontra no mesmo plano – paisagem – não entre em conflito, não tenha direta relação”. Por isso, ele destaca também que “a paisagem é, desta maneira, híbrida, composta de dinâmicas que se entrelaçam, mas também imagens e sentimentos que não se referem a uma única representação social e identidade”.

Segundo Canclini (1997), “A agonia das coleções é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguem o culto do popular e ambos do massivo”. Afirma também ele que: “As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e, portanto desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das “grandes obras”, ou ser popular porque

se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe)”.

Por isso, diz ele que “agora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo, e, ainda por cima, cada usuário pode fazer sua própria coleção”. Dessa forma as culturas reforçam a ideia de interações e intercâmbios entre si, a partir de outras formas de relacionamentos e cada uma pode tirar proveito dos conteúdos que mais lhe são afins.

Condicionada por fatores de espaço e tempo, com tendência à fragmentação e à personalização, a cultura popular urbana é volátil, e o público, apesar de ser repetidamente exposto pela indústria cultural, tem os seus próprios gostos e tradições. A percepção que cada sociedade tem das mensagens oferecidas pela indústria cultural é resultado de um diálogo interno, travado no boca a boca cotidiano.

A produção cultural passa a seguir a mesma lógica e inverte seu fluxo tradicional de trabalho. O público-alvo dessa produção não é mais o coletivo massificado, mas o indivíduo peculiar, que se auto constrói, assim como intervém no ambiente coletivo. Essas relações ganham um significado mais restrito e passam a ver a produção como uma forma construída pelos anseios individuais dos membros da sociedade, contrariando posições impostas e voltadas à massificação.

O projeto de construção pessoal ganha muito mais força no capitalismo tardio, não se buscando mais uma identidade, e sim uma identificação com os diferentes ambientes sociais encontrados nas novas metrópoles globais, já que não se compartilham ideologias, apenas momentos de prazer; não se consomem apenas mercadorias, mas conceitos. O tipo de produto cultural consumido faz parte desse projeto de construção individual.

Em sua obra, Canclini explica como as novas tecnologias de reprodução de bens simbólicos, como a fotocópia, o videocassete, o videoclipe e o videogame contribuem na quebra das coleções simbólicas ao possibilitarem apropriações e recriações múltiplas das mensagens emitidas. Traduzindo essa conceituação do autor, pode-se entender que a evolução tecnológica propiciada pelos novos produtos colocados à disposição dos cidadãos no mercado são formas eficientes de fortalecer a sociabilidade.

Com as facilidades propiciadas pela tecnologia, a convergência de meios e a interatividade entre eles promovem deslocamentos culturais, pois o público pode optar entre ver e ir ao cinema, ver TV, ouvir rádio, comprar um jornal, uma revista, um livro ou disco, ou pegar um filme numa locadora, ou ouvir música ou texto da internet e consumi-lo em frente ao computador no interior de sua casa, no escritório, *lan house* ou mesmo em ambientes de domínio público.

O computador se transforma em um novo tipo de biblioteca transtemporal ao reorganizar uma série de oposições tradicionais ou modernas: entre o nacional e o estrangeiro, o lazer e o trabalho, a distração e a política, e reúne melodias e imagens de várias épocas, em uma mescla de música, imagem e texto, permitindo que se faça tudo ao mesmo tempo, sem colocar restrições bloqueadoras, pois a internet e as redes comunicacionais ditam novas fronteiras de relacionamentos.

Nesta configuração, observa-se que as possibilidades abertas pela troca de dados formam coleções individuais que misturam diversos conteúdos virtuais, aproximam teorias inconciliáveis em simpósios, agrupam capítulos seguindo a lógica dos usos. É uma relação fragmentária com o conhecimento que torna obsoletas as antigas estruturas hierarquizadas em capítulos, tornando seu manejo mais livre e induzindo a vínculos mais fluidos entre os textos culturais, os indivíduos e o saber.

A manipulação dos dados pode ser imediata ou programada, com possibilidade de apagar, regravar e verificar como o resultado. O sujeito interage e se apropria dos conteúdos da cultura, como por exemplo, uma cultura cliperizada. Essa configuração e movência de informações nos dias contemporâneos se constituem uma das marcas mais visíveis do que se denomina como a era digital.

Observando-se a produção de significados, devem-se considerar os investimentos e usos de tecnologias culturais, as desigualdades existentes entre os países hegemônicos e os dependentes, além daquelas que dizem respeito às diferentes classes sociais. Para Canclini (1997, p. 309) “a coexistência desses usos contraditórios revela que as interações das tecnologias com a cultura anterior as tornam parte de um processo muito maior do que aquele que elas desencadearam ou manejam”.

Segundo argumenta esse autor, “uma dessas transformações de longa data, que a intervenção tecnológica torna mais patente, é a reorganização dos vínculos entre grupos e sistemas simbólicos; os descolecionamentos e as hibridações já não permitem vincular rigidamente as classes sociais com os estratos culturais”. Conclui o teórico mexicano, dizendo que “ainda que muitas obras permaneçam dentro dos circuitos minoritários ou populares para que foram feitas, a tendência predominante é que todos os setores misturem em seus gostos objetos de procedências antes separadas”.

Considerando esse novo cenário de livre e irrestrita troca de informação e conhecimento, em que o consumidor se apropria do produto cultural, descarta-se todo e qualquer conceito de propriedade intelectual; as editoras, gravadoras, emissoras de televisão, agências de notícia e até os Estados nacionais se apressam em rever seus modelos de negócios e posturas nas suas relações formais e informais.

Tudo isso vem ao encontro do que se chamam culturas híbridas, portanto, parafraseando Rogério Haesbaert (2008, p. 405-409) a “geografia cultural, especialmente no que se refere ao estudo das identidades como tendência à crescente fluidez e heterogeneidade, e cujo processo de produção é inseparável das esferas política (a identidade como estratégia de poder) e econômica (a produção e o consumo da diferença)”.

Por isso, ressalta esse autor que “este mundo em que vivemos, tido como cultural e geograficamente desterritorializado, (interpretação que ele questiona em todas as suas dimensões) está, na verdade, promovendo dinâmicas muito diversas, sendo impossível delinear um único ou mesmo uma direção dominante“, fato que demonstra a complexidade da ação das chamadas culturas híbridas no meio social.

Segundo Haesbaert, de acordo com Stuart Hall (1997, 2003), “*as identidades modernas estão em crise, descentradas e deslocadas ou fragmentadas pela globalização*” (grifo meu), o que levou “Tradição e Modernidade a serem gradativamente “minadas” por formações mais híbridas” onde prevalece o hibridismo como “tradução”. Exemplificando esse ponto de vista, Hall cita a experiência de migrantes em diáspora, que parece ser a melhor evidência desta transformação no hibridismo, uma vez que:

“geralmente são obrigados a adotar posições de identificação deslocadas, múltiplas e hifenizadas. (...) Negro-e-britânico ou asiático-britânico são todos, de formas distintas, “hibridizados”.(...) Todos negociam culturalmente em algum ponto do espectro da *différance*, onde as disjunções de tempo, geração, especialização e disseminação se recusam a ser nitidamente alinhadas (HALL, 2003, p. 76 apud SERPA, 2008, p. 407)

Finalmente, Haesbaert conclui dizendo que qualquer tema analisado na esfera da chamada geografia cultural – como o hibridismo, não pode ser visto sem que se perceba claramente sua inserção dentro dos circuitos de produção e de poder, pois, caso contrário, pode-se cair no culturalismo que, “mais do que explicar e mobilizar ignora a complexidade e desmobiliza em relação às lutas efetivas em que devemos, todos, nos engajar”.

3.3 O CIRCUITO REGUEIRO

Ver a cultura regueira estruturada num circuito formal é uma proposta complexa, pois não existe no Estado do Maranhão nenhuma organização que planeje e/ou organize esta forma de circulação. Para complicar ainda mais esta busca, é necessário que o pretendente de pesquisar este tema faça o recorte de qual circuito é objeto do estudo, pois há vários circuitos em jogo, como por exemplo, o circuito das radiolas, o circuito das bandas independentes, o circuito dos bares da orla praieira, o circuito dos salões e clubes periféricos, o circuito do comércio formal, o circuito do comércio informal de CDs e DVDs, entre outros.

Levando-se em consideração esta conjuntura vale lembrar que existe no âmbito do município de São Luís a comissão Integrada do Reggae e Turismo, que funciona como um órgão consultivo e opinador para orientar o estabelecimento de ações ligadas ao poder público, visando a implementação de políticas para esse Setor, no entanto funcionando ainda de maneira bastante tímida e sem a força organizativa pensada quando da sua criação. Enfim, essa comissão ainda não mostrou força para determinar novos rumos dentro do circuito regueiro ludovicense.

Como o objeto desta pesquisa são as radiolas, vou conduzir prioritariamente esta análise ao circuito das radiolas e à circulação musical do gênero reggae, lembrando que, mesmo assim, haverá outros aspectos de

desdobramento ligados ao tema que irão receber influências, como a inserção de bandas nas programações festivas das radiolas, nas quais é feito um esforço para que as estruturas mecânicas e digitais das empresas regueiras de radiolas conversem com as estruturas ainda pouco formais de bandas, numa tentativa simplificada de manter um diálogo entre essas duas vertentes.

As festas de radiolas são eventos festivos que conjugam lazer e empreendimento econômico, simultaneamente. A presença dos salões e clubes de festa em diversos pontos da cidade (bairros periféricos, praias, centro histórico, etc) ou a existência das aparelhagens chamadas radiolas que se deslocam para estes espaços de lazer nos dias de festa indicam o perfil de um “circuito real” de eventos.

Dessa maneira, as festas com radiolas de reggae em si constituem-se no encontro das pessoas e o tipo de sociabilidade produzida, dentro de certos padrões repetidos na maioria das festas, desenvolvendo uma ação de lazer e entretenimento que chamo aqui de prática cultural. A compreensão deste tipo de práticas culturais padronizadas dos simpatizantes de reggae situadas na paisagem urbana de São Luís é também o objetivo deste estudo.

O entendimento é que, apesar de algumas variações situadas no tempo e no formato mais recente das festas que são realizadas na capital marnhense, elas apresentam determinadas regularidades gerais que oferecem ao pesquisador uma ideia de totalidade, no sentido apresentado por José Guilherme Magnani (2002) no artigo “De perto e de dentro: notas para uma etnográfica urbana”.

De acordo com esse autor, a ideia de totalidade remete-se à presença de ordenamentos particularizados e setorizados na paisagem urbana, apresentado em múltiplos planos e escalas que estão interligados nessa prática cultural. No processo de pesquisa, é necessário fazer uma ponte entre a experiência dos atores e a aparência desses ordenamentos, no sentido de deslindar as fronteiras e a silhueta desta totalidade.

Percebendo melhor esse ponto de vista, é importante utilizar a categoria analítica de circuito, desenvolvida por este autor no artigo “Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole” (1996). Para Magnani, o circuito compõe o exercício de uma prática cultural ou a oferta de um serviço qualquer, demarcados por estabelecimentos, equipamentos e espaços por

estabelecimentos, equipamentos e espaços por estabelecimentos, equipamentos e espaços por estabelecimentos, equipamentos e espaços por estabelecimentos, equipamentos e espaços sem relação de contiguidade entre si e reconhecidos em conjunto pelos seus usuários regulares.

Esse circuito pode ser interpretado também como representações sociais, e segundo Henrique Leff (2001) essas “representações sociais, estabelecem uma síntese entre os fenômenos cognitivos, afetivos e sociais, fenômenos completamente interligados, favorecendo, deste modo, a incorporação de análises ideológicas, dos sabores populares e do senso comum”. Diz ele, ainda, que “vislumbra-se, assim, um entrecruzamento da geografia das representações com a proposta de diálogo de saberes”.

Conforme registram Lemos e Castro (2008, p. 43), “as atividades do circuito geram renda e trabalho para uma grande variedade de agentes locais”. Esses agentes são todos os envolvidos com as atividades do movimento, como por exemplo os radioleiros, artistas, ambulantes, técnicos, seguranças, etc, podendo arrecadar, inclusive, impostos para a administração pública local, ou criar opções de lazer, cultura e entretenimento para a população, não só nas áreas centrais da capital, mas, sobretudo – e especialmente – nos bairros periféricos.

No caso do tecnobrega e do movimento regueiro, baseado nos estudos de Lemos e Castro, essa atividade “está mais para rede do que para cadeia produtiva”, pois, para eles, como os atores se envolvem com várias funções no desenvolvimento do circuito, assim como “as relações de troca são exclusivamente monetárias”, o mais adequado é caracterizar como “rede” em vez de “cadeia”, pois o circuito funciona a partir de relações muito mais dinâmicas e flexíveis.

Segundo essa contextualização, observa-se que festas com radiolas de reggae, a presença maior ou menor de salões ou clubes de festa em determinados bairros da cidade e as apresentações alternadas de aparelhagens nestas mesmas casas por toda a cidade de São Luís, em qualquer dia da semana, representam materialmente um circuito. De um lado, temos a oferta de um serviço, fundamentalmente voltado para o lazer de final e início de semana.

De outro lado, surge um universo de sociabilidade que é a festa em si, marcada por códigos, como saber dançar, reconhecer as músicas, estar familiarizado com determinado espaço de festa, fazer parte de um fã clube de radiola, se vestir de forma caracterizada, deixar os cabelos crescer até poder ser trançado à moda rastafari (*dreadlock*), encontros e comunicação. Todo esse elenco de tarefas constitui-se uma distensão da categoria de circuito, como observou Magnani.

Indo além das pretensões desta pesquisa, a perspectiva ensejada por este trabalho é que a festa, percebida em sua dimensão histórica e social, é uma prática que está inserida no campo dos conflitos e negociações desenvolvidas na sociedade. A festa popular, na sociedade urbana e industrial, é um fenômeno complexo que abarca mediações econômicas (empreendimentos, oferecimento de bens culturais) e políticas (sistemas de troca de interesses, conflitos por poder e prestígio).

Por conta disso, ela não pode ser considerada unicamente como expressão da alienação de um ou vários grupos sociais ou, num pólo oposto, como meramente um mecanismo de “resistência” à indústria cultural ou a esta entidade opaca que é a “cultura dominante”. Trata-se de uma experiência cultural mutante ligada às diversas esferas da vida social, cuja reprodução está condicionada à multiplicidade de interesses de agentes internos e externos ao evento.

Somando as facetas de serviço e de sociabilidade do circuito das festas de reggae, temos em foco a totalidade delineada por este trabalho. O nível de abrangência do circuito regueiro não se resume somente ao espaço exclusivo das festas. Ele só pode ser compreendido de forma integral, como será visto adiante, se diversos elementos simbólicos recorrentes nas festas, partilhados pelos integrantes do circuito, forem levados em conta.

Esse circuito de radiola de reggae tem sua gênese na música reggae, típica da Jamaica, cuja história remonta principalmente ao reggae *roots* tocado em salões e clubes periféricos da capital maranhense, desde os anos 70. Contudo, a sua construção como um estilo musical típico, incorporado à paisagem cultural ludovicense e maranhense, é implementada prioritariamente na década de oitenta com a expansão gradativa das radiolas.

Além das radiolas, o fator determinante dessa expansão foi o surgimento dos primeiros intérpretes e bandas independentes, principalmente com a difusão do gênero musical em rádios locais, inicialmente em programas de variedades que usavam músicas regionais como o forró, merengue, salsa, boleros, etc, tendo, logo após, ocupado espaço em programas específicos de reggae, tanto em emissoras AM como FM, dando um grande impulso ao movimento regueiro.

O chamado “movimento regueiro” dos anos 80 se desenvolveu a partir da atuação de uma indústria cultural local, que conjugava vinis exclusivos de reggae, radiolas, músicos, cantores, rádios, produtores de festas, desde então. Até chegar aos dias atuais, o ritmo reggae passou por algumas transformações, no que se refere à sua concepção local por parte de seus produtores, mas o seu locus privilegiado de execução e atribuição de significado, apesar de algumas modificações, permaneceu como uma constante: as festas de radiolas de reggae.

Tais festas são resultado da somatória deste produto musical com uma rede empresarial e de lazer que conjuga espaços de festa, radiolas e públicos simpatizantes. A presença desta rede nos diversos bairros de São Luís – principalmente aqueles localizados nas regiões periféricas da cidade somados aos localizados no centro da capital (centro histórico de São Luís) e na região das praias ludovicenses - é o que chamo, neste trabalho, de circuito regueiro.

Atualmente, este circuito pode ser também recortado geograficamente pela chamada “rota do reggae” ou “roteiro cultural do reggae”, instituído pela Comissão Independente do Reggae e Turismo – CIRT, criado, como mencionei anteriormente, como um braço de apoio à política pública da Prefeitura de São Luís, por meio da Secretaria Municipal de Turismo (SETUR) para incentivar, divulgar, programar e implementar ações que potencializem o reggae na capital maranhense como produto turístico.

3.3.1 Negócio à vista

Nos dias contemporâneos, o circuito de festas de reggae em São Luís só pode ser compreendido se forem levados em consideração e pensados em relação uns com os outros os diversos elementos que o compõem, produzindo

um todo articulado que tem sua melhor e maior expressão nos eventos festivos. Por seu turno, a festa é o resultado não só da presença do público e da associação entre radiolas e casas de festa, mas também do empreendimento da produção e da difusão musical, realizados pelos segmentos envolvidos com essa área.

De uma certa forma, atualmente, participar deste circuito, pode ter vários significados, como: frequentar as festas, reconhecer seus locais de realização, saber dos melhores dias de festa das casas que se conhece, estar particularmente inclinado a gostar de uma outra aparelhagem específica, estar atualizado com as músicas e passos de dança de sucesso no momento, estar familiarizado com nomes de alguns cantores e bandas famosas, ouvir eventualmente algum programa de rádio ou assistir a programas de televisão específicos de reggae, etc.

Num sentido estrito, o circuito é mais claramente visualizado focalizando as relações existentes entre seus componentes mais manifestos: público, radiolas e casas de festa. Por outro lado, existem ainda outras relações bastante fortes dentro do circuito regueiro do Maranhão, como a formação de uma cadeia de atividades secundárias propiciada por pessoas desempregadas e que veem, nessa atividade, uma maneira de criar negócios que lhes ajudem a ter algum ganho extra, destacando nesse cenário os vendedores ambulantes que oferecem um cardápio variado de serviços.

Considerando as várias dimensões do que representa participar do circuito regueiro, em última instância, sua característica fundamental é a presença de inúmeras festas com semelhante conteúdo musical em diversos pontos da cidade, em “espaços” voltados para este tipo de evento, em grande parte animada por radiolas ou por cantores e onde a tônica principal recai na dança e nas faixas exclusivas, que dão prestígio e status privilegiados para as radiolas. Partindo desta caracterização geral, algumas regularidades são perceptíveis e demarcam uma lógica própria de reprodução e trocas simbólicas no interior do circuito.

A partir dessa prática, estudiosos afirmam que aqui se faz a referência ao núcleo comum da festa de reggae como uma prática originária e identificada com a periferia da cidade, despida de qualquer envolvimento empresarial, formal e basicamente voltada para o lazer. Esta é, sem dúvida, uma versão

importante sobre o que são estas festas, no sentido de que elas apresentam uma motivação inicial que é apropriada por um mercado voltado para este tipo de lazer.

Desse modo, o reggae é a própria festa, encontro espontâneo de pessoas apreciadoras desse gênero musical, em qualquer dia da semana, ou, preferencialmente, nos finais de semana, podendo esse encontro reunir amigos e parentes, embalado pelo som de uma envenenada aparelhagem, tocando uma boa “pedra de resposta“, ou então participar de uma festa programada nos salões, clubes periféricos ou bares da cidade.

Entretanto, não se pode desconsiderar a presença esmagadora de ações empresariais que atendem ao mercado de lazer voltado para a reprodução das festas de reggae na grande escala urbana, abrangendo tanto as cidades vizinhas como algumas mais afastadas da capital. Tais ações empresariais se espraiam em duas frentes principais: o da produção/divulgação musical e o da efetiva realização das festas.

No primeiro polo, estão algumas emissoras de rádios AM e FM, estúdios de gravação, programas de televisão, bandas independentes, DJs e os intérpretes, pesquisadores e produtores; enquanto que no segundo, se destacam as casas de festa e as radiolas. Focalizei neste texto as relações existentes entre estas duas últimas, já que elas estão mais diretamente ligadas à realização das festas.

Compreendendo melhor a relação entre público e radiola gerada nas festas, percebe-se que essa relação, de certa forma, aponta os caminhos a serem trilhados pela produção e difusão musical local. O diálogo entre o lazer e o empreendimento, neste caso, se apoia mutuamente na realização das festas com radiolas de reggae e na criação, divulgação e reprodução desse estilo musical, incluindo regravações de sucessos consagrados.

A partir dessa relação estabelecida no circuito festivo do movimento regueiro, observa-se que reside aí uma das justificativas da consideração do circuito de festas de reggae enquanto prática cultural, na medida em que os frequentadores destas festas participam de um diálogo ativo com o universo da produção musical, resultando na escolha de caminhos para a própria reprodução deste último.

O público, neste caso, não é visto vagamente como um objeto a ser alcançado no mercado musical, mas como um sujeito ativo marcado por sua experiência festiva que influi nos desdobramentos do próprio empreendimento, do qual ele é capaz de se tornar personagem integrante quando se eleva à condição de uma atração a parte, como extrapolar o simples lazer. Ressalta-se a mesma coisa quando se considera o ponto de vista dos proprietários de casas de festa e dos proprietários de radiolas.

Aliás, normalmente os proprietários de radiolas não possuem espaços para realizar atividades festivas, como os salões ou clubes de festas, pois eles, necessariamente, não produzem festas, uma vez que a grande maioria prefere alugar suas aparelhagens para obter lucro. As audições festivas produzidas pelos radioleiros são exceções, que, normalmente, referem-se às festas temáticas, de comemorações de aniversários de radiolas e de lançamentos de produtos comerciais e/ou culturais, como será visto mais à frente.

Para vários produtores, a excepcionalidade da festa de reggae, neste caso, é vista exatamente como produto da combinação alternada a cada festa entre radiolas e casas de festa diferentes, mediada pelo público. Normalmente as radiolas são vistas como atrações principais da festa, o que varia em termos de “conquista” de público, considerando o “tamanho” da radiola, sua popularidade, medida pelo número de apreciadores e fãs-clubes que a seguem.

O DJ se destaca na festa como a “estrela” representante da radiola, o controlador que fica de costas ou de frente para o público selecionando as músicas a serem tocadas, acionando as vinhetas que fazem propaganda da própria radiola entre e durante as músicas, anunciando a presença de pessoas ilustres, dos fãs-clubes e de seus amigos e animando o público a dançar, incitando a sua participação de forma intensa na festa.

Por sua vez, a presença de uma radiola específica em determinada casa de festa pode ou não criar uma conjunção bem sucedida na atração de público. Isto vai depender não somente do poder atrativo da radiola, mas também do grau de celebridade da casa de festa. Entretanto, o *status* adquirido pela radiola ao longo de sua trajetória é fator determinante para o público decidir participar de uma audição festiva em São Luis.

Verifica-se normalmente que as casas de festa procuram maior notoriedade buscando realizar contratos, quando possível, com radiolas

famosas. Por outro lado, isso gera custos adicionais muito grandes, uma vez que os contratos com este tipo de aparelhagem podem variar até 700% (setecentos por cento), mais caros que os contratos com aparelhagens de menor expressão.

Sem querer rotular como prática normal, verifica-se que os contratos realizados com as radiolas consideradas médias ou pequenas não garante um afluxo grande de público. Por outro lado, os valores para contratos realizados com radiolas famosas podem variar de acordo com o dia de apresentação, com a importância da casa e com o grau de amizade que possa, por acaso, haver entre os proprietários das radiolas e da casa de festa.

Em São Luís, as festas de reggae especificamente conduzidas por radiolas, de forma normal, ocupam mais de 90% (noventa por cento) das audições festivas da capital e do interior, todavia, registram-se audições festivas com a participação de bandas independentes e cantores locais, além disso, o circuito regueiro maranhense apresenta um calendário anual de festas temáticas e/ou shows especiais que movimentam as radiolas e produtores locais.

Poucos são os casos em que atrações ao vivo são mescladas com a presença de radiolas, o que se explica pela disparidade de contratos: os altos valores cobrados por cantores e bandas, frente aos contratos típicos e menores em relação aos primeiros, propostos pelas grandes radiolas. Além disso, as radiolas costumam atrair uma quantidade de público bem mais generosa que os artistas ao vivo, o que representa uma desvantagem para este tipo de evento, por conta do encarecimento dos custos para o contratante da casa de festa.

Um outro elemento importante a considerar na realização de festas de reggae é o papel de mediador comumente desempenhado pelos festeiros nos contratos entre casas de festa e radiolas. O festeiro é um personagem importante para a realização de festas de reggae, principalmente nas casas localizadas na periferia da cidade. Ele é uma espécie de *free-lancer* que faz a ligação entre radiolas e casa de festa e geralmente se responsabiliza parcialmente ou totalmente pelo evento.

Normalmente, o festeiro é alguém que realiza contratos de festas em diversos lugares das áreas periféricas ou centrais da cidade, desde que esse

lugar pretendido lhe dê a possibilidade de obter lucro, mesmo que ele seja um proprietário de um estabelecimento comercial da área de lazer e entretenimento. Os que somente realizam festas em seus próprios estabelecimentos são considerados unicamente como “empresários” dessa área de atuação.

Dessa maneira, um empresário deste ramo pode também se dedicar às atividades de festeiro, quando organiza eventos em outras casas, de modo a aumentar os seus ganhos com o “negócio” de festas de reggae. Várias são as suas estratégias para mediar a realização dos eventos: ter uma agenda prévia de festas marcadas com radiolas ou casas; pagar adiantado a casa ou a radiola para realizar uma festa; pagar, antes, 50% do valor do contrato com a casa ou com a radiola e quitar a dívida após a realização da festa.

São também estratégias para realizar eventos de reggae, agregar produtos novos (CDs, DVD, camisas, indumentárias, etc) para serem comercializados durante as audições; ficar com os ganhos parciais ou totais da venda de bebidas ou do ingresso da festa, de acordo com a negociação prévia; responsabilizar-se pelo fornecimento de cervejas obtidas em consignação junto às distribuidoras; responsabilizar-se pelo fornecimento de pessoal para o atendimento de serviços em uma festa específica, como segurança, bar, venda de ingressos, etc.

É sabido que o festeiro, portanto, é um profissional das festas de reggae que obtém ganhos por conta da sua relação com os empresários do circuito. A sua carreira, a sua experiência, os seus contatos e a sua reputação são elementos também negociados simbolicamente junto com os contratos mediados por negociações pautadas em dinheiro e responsabilidades, portanto essa negociação tem mão dupla e exige reciprocidade de todas as partes envolvidas.

O festeiro principiante tem como motivação principal a possibilidade de enriquecimento com a realização de festas de reggae, o que muitas vezes acaba por ser uma ilusão, já que vários interesses se colocam em jogo nos contratos realizados. Além disso, este tipo de atividade não é novo, apresentando ligações com o modelo de realização de festas de vizinhança das periferias de São Luís, tais como as ruas de lazer ou as festas juninas,

quando tomam a frente da sua organização os festeiros locais, embora não tão profissionalizados quantos os já citados.

Por outro lado, os festeiros mais “profissionais” dedicam-se a uma carreira, que embora não incompatibilize o desenvolvimento de outras atividades profissionais, está assentado firmemente nos meandros do negócio da festa de reggae. Portanto, esses empresários estão sempre atentos para as oportunidades de instalarem mais um negócio para o seu bem estar financeiro, ou seja, obter lucro com a realização de festas.

Alguns “empresários”, donos de casas de festa, também se dedicam a uma carreira na promoção de eventos dentro do circuito. Nas entrevistas realizadas com alguns destes “empresários,” foram destacados a segurança e o conforto como as principais atrações que seus estabelecimentos podem oferecer, depois, é claro, das radiolas e, num plano secundário, os shows de cantores e bandas contratados ou convidados.

Dessa forma, a preocupação com segurança, por seu turno, revela no seu bojo a quase regularidade com que situações de violência e roubos assombram a realização de festas de reggae, especialmente nas periferias da cidade. Normalmente, tais ocorrências se dão em regiões da cidade em que a presença policial é rarefeita ou próxima de “territórios” de gangues juvenis, além do que, nas festas, temos um público direcionado para o consumo, tornando-se alvo fácil para eventuais assaltos. No mais, as brigas e desavenças que podem ocorrer são comuns nas festas em que se enfatiza o vultoso consumo de bebidas alcoólicas.

Porém, a festa, enquanto categoria sociológica, não pode ser compreendida totalmente se não forem considerados os seus aspectos conflitivos. Seguindo esse raciocínio, os aspectos conflitivos podem ser inseridos no que Álvaro Luiz Heidrich (2008, p. 295) classifica como categorias usuais em geografia do “espaço, paisagem, território e lugar”. Desse modo, torna-se compromisso essencial à construção teórica presente tratar do desencaixe entre paisagem, território e espaço.

Esse autor (2008, p. 296) enfatiza que “As manifestações da cultura no espaço envolvem complexo, sobreposição de imagens, multiplicação de territorialidades e espaços que não possuem correspondência direta em paisagem”. Portanto, com base nessa analogia, as manifestações culturais

podem se constituir em elementos de socialização própria a absorver releituras, reinterpretações e hibridizações com essas influências locais e externas.

De acordo com Ruy Moreira (2007 *apud* HEIDRICH, 2008, pg. 296), o uso das categorias e conceitos usuais em geografia, apresentando um esquema lógico e claramente articulado sobre a interdependência entre paisagem do território, “a relação homem-meio deve se estruturar na forma combinada da paisagem, espaço território e do espaço”. O método, segundo Moreira, com o uso destes referenciais, “é possível se estiver articulado ao que chama de princípios lógicos da geografia: localização, distribuição, extensão, distância, posição e escala”.

Relativamente aos processos de comunicação, Paul Caval (1999) verifica que o poder simbólico apresenta dupla função geográfica, uma vez que permite aos indivíduos localizados em lugares distantes sentirem-se solidários, ao mesmo tempo em que outros, localizados geograficamente próximos, participem de concepções de mundos opostos. Conforme Caval (1999, pg. 71, *apud* HEIDRICH, 2008, p. 297) “(...) os grupos humanos participam de um duplo sistema de distâncias: as do espaço físico, que as técnicas permitem controlar mais ou menos bem; [e] as dos espaços psicológicos, que cavam fossos entre os sistemas culturais, ou os preenchem, independentemente das distâncias físicas”.

Estas opiniões conduzem essa reflexão à sensibilidade de se ver as mutações ou transformações ocorridas no espaço geográfico, aqui denominado de território, bairro ou cidade, o que levou Álvaro Luiz Heidrich (2008, p. 297) a afirmar que: “A paisagem é, por isso, uma maneira de ver, é método que permite calibrar o olhar para perceber e também é maneira de ver que depende do que se conhece de uma relação de objetos, formas dinâmicas.”

Para esse autor, “Em qualquer um destes dois sentidos, está o conceito, que é pertinente a uma relação entre quem olha e o alcance desse olhar”. Essas duas formas de ver e ser visto provocam encontros e desencontros, assim como fazem surgir, no meio comunitário, aproximações e conflitos de interesses, que atendem diversos segmentos que geralmente se encontram em lados antagônicos, como o empresarial e o público, o privado e o popular, entre outros.

Retornando à análise dos aspectos conflitivos de acordo com Ribeiro Jr. (1982), as “festas populares” estão circundadas por conflitos, que muitas vezes vêm à tona com a dramatização dos conflitos quotidianos na festa, com as tentativas “oficiais” das autoridades e de intelectuais de organizar, homogeneizar e legitimar a festa do povo, dentre outros. Mas é importante destacar que conflito é diferente de violência.

Para Hermano Vianna (1996), o conflito é “parte constitutiva da vida social”, expresso nas divergências de visões de mundo e de estilos de vida, bem como nos pequenos problemas da vida cotidiana, levando-se em consideração ainda uma série de elementos que caracterizam o público consumidor das festas com radiolas de reggae, como o grau de instrução de jovens e adultos ou o próprio perfil do público a que a festa é destinada.

Baseado no que diz Vianna, pode se considerar que é somente em alguns momentos da vida social que determinados conflitos são concebidos como violentos, exatamente nos momentos em que se esgotam as possibilidades de negociação para manter o conflito de forma velada. Isso nos induz a pensar que todo tipo de prática cultural tem o conflito como elemento constituinte, na maioria das vezes, tendo sua existência encoberta pelas negociações (reciprocidade) que apontam soluções pacíficas entre sujeitos diferentes em situações limite.

No caso das festas de reggae, no momento em que estas reciprocidades negociadas se quebram é que são instauradas situações reconhecidas como violentas. De uma certa forma, cada festa tem uma configuração própria, levando-se em conta, principalmente, o local (bairro) onde irá acontecer a audição festiva, pois neste contexto se tem que levar em consideração o grau de satisfação da população de cada território, ou seja, bairro onde a população é de maioria de desempregados, ou se o bairro está em regiões destinadas à um público mais abastado, etc.

Observa-se que na praxis de realização de festas em estabelecimentos privados, o grau de situações de violência nas festas de reggae pode ser avaliado pela preocupação muito grande da maioria dos proprietários das radiolas e das casas de festa com a garantia de segurança para o público e com os problemas decorrentes de fatos violentos no tocante à continuidade da permissão oficial de funcionamento da casa.

Verifica-se também que nessas relações estabelecidas entre os organizadores de festas e a comunidade que reside nas proximidades geográficas dos estabelecimentos onde se realizam as festas, há uma necessidade de estabelecer relações recíprocas, marcadas pela cordialidade, entre a casa de festa e seus vizinhos, de modo que a convivência entre ambos não se transforme num conflito manifesto.

No interior da casa de festa, ou nos locais escolhidos para realizar as audições festivas é comum observar que existem seguranças privados contratados, como existem policiais circulando pelos salões. Estes policiais são contratados também de maneira informal, pois legalmente eles não poderiam ser contratados. Ali eles fazem “bico” e ganham um extra. Dessa maneira fica caracterizada uma prática ilegal, que na paisagem cultural ludovicense está inteiramente absorvida pelos produtores e organizadores de evento de lazer.

Os organizadores de festas independentes preferem contratar policiais porque a presença desse profissional, principalmente com farda, tem um significado simbólico muito forte, deixando os eventuais “vândalos” e integrantes das chamadas “gangues” de jovens mais temerosos, o que, de uma certa forma, impõe um relativo respeito, apesar de não proibir totalmente práticas ilícitas, como, por exemplo, impedir o consumo de bebidas ou outro alucinógeno por parte de jovens menores de idade.

Medidas que refletem a preocupação com a segurança, podem ser constatadas com a revista dos frequentadores na entrada, presença de policiais na portaria e presença de seguranças particulares fazendo ronda no interior da casa. Mesclam-se, muitas vezes, policiais e seguranças particulares, ambos devidamente pagos pelo proprietário da casa ou pelo festeiro, sendo seu trabalho considerado como um “bico”, atividade para ganhos extras.

Portanto, essa prática de se contratar policiais ou outros profissionais ligados a atividades de segurança para fazer “bicos” em festas e/ou eventos culturais realizados no Maranhão, é vista como normal dentro do circuito de entretenimento. A ilegalidade está na lei que rege o exercício profissional da função de policiais civis ou militares, a qual não permite esse tipo de atividade paralela, pois expõe o policial, contratado pelo Estado, e que deveria ser bem remunerado para não se sujeitar a esse tipo de tentação ilegal aos olhos da lei.

Sem dúvida, esta também é uma preocupação do público que, a partir do percurso que realiza de sua residência às casas de festa, escolhidas no interior do grande circuito regueiro, pois muitas dessas casas são classificadas como estabelecimentos de divertimento ‘perigosos’ e ‘inseguros’. Isto se dá por motivos diversos que variam desde o desconhecimento do local, a pouca familiaridade com o bairro, até a experiência com um acontecimento violento

O sentimento de segurança, aliás, acaba por ser resultante da própria familiaridade com o bairro em que estão localizadas as casas de festa ou da notoriedade que um espaço tem, como proporcionar uma relativa segurança aos frequentadores e visitantes eventuais, ou ainda em decorrência do ‘alto nível’ do estabelecimento festeiro, o que ocorre quando normalmente se faz comparação com outras casas de festa menos afamadas.

3.3.2 Relacionamentos no circuito regueiro

No circuito regueiro, o público participante é em grande parte definido pela frequência às festas a partir das escolhas parcelares (e que muitas vezes se entrecruzam) no interior do circuito regueiro: determinadas casas de festas em bairros com que se está familiarizadas; frequência a casas de festa já conhecidas, em diferentes bairros; e frequência às festas de aparelhagens específicas, de acordo com o seu calendário de apresentações, em vários pontos da cidade ou em cidades do interior do Estado.

A aliança entre produção musical e modelo festivo tem como resultado importante o surgimento de um público apreciador típico do ritmo musical reggae, que é um dos sujeitos ativos da re-criação dos tipos de festas do circuito regueiro que é posta em prática no roteiro cultural e de diversão dos bairros da cidade e das áreas consideradas mais estruturadas, que atendem a política direcionada para visitantes, turistas e pessoas mais elitizadas.

Desse modo, a quantidade recorrente de pessoas que frequentam as festas de reggae chega a um número que varia entre 500 a 1.000 participantes, em cada um dos salões e clubes de festa espalhados pela cidade e que funcionam durante o final de semana. Quando a festa é especial, programada com antecedência, o público pode chegar a mais de 15.000 (quinze mil) pessoas, considerando, neste caso, a durabilidade dessa festa e qual ou quais

radiolas vão participar da audição, ou ainda se haverá alguma atração convidada, o que dar à festa um estatus especial.

Levando-se em conta o extenso calendário de festas e eventos desenvolvidos pelas radiolas e salões periféricos e/ou estabelecimentos localizados na orla praiana, em diversos pontos da cidade, não se podem considerar a existência de um circuito único frequentado na totalidade por todos os seus participantes, afinal a capital maranhense atualmente já superou mais de um milhão de habitantes, portanto registram-se diversas ramificações de público participantes de festas.

Circuitos menores se apresentam no interior do circuito maior a partir dos tipos de festa de reggae existentes, de um público específico que os promotores queiram atingir e das escolhas dos frequentadores destes eventos. Mas a configuração do circuito regueiro como uma presença específica na cidade permanece reconhecida por seus integrantes, apesar da oferta de sua grande dimensão e variedade.

Esses circuitos menores no interior do grande circuito são derivados de combinações que se alternam de maneira combinada ou não, a dia ou a cada final de semana entre os três elementos fundamentais da festa de reggae: as radiolas (aparelhagens), os estabelecimentos onde se realizam as festas e o público frequentador, num envolvimento de cumplicidade e de alternância pactuadas entre si.

Considerando a presença de um tipo particular de público destes eventos, as festas podem ser parte integrante de outras ações culturais, como confraternizações, morte de grupo de Bumba meu boi, quermesses, lançamentos de produtos culturais (CDs, DVDs, livros sobre a radiola, etc), projeto sócio-cultural, aniversário de radiolas, entre outras opções que despertem a atenção ou curiosidade do universo regueiro.

Na última semana do mês de julho de 2011, o grupo de Bumba meu boi da Maioba, no sotaque de matraca, com 114 anos de existência, fez publicizar na imprensa midiática da capital maranhense aviso convidando a população para a morte daquele boi, mais precisamente no período de 30 de julho a 4 de agosto, no qual se incluíam diversas apresentações na região metropolitana, ritual de morte, ladainhas, feijoada, festas dançantes com bandas musicais de forró, axé, brega e a presença da radiola “Estrela do Som”,

demonstrado, assim, a presença quase que obrigatória de uma radiola nesse tipo de manifestação cultural.

Observe-se que a presença da radiola de reggae está inserida num evento comunitário proporcionado por uma outra manifestação cultural, oriunda do povo simples da periferia ludovicense e que tem grande empatia com a gente simples da região, mais precisamente num ritual de morte de um grupo de bumba meu boi, que, no caso do bumba meu boi da Maioba, talvez seja o mais tradicional do Estado do Maranhão.

Acontecimento similar, ao exemplificado com o bumba meu boi da Maioba, é repetido dezenas de vezes em outras mortes de grupos de bumba meu boi, assim como em outros momentos de outras manifestações da cultura popular maranhense – tambor de crioula, festas do divino, cacuriá, festejos de santos da igreja católica, batizados ou encerramentos de manifestações diversas e de ciclos festivos - num relacionamento que, simbolicamente, já está totalmente integrado no espaço físico, histórico e cultural da cidade.

No livro “Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal,” Milton Santos (2000) analisa esse tipo de comportamento, e ele interpreta afirmando que as periferias de todo o mundo se apropriariam das novas tecnologias “*e dariam respostas locais para questões globais, organizando-se através de redes*” (grifo meu). Nessa análise, uma rede é um instrumento mais flexível, favorecendo a diversidade e criatividade das pessoas.

Segundo esse autor, a possibilidade, cada vez mais frequente, de uma revanche da cultura popular ou daqueles que a produzem, sobre a chamada cultura de massa, principalmente “quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que, na origem, são próprios da cultura de massa”. E isso ocorreu de forma decisiva com a cultura regueira no Maranhão, destacadamente para promover as ações de lazer e festas organizadas pelo circuito do entretenimento, que teve, nas radiolas, seu instrumento criativo principal, além do público apreciador que lhe deu legitimidade.

De um modo quase padronizado, o circuito musical e do entretenimento é muito parecido com o posto em prática por apreciadores de outros gêneros musicais, como o funk carioca e o tecnobrega paraense, pois, segundo afirmam Ronaldo Lemos e Oona Castro (2008, p. 204) no livro

“Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música”, esse espaço “trata-se de um mercado de bens diferenciados, o que desafia tanto o pensamento identificado com a Escola de Frankfurt, como o pensamento econômico neoclássico”.

Justificando esse posicionamento, esses autores esclarecem que, no primeiro caso, “toda expressão cultural de alcance estaria submetida à lógica regida pela grande indústria cultural e coerente com a ideologia dominante do sistema capitalista”, por outro lado, no segundo caso, “todo mercado seria regido por uma única regra geral, que se define pela busca dos maiores retornos financeiros possíveis de serem obtidos a partir de uma unidade qualquer investida”.

Ainda de acordo com Lemos e Castro, para essas duas correntes de pensamento “o mercado de bens culturais tenderia, inevitavelmente, ao afunilamento da produção por poucos e grandes atores, bem como à homogeneização e à massificação do consumo, concentrado em grandes agentes comerciais”, fato que levou esses teóricos a considerar essa prática uma “rede” da indústria criativa, em vez de uma “cadeia produtiva”, como já mencionei anteriormente, pois para eles “Este mercado não se configura propriamente nem como um mercado de massa de grande indústria cultural, nem como uma cultura alternativa e de resistência” (LEMOS E CASTRO, 2008, p. 204).

3.3.3 Torcidas organizadas

Semelhantes às torcidas organizadas dos grandes times de futebol brasileiros, os fãs-clubes são uma modalidade tradicional do relacionamento emergente do público apreciador do reggae com as radiolas mais conhecidas no universo do circuito. No entanto, as preferências do público por determinadas radiolas e a escolha de frequência a determinadas festas por conta da apresentação de radiolas específicas é uma prática recorrente desde muito antes da consolidação do circuito regueiro.

Na realidade, os fãs-clubes representam uma aproximação maior entre as estratégias empresariais dos donos das radiolas e a resposta do público deste circuito ao seu poder de atração. Ao longo dos últimos anos, os principais

frequentadores das festas de reggae se tornaram os integrantes dos fãs-clube, especialmente daqueles voltadas para o público jovem, entretanto, observa-se que na cultura do movimento regueiro ludovicense há um número significativo de participantes de todas as faixas etárias.

A presença nas festas de reggae, desde a década de 70, de grupos de apreciadores de determinada radiola era fato comum, fazendo com que a consolidação destes conjuntos em grupos específicos de sociabilidade fosse facilmente identificável, por conta de sua apresentação visual e do tipo de relação desenvolvida entre si nas festas, constituindo uma prática reinterpretada de forma regular, uma vez que é uma prática de caráter flexível e dinâmica mais nova.

Verifica-se, no circuito regueiro, que os integrantes dos fãs-clube se distanciam do tipo comum de participante das festas e, ao mesmo tempo, apesar de sua proximidade com os dirigentes e profissionais do circuito regueiro (especialmente donos das radiolas, DJs e outros funcionários das empresas de sonorização), eles permanecem situados neste circuito fundamentalmente no plano do lazer e do entretenimento.

O público cativo do reggae ganha uma caracterização especial e leva em conta especialmente a participação nas festas. Dentro desse universo de frequentador é comum ouvir expressões como: “curtir umas pedras”, “pedradas de resposta”, “ir às festas”, “sequência esmagadora” ou “pérola exclusiva”. São senhas simbólicas centrais para a demarcação dos tipos de público e delimitando o espaço de cada pessoa ou grupo de pessoas na arena de disputas simbólicas.

Numa outra ótica, pode-se também confundir os integrantes desses fãs-clube com as chamadas “patotas” formadas por grupos organizados de jovens que eventualmente participam das festas. Normalmente as “patotas” se focam em aspectos específicos das radiolas ou atrações complementares, como a participação de um convidado especial (banda, intérprete, DJ entre outros), tornando-se uma espécie de ramificação social que pode ser facilmente identificada nas audições festivas.

Se tomarmos o “público cativo” como aquele mais identificado com o universo da produção cultural do reggae e com as festas de reggae, pode-se dizer que os fãs-clube, para além do público cativo, constituem um tipo de

inserção no circuito de forma inteiramente especializada e integrada ao seu funcionamento mais abrangente na cidade, o qual pelo seu grau de organização ou participação pode conquistar reconhecimento diferenciado para a radiola ou festas de que essa estrutura participa.

De certa forma, os membros dos fãs-clube são “especialistas” nas festas de reggae, pois eles são profundos conhecedores de um repertório considerado bom e que agrada o público apreciador. Eles representam uma modalidade de participação típica neste circuito, uma forma de integração mais intensa com as radiolas e o seu calendário de apresentações em diversos pontos da cidade e em cidades vizinhas à São Luís.

Participando das festas de reggae, os integrantes do fã-clube se tornam elementos essenciais para a vitalidade da audição festiva, assim como se constituem uma importante atração desses eventos. Ao mesmo tempo em que estão integrados às radiolas, muitas vezes representando a empresa, ressalta-se a sua autonomia quanto ao seu funcionamento. Portanto, eles são parte integrante e, ao mesmo tempo, espetáculo do circuito regueiro.

Os fãs-clube, em grande parte, são organizados a partir do hábito dos apreciadores de acompanhar as apresentações das radiolas específicas desenvolvidas por determinados grupos de pessoas. Trata-se de uma forma de sociabilidade desenvolvida a partir da frequência às festas de reggae como uma prática de lazer, que propicia, entre outros fatores, novas relações de pessoas que tem algo em comuns ou novas amizades, entre seus integrantes.

Normalmente os fãs-clube surgem por conta das apresentações bem-sucedidas de uma aparelhagem num determinado bairro (principalmente as radiolas de grande porte), criando espaço para o aparecimento de “admiradores” desta radiola, ou seja, aqueles que se mobilizam especialmente para participar das suas festas, criando assim um hábito tradicional entre os participantes do grupo.

Dessa forma, o impulso inicial para a criação dos fãs-clube se dá pela participação, na maioria das vezes, num circuito de festas num mesmo bairro. Depois, quando o fã-clube é criado, apresentado aos funcionários e ao dono da radiola, ele passa a ser divulgado e incorporado ao conjunto dos demais fãs-clube. Chega-se então ao momento em que o circuito de apresentações da

aparelhagem passa a ser uma opção importante para os membros do fã-clube dentro do circuito maior.

Este relacionamento referente aos integrantes dos fãs-clube é um fenômeno tradicional de sociabilidade e integração ao circuito regueiro que representa um fortalecimento na identificação do público com este tipo de festa (e sua principal “estrela”: a radiola). Esta prática é também incentivada pelos empresários de aparelhagens, que vislumbram uma expansão de popularidade de seus negócios e o surgimento de um público especializado das festas de reggae.

Propaga-se no universo do movimento regueiro, que, em qualquer situação, membros de fãs-clube, assim como os proprietários de radiolas, caracterizam sua inter-relação como semelhante àquela do universo familiar. É o discurso de que fã-clube e radiolas devem compor uma mesma “família”, pois de uma certa forma, com o passar do tempo, tanto um, como o outro, passam a ter uma ligação de dependência de si mesmos, que só pode ser mensurada pelo grau de afetividade que ambos adquirem com essa convivência.

A menção ao termo “família” sugere que a ligação entre fãs-clube e profissionais das radiolas é necessariamente de aproximação relacional entre si, do contato face a face, incluindo aí até a formação de um repertório musical de qualidade inspirado no reggae *roots* e em faixas exclusivas que motivam o crescimento da identificação entre ambos. É a isso que os membros de fãs-clube e profissionais das radiolas se referem quando afirmam que ambos pertencem à mesma família.

Geralmente, os fãs-clube de outras manifestações sócio culturais são grupos compostos majoritariamente por adolescentes cujas atividades giram em torno da dança e do repertório. No caso dos fãs-clube de radiolas, os seus componentes são constituídos de integrantes de diversas faixas etárias, sem distinções, no entanto a dança e o repertório são seus principais elementos de ligação. Durante a maior parte do tempo de suas reuniões, os ensaios de dança ocupam o papel de atividade principal.

Questões como os preparativos para a próxima festa e os problemas relacionais entre os membros do grupo são considerados como secundários, comparados aos ensaios de dança, que chegam a ocorrer quase todos os dias da semana. Estas reuniões/ensaios, preparativos permanentes para a festa

seguinte da radiola, podem ocorrer na casa de um dos membros do fã-clube, numa quadra de esportes pública ou particular (que pode ser alugada ou cedida ao fã-clube), em centros comunitários ou até mesmo na rua (vizinhança de um dos membros).

Nos últimos anos foram organizados em vários bairros da capital maranhense grupos culturais ou sociais para desenvolver atividades sócioeducativas que incluem a dança ou o ensinar de passos e coreografias específicas para se curtir o reggae. Exemplos desse tipo de projeto ou grupo organizado formalmente são os grupos “Garotinhos Beleza” e GDAM (Grupo de Dança Afro Molungos), localizados no bairro da Liberdade e parque do Bom Menino, respectivamente, e, que vêm desenvolvendo um trabalho sócioeducativo e cultural com crianças e adolescentes em estado de risco social, tendo no reggae seu principal instrumento de trabalho.

Vale ressaltar que os grupos “Garotinhos Beleza” e GDAM não se constituem necessariamente um fã-clube tradicional ou alternativo vinculado a alguma radiola famosa da cidade, ou mesmo a algum grupo empresarial ou político radicado no Estado do Maranhão. Não é o caso, porém esses grupos funcionando como ONGs são equipamentos atuantes no meio social, desenvolvendo projetos sociais diversos e com foco centrado na área sócio-cultural, por isso eles são parte integrante do movimento regueiro ludovicense, portanto atuam como instrumento social-político e cultural, formador de opinião da bandeira regueira maranhense.

Em vários pontos da cidade, geralmente no local de ensaio, e simula-se o ambiente da festa (embora sem a venda de bebidas alcoólicas): o rádio-gravador fazendo às vezes da radiola, o salão amplo onde os vários casais desenvolvem coreografias ou dançam ao som do reggae e o público em torno, observando a apresentação dos dançarinos. Em alguns casos, determinados fãs-clube transformam suas reuniões/ensaios em cursos de dança (especialmente de reggae) a preços baixos para a vizinhança de seu local de ensaio ou para os amigos de membros do fã-clube.

Baseado em ação similar a esta, relatada acima, os membros desse tipo de grupo de apreciadores criam laços que fortalecem suas relações e isto pode resultar tanto no aumento do número de integrantes de um determinado fã-clube ou na criação de um outro, originário do mesmo bairro. Na realidade,

os fãs-clubes são núcleos de sociabilidade mais estáveis, resultantes de relações de amizade e vizinhança no interior do bairro, que transformam a frequência conjunta desses participantes às festas de reggae ou de uma aparelhagem específica, em algo mais “familiar”.

3.3.4 Particularidades das festas

Os paredões sonoros são o primeiro grande impacto que um visitante terá em uma festa de reggae no Maranhão. Após se sentir estabelecido e adaptado àquele espaço geográfico onde se realiza a audição festiva, esse visitante verá que o maranhense curte o reggae de uma forma diferenciada, principalmente, no que se refere à dança, pois centenas de casais estarão curtindo a festa dançando “agarradinho”, como tradicionalmente faziam em outros ritmos regionais como forró, o baião, o bolero, etc. No ato performático, cada casal desenvolve uma coreografia particular.

Uma outra particularidade muito comum no meio sócio-cultural maranhense é a vestimenta ou a indumentária quase sempre contendo signos que lembram a Jamaica (cores amarela, verde, vermelho e preta, ou cabelos *dreadlocks*, tatuagens, boinas de crochê, cordões, pulseiras entre outros), além disso destacam-se também o som altíssimo que faz tremer o colarinho da camisa, bandeiras do movimento negro e do movimento regueiro, caricaturas de ídolos jamaicanos como Bob Marley, Jimmy Cliff, Gregory Isaac, Peter Tosh, Burning Spear, Bunny Waiter, Lee Perry, etc.

Apesar da presença marcante das festas no circuito regueiro, outras combinações são possíveis, de acordo com as características particulares atribuídas à festa (festas beneficentes, festas acompanhadas pela apresentação de artistas convidados, festas realizadas durante festejos mais importantes e datas festivas, festas de promoção e lançamento de produtos comerciais, os comícios de políticos em período de campanha eleitoral, dentre outros).

Conduzo-me aqui a um aspecto fundamental da dinâmica cultural de São Luís no que se refere a uma prática específica de lazer que se consolidou em torno de um modelo festivo já existente desde os anos 70, nos salões e clubes da periferia. A presença, nestas festas das radiolas, do público

apreciador dos ritmos regionais, como forró, boleros e merengues e da atuação dos festeiros na sua organização, por exemplo, indica em minha opinião, a preexistência na cidade de uma maneira de festejar que se desenvolveu a partir da década de 80 em torno da música reggae, em grande parte produzida e divulgada localmente.

Reproduzindo uma cultura desde a época dos “bolerões” dos anos 50 a 70, como depois da ascensão do reggae dos anos 70, 80 e 90, as festas definidas por um ritmo dominante assumiam e assumem uma clara identidade com o lazer popular na cidade. Mais do que isto, grande parte do empreendimento musical que resultou numa produção local do reggae foi originado nas periferias da cidade. É nesses bairros periféricos que estão localizadas as sedes das radiolas, bem como alguns integrantes do movimento regueiro residentes nesses bairros, permanecendo, portanto, afinados com as expectativas de seu público consumidor imediato.

Da mesma forma, alguns estúdios de gravação e casas de festa de São Luís estão localizados nesses bairros periféricos, a exemplo dos bairros do Anil, Jordoa, Liberdade, São Francisco, São Cristovão, Cidade Operária, Vila Luizão, Maracanã, Anjo da Guarda, etc. Temos, portanto, uma articulação entre produção musical e festas típicas das periferias que tem, gradativamente, englobado as regiões centrais, considerando o crescimento do número de apreciadores e frequentadores das festas de reggae na cidade.

Mais ainda, este modelo de festejar (ao lado da divulgação musical) se expandiu nas últimas duas décadas, incluindo as cidades localizadas no interior do Estado do Maranhão, constituindo-se também numa maneira de hibridização, neste caso – a hibridização de relacionamentos contratuais. Nesse contexto, Canclini (2008, em entrevista ao Caderno de Leitura, *apud* FREIRE, 2009, p. 55) referindo-se as hibridizações, diz: “No mundo contemporâneo, o incremento de viagens, de relações entre as culturas e as indústrias audiovisuais, as migrações e outros processos fomentam o maior acesso de certas culturas aos repertórios de outras”.

O reggae possui, portanto, sentido multifacetado localmente (música para o consumo, eventos ligados ao lazer, evocação de identidade regional, etc.) articulado ao modo de vida das classes populares: nos padrões de comportamento familiar, entre vizinhos e amigos, em relações amorosas, em

problemas e trivialidades da vida cotidiana, nas festas típicas e momentos rituais, nas questões de trabalho e de lazer, nas comemorações comunitárias, nas comemorações de conquistas de títulos simbólicos ganhos em torneios esportivos, entre tantas outras.

Para perceber melhor os aspectos mencionados no parágrafo anterior, basta observar as letras de muitas das canções. O fato é que o produto final desta “indústria cultural local”, por conta de sua ligação histórico-cultural, apresenta reverberações notáveis do “universo popular ludovicense”, ao mesmo tempo em que o público se reconhece nestas canções, ou pelo menos percebe sua autenticidade/legitimidade, aceitando como instrumentos que traduzem seus anseios, sonhos e aspirações.

Exemplificando esse reconhecimento da população ludovicense e maranhense nas letras das canções de reggae produzidas por compositores da região, apresento abaixo a letra da música “Regueiros Guerreiros”, da banda Tribo de Jah, o primeiro grupo que ganhou notoriedade nacional no cenário do movimento regueiro brasileiro, principalmente quando trocou a capital maranhense ainda na última década do século passado pela região sudestina, ficando, pois, mais próximo dos centros produtores hegemônicos, ganhando maior visibilidade e reconhecimento midiático.

Mais um dia se levanta/ Na Jamaica brasileira/ Mais uma batalha que desperta/ A Nação Regueira/ Eles descem dos guetos logo cedo/ Se concentram nas praças e ruas do centro/ Lavando, vigiando carros,/ Vendendo jornais,/ Construindo prédios, obras,/ Cuidando de casas e quintas/ São menores, maiores brasileiros/ São os dreads verdadeiros do Maranhão/ Regueiros Guerreiros/Dreads Verdadeiros/ Regueiros Guerreiros/ Do Maranhão/ Mais um dia se levanta/ Na Jamaica brasileira/ Mais uma batalha que desperta/ A Nação Regueira/ Ninguém jamais parou para pensar/ Na sua condição de cidadãos com direitos/ Lutando em condições desiguais/ Lutando contra preconceitos e diferenças sociais/ Só que no fim de semana/ O Reggae é a lei. / Dançando no Toque, no Pop, no Espaço/ Todo regueiro é um rei/ Regueiros Guerreiros/ Dreads Verdadeiros/ Regueiros Guerreiros/ Do Maranhão

A legitimidade do produto cultural é uma ideia marcada por uma relação mútua de reconhecimento entre a obra e o público, que interagem entre si em algum grau de satisfação. Isto me leva a observar o que diz o conceito de “verossimilhança”, discutido por Magnani (1998) em sua obra “Festa no pedaço: cultura popular e lazer da cidade”, que entre outros pontos apresenta

uma característica de representação e semelhança construída a partir da convivência.

Para este autor, a verossimilhança se refere a um conjunto discursivo, que para produzir ressonância em um público específico precisa apresentar-se como “possível”, ou melhor, que seja capaz de se assemelhar à representação padrão que se tem da realidade, como uma espécie de “efeito” desta mesma realidade. Esta seria uma das características fundamentais do drama, que precisa estabelecer uma ponte segura entre as significações propostas pelo discurso do emissor e as representações prévias possuídas pelo receptor.

Operação semelhante ocorre quando se fala da identidade entre significados que permeiam a música/letra reggae e as representações prévias do público consumidor sobre o universo popular de São Luís, muito disto se dá considerando-se a origem “periférica” de grande parte dos componentes desta indústria cultural local. Por isso mesmo o conteúdo das letras das composições de reggae refletem muito a condição de vida do povo pobre e sua luta para se sustentar, assim como os sonhos perseguidos pela quimera de um povo carregado de esperança por dias melhores.

Muitos artistas e produtores musicais fizeram e fazem parte do circuito de festas de reggae, quer como frequentador comum, quer como atração artística, partilhando das representações culturais dos seus consumidores em potencial. A performance das festas, a dança, a familiaridade com as letras, a identificação das influências musicais (ritmos caribenhos e ritmos regionais) fundamentam esta relação de verossimilhança entre artistas e o público consumidor.

E o lugar em que esta verossimilhança se exercita é o da festa de reggae. O efeito, o desempenho e o detalhe técnico, no caso da festa com radiola de reggae, compõem o ponto de contato entre a obra e o consumidor, que neste caso é o apreciador desse gênero musical. São as reverberações de um elemento no outro que produzem a verossimilhança. Talvez, neste caso, esta seja “a ideia” tanto dos artistas quanto do público.

As festas realizadas com radiolas de reggae representam a faceta de lazer “popular” típico da cidade, que faz par com o empreendimento da produção musical. O crescimento, o desenvolvimento e o aprimoramento da dinâmica interna do circuito regueiro, consolidados desde a década de 90,

representam um processo de expansão de uma manifestação cultural (pautada no lazer e no empreendimento econômico) que tem suas bases nas periferias de São Luís e se expandiu paulatinamente em direção ao centro da cidade.

Concomitantemente, este movimento de expansão também se deu na direção capital-interior e para outros estados das Regiões Norte e Nordeste. Finalmente, o modelo das festas de reggae parece ser difundido para alguns estados da Região Nordeste, acompanhado de alguns artistas e bandas independentes representantes do ritmo, que anseiam, a partir do estabelecimento naquela região, alcançar a aceitação da grande mídia e do público da região sudeste brasileira, pois esse é um “sonho” que acompanha quase totalidade dos jovens e velhos talentos que surgem em qualquer área da cultura deste país.

No universo regueiro, percebe-se que a festa de reggae como um modelo de lazer (do ponto de vista do público) e de empreendimento (do ponto de vista dos empresários e artistas do ramo) organizador de relações sociais festivas na cidade, marcada por um repertório temático peculiar: radiolas como atrações artísticas, hierarquias entre casas de festa e eventos culturais, diferenças de público para tipos específicos de festa de reggae, relação recíproca entre a música e a dança, etc.

O repertório temático apresenta, ainda, temas como: eleição periódica de variações do reggae como “ritmo do momento”, apresentação de artistas do reggae em casas de festa e eventos culturais, divulgação das festas por meio de faixas em pontos costumeiros na cidade, (como em rotatórias, praças, esquinas, etc) publicização nos programas midiáticos, dentre outros. Lazer e empreendimento festivo ligados ao reggae acabam por ter uma grande importância na dinâmica urbana de São Luís, tal como ocorre em outras cidades da região onde se desenvolve o consumo desse estilo musical.

CONCLUSÃO

A inserção das radiolas de reggae no Estado do Maranhão percorreu um caminho cheio de percalços e de releituras que fizeram aflorar o pluralismo cultural da região para um gênero musical que foi acolhido inicialmente pela gente pobre e negra da periferia dos centros urbanos do norte maranhense e da região conhecida como “baixada maranhense”, tendo nas radiolas o seu maior símbolo de difusão.

Confesso que não via o reggae como produto comercial que poderia ser consumido de forma industrial ao ponto de se focar ou enxergar o lucro. Apesar de compreender que o consumo é importante para as classes subalternas, nesse contexto eu tinha, inicialmente, um olhar crítico de jornalista para as coisas que mexiam e inquietavam a sociedade maranhense. Eu observava o reggae como mais uma manifestação da cultura popular que estava chegando e sendo absorvida pelo povo de forma espontânea, sem as pressões e imposições dos comerciantes e produtores profissionais da área cultural, ou seja, o reggae era uma manifestação que estava sendo consumida a partir de uma construção própria, que inova os paradigmas das formas de consumo e sem a pressão da indústria cultural.

Somente muito tempo depois, é que comecei a perceber que havia outros interesses na rede produtiva que envolvia essa manifestação cultural. Foi aí que percebi que, além da relação com a dança como fonte de entretenimento consumida por grande parte da população maranhense, essa cadeia produtiva envolveu outros segmentos que se sedimentaram na sociedade local, como os interesses e ações de investidores, DJs, produtores, pesquisadores, discotecários, seguranças, montadores, vendedores ambulantes, dançarinos, intérpretes, músicos, entre outros, criando inúmeras possibilidades de relacionamentos produtivos e comerciais.

Esse acolhimento ao gênero reggae, no Estado do Maranhão, segundo pesquisadores, não foi por acaso, pois o ritmo musical reggae tem uma verossimilhança com as manifestações culturais do Estado, principalmente pela cadência e toque dos tambores africanos que foram implantados no Maranhão pelo processo escravagista proporcionado pela diáspora africana, responsável pela vinda ao Brasil de milhares de indivíduos afrodescendentes que

colaboraram decisivamente com a colonização do país, numa ação não muito diferente da que ocorreu com a colonização Jamaicana – berço do reggae.

A semelhança se dá não só pela condição cultural, mas pela forma como o gênero foi acolhido inicialmente, quando significativa parcela do meio social da periferia o fez produto de consumo, facilitando o seu acolhimento em salões de festas comunitárias por meio das estruturas de som, apelidadas, no Maranhão, de radiolas, as quais foram inspiradas nos “*sound-systems*” jamaicanos, desenvolvidos naquele país nas décadas de quarenta e cinquenta, e levando de forma itinerante o entretenimento musical às camadas populacionais mais carentes da Jamaica.

Da mesma forma, as estruturas de radiolas montadas no Maranhão cumpriram um papel semelhante ao realizado pelos “*sound-systems*” jamaicanos, na medida em que elas, além de animar festas nos salões e clubes periféricos de São Luís e cidades do interior, eram também estruturas que se adequaram para tocar em qualquer espaço geográfico, podendo ser espaço coberto, praça pública, pátios de igrejas, entidades comunitárias, entre outros, agregando, em torno de si, serviços e pessoas que montaram uma rede criativa de negócios capaz de auto gerenciar-se, oferecendo oportunidade de obter alguma renda para sua subsistência.

Com um aparato totalmente identificado com o saber e o fazer do movimento regueiro maranhense, os simpatizantes desse gênero musical criaram uma forma de comunicação com características de relacionamento bastante peculiares ao jeito maranhense de consumir e absorver a cultura regueira, que lhe deu notoriedade e visibilidade em todo o país, adquirindo um “*status quo*” de singularidade, uma vez que essa ação, com a sua constância e regularidade, transforma-se num direito básico tanto do ponto de vista econômico, como social, cultural e humanístico, o que levou ao movimento regueiro um *status* autorizado e legitimado na arena simbólica de disputas sociais.

Vale lembrar também que esse acolhimento é fruto da ação desenvolvida pelos atores que integram o movimento regueiro maranhense, como enunciou Gramsci (1971, 1982 e 1984), assim como fundamentaram Martin-Barbero (1997, 2001 e 2002), Canclini (1983, 1997, 2003, 2007 e 2008), Bourdieu (1992, 2000, 2002, 2005 e 2008) e Guy Debord (1997 e 2003)

quando fornecem elementos teóricos para eu afirmar que o movimento regueiro desenvolveu a legitimização de líderes e personagens autorizados.

Esses personagens autorizados foram capazes de serem reconhecidos como símbolos essenciais para o meio sócio-cultural e econômico local, como os radioleiros (empresários donos de radiolas), produtores, DJs, colecionadores de discos, pesquisadores, apresentadores de programas midiáticos, investidores, dançarinos, compositores, intérpretes, montadores de radiolas, etc, tendo cada um uma função específica e bem definida no movimento regueiro maranhense.

Cabe, também, lembrar que cada função tornou-se uma engrenagem importante no movimento cultural regueiro local, atribuindo a cada uma delas princípios básicos que a regiam ou a regem dentro do movimento, assim como das Instituições que guardam, ou seja, das estruturas que representam formalmente as radiolas de reggae e que as coloca sua engrenagem para efetivamente funcionar, tendo como culminância a audição festiva realizada nos mais diversos espaços da cidade.

Entre os princípios básicos que foram identificados, podem ser citados os do pluralismo cultural, da participação popular e da atuação estatal como suporte logístico no “fazer” cultural, principalmente quando essa atuação chamou para si a responsabilidade de se desenvolver uma política turística para esse segmento que, atualmente, no caso maranhense, tem a cumplicidade e defesa de grande parte da população local.

A expansão das radiolas de reggae assim como do gênero musical no Maranhão foi um aparato recheado de significados e ressignificação identitária, estética, etnográfica, religiosa e sociológica, portanto, carregada de múltiplos interesses que o tornaram um fenômeno dinâmico e conflituoso. Apesar de aparentemente não ter havido nesta expansão uma ruptura cultural, uma vez que não houve imposição nem massacre das manifestações culturais já existentes no Maranhão, pelo contrário, houve uma aceitação consentida, pelo povo, que adquiriu ao longo do tempo a autoridade caracterizada como cultura genuína e ressignificada com a cara do maranhense.

Para mim também é claro que cultura alheia que chega, provoca questionamentos e com o reggae esse fenômeno se reproduziu dentro da normalidade, fazendo com que o mesmo ficasse no nível de debate intelectual,

promovido nos diversos graus de classificação social, cabendo aos programas midiáticos a função de desfazer eventuais máculas negativas oriundas de notícias veiculadas nas páginas policiais dos jornais locais e demais órgãos de imprensa da região.

Coube também aos programas midiáticos massificar e popularizar personagens considerados ídolos do reggae internacional, assim como dar legitimidade aos nomes que iam surgindo dentro do movimento regueiro maranhense, bem como a lideranças no meio empreendedor, destacando entre outras ações programações específicas, radiolas e eventos diversos surgidos a partir da prática maranhense de se relacionar com o reggae.

Atualmente, a construção do movimento regueiro já possui cerca de 40 anos, o que me leva a afirmar que esse tempo é ou foi suficiente para enraizar qualquer manifestação sócio-cultural que mexe com a autoestima da grande maioria populacional da capital e de grande parte do território maranhense. Talvez seja por isso que, nesse intervalo de quatro décadas, surgiu um número significativo de novas radiolas e bandas musicais independentes, bem como a capital maranhense se transformou na cidade brasileira que mais consome peças de construção e reposição de caixas de som para formar os conhecidos paredões de caixas sonoras das radiolas de reggae, como são conhecidos no Maranhão.

Nesse universo de construção coube à militância regueira encontrar um meio termo de relacionamento com as demais manifestações culturais da região e isso se processou de forma singular, sem rupturas abruptas ou que massacrassem as formas de expressões já existentes, embora parcela da intelectualidade sempre questione o significado de quem chega com uma certa dose de desdém e desconfiança, numa atitude de autoproteção do saber e fazer cultural instalado na localidade.

Por outro lado, a militância regueira, seja por parte dos radioleiros, DJs, produtores, investidores, programadores, dançarinos, intérpretes, entre outros, soube definir seu papel no contexto de sua ação, estabelecendo normas e regras de atuação como um código de ética a ser seguido para não criar conflitos desnecessários, ficando a torcida por radiolas como uma prática convencional aos moldes regulares de sociabilidade, fato que é quase sempre comparado às torcidas de fanáticos por times de futebol.

Sem dúvida, os espaços legitimados e negados, mesmo que temporariamente, foram etapas de aprendizado de uma população ansiosa por conquistar direitos básicos dos poderes públicos, sequiosa por entretenimento, e o reggae foi uma manifestação cultural que se ressignificou e adquiriu peculiaridades simbólicas, capaz de auto afirmar-se no meio cultural ludovicense e brasileiro, com identidade própria, singular e plural, que pulsa na veia do povo maranhense, enchendo a cultura popular de ritmos, cores, movimentos e mistérios, refletindo a realidade local e o jeito maranhense de ser.

Neste caso, esse reflexo é uma opção da luta pela sobrevivência de um povo carente de necessidades ilimitadas que está em constante busca por emprego, educação, saúde, segurança, etc., pois está em jogo a busca por melhor qualidade de vida. O assunto é vasto e instigante, portanto está longe de ser esgotado, afinal a cada época o reggae é revisto e reinterpretado, adequando-se aos novos tempos e aos desafios que surgem a todo momento de forma inesperada.

Em território do Estado do Maranhão, o reggae está identificado ou agregado às radiolas da mesma forma como a poesia é efervescente, pulsante e encantadora, e, da mesma maneira que a poesia, o reggae pode ser comparado como uma expressão coletiva – totalmente de domínio público – que pode ser traduzida por um “sonho que atropela a terra e deflora o espaço com tentáculo fecundo, o sonho salga os olhos do mundo³⁷”, da mesma forma que o reggae corre no sangue da gente maranhense.

Observa-se que esse mesmo sangue é que faz do reggae uma manifestação singular e plural, atendendo várias correntes de atuação, nas quais paira uma dicotomia de disputa que converge e diverge, dependendo do ponto de vista. Assim os diálogos radiolas x bandas independentes ou salões de festas periféricos x bares na orla litorânea vão sempre estar em polos opostos. Talvez seja por isso que o guia do reggae, enquanto ferramenta publicitária, seja rejeitado pela maioria dos equipamentos culturais da maquinação regueira, deixando claro que o discurso e/ou prática elevado à classificação de único terá pouca possibilidade de obter êxito.

³⁷ Fragmento do poema “Alumilhação”, de autoria de poeta e jornalista maranhense Paulo Melo Sousa.

Enfim, nessa contextualização pude verificar que a prática desenvolvida pelo movimento regueiro é muito semelhante à feita por outras manifestações, portanto esse movimento tem consigo uma certa dose de carreirismo, como enunciou o poeta Ferreira Gullar quando afirma que “em nosso ambiente cultural ainda impera o carreirismo, feito à base da troca de elogios e promoções mútuas”. Talvez seja também por isso que a convivência do movimento regueiro e das demais manifestações culturais maranhenses aconteça com uma regular dose de harmonia, prevalecendo um clima de parceria e cumplicidade no contexto sócio-cultural.

Comprovadamente, em São Luís, capital, está o termômetro de atuação, avaliação e consumo da cultura regueira na região, a partir das diversas radiolas existentes no Estado do Maranhão, por isso, se essa cultura virou moda ou modismo, foi nessa cidade que ganhou configuração e status capazes de imporem-se como modelo inspirado no que a indústria cultural convencionou como arte e mercadoria.

Portanto na “Ilha dos amores”, também conhecida por “Terra das palmeiras”, “berço timbira”, “Atenas brasileira”, “Jamaica brasileira” ou “capital brasileira do reggae”, o gênero musical que nasceu das aspirações do povo caribenho ganhou novas nuances e configurações sem perder sua essência musical de dialogismo sonoro, marcado pelo toque do contra-baixo e a batida da guitarra, amparado pelo efeito percussivo dos tambores africanos e potencializados pela amplificação tecnológica proporcionada pelas aparelhagens sonoras, que no Estado do Maranhão são denominadas de radiolas de reggae.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, M. **Dialética del Iluminismo**. Buenos Aires: Sur, 19971.

_____. (1980). **O fetichismo na música e a regressão da audição**. In: Adorno – Coleção Os Pensadores. Abril Cultural: São Paulo.

AGGER, Bem. **Cultural Studies as Critical Theory**. Londres/Washington DC: The Falmer Press, 1992.

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

ALTHUSSER, Louis P. **Aparelhos Ideológicos do Estado**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

ARAÚJO, Ed Wilson Ferreira. **De Narciso ao Big Brother**. In: CONCEIÇÃO, Francisco Gonçalves da (org.). **Entrevozes: enredos institucionais e midiáticos**. São Luís: EDUFMA, 2008.

AUGÉ, Marc. **Le Sens des auteurs**, Fayard, 1994.

BACHELARD, Gaston. **Conhecimento comum e conhecimento científico**. In: Tempo brasileiro. São Paulo, nº 28, p. 47 e 56, jan-mar, 1972.

BAKHTIN, Mikail. **“Discourse in the novel”**. In: HOLQUIST, Michael. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981[“O discurso no romance” In:____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1990].

BHABHA, Homi: **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____, 1998. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 3º Ed., Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2000.

_____. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel e Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. (1996), **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. Companhia das Letras, São Paulo.

_____. **A Economia das trocas simbólicas**, 3. ed., Editora Perspectiva: São Paulo, 1992.

_____. **Modos de denominação**. In: A produção da crença. São Paulo: Zouk, 2002.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **A distinção: Crítica Social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. **O Espaço dos Pontos de Vista**. In: A miséria do mundo. Bourdieu, Pierre [et al]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BRASIL, Marcus Ramúsyo de Almeida. **São Luís, a Jamaica Brasileira: o reggae dos toca-discos à produção midiática**. São Paulo: Universidade Paulista. Programa de Pós-Graduação em comunicação. Dissertação de Mestrado, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Culturas híbridas: estratégicas para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 220.

_____. **Noticias recientes sobre La hibridación**. Disponível em: <http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/SOBRE%20HIBRIDACION.pdf>. Acesso em 21 de junho de 2003, p. 7.

_____. **A globalização imaginada**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminairas, 2007.

_____. **Consumidores e cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro, 7^o Ed., Editora UFRJ, 2008.

CLAVAL, P. **A geografia cultural: o estado da arte**. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.), **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 59-97.

_____. **A Geografia Cultural**. Florianópolis: Ed. UFSC, 1999 (1995).

CARDOSO, Marco Antonio. **A Magia do Reggae**. São Paulo: Martin Claret, 1997.

CONCEIÇÃO, Francisco Gonçalves da. **A Fala do outro: relações discursivas e produção de reconhecimento**. In CONCEIÇÃO, Francisco Gonçalves (org) **Entrevozes: Enredos Institucionais e Midiáticos**. São Luís: EDUFMA, 2008. p. 212.

CONDURU, Marise Teles e PEREIRA, Jose Almir Rodrigues. **Elaboracao de trabalhos acadêmicos – normas critérios e procedimentos**. 4. Ed. Ver. Ampl. E atual. Belem. EDUFPA, 2010.

COGO, Denise. **Mídia, interculturalidade e migrações contemporâneas**. Rio de Janeiro: E-papers; Brasília, DF: CSEM, 2006.

COUTO, Carlos Agostinho Almeida de Macedo. **Sobre diferenças e proximidades entre Antonio Gramsci e a Escola de Frankfurt**. In: CONCEIÇÃO, Francisco Gonçalves da (org.). **Entrevozes: enredos institucionais e midiáticos**. São Luís: EDUFMA, 2008, p. 212.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2002.

DAVIS, Stephen; Simon, Peter; P. **Reggae: Música e Cultura da Jamaica**. Lisboa: Centelha, 1983.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: contraponto, 1997.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Os Estudos Culturais**. In HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C & FRANÇA, Vera Veiga (orgs.). **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Vozes, 2011.

ESPINHEIRA, Gey. **Cultura, cidade e democracia: O jogo da cultura no mundo contemporâneo**. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas/ ROCHA, Renata (orgs.). **Políticas Culturais para as cidades**. Salvador: EDUFBA, 2010.

ESSINGER, Silvio. Batidão: **Uma história do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscara branca**. Tradução de Renato de Silveira. Salvador; EDUFBA, 2008.

FERRETI, Sérgio. **Tambor de Crioula – ritual e espetáculo**. 3º Ed. São Paulo: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. **Representação, mediações e práticas comunicativas**. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; e FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de (org.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Aparecida – SP. Ed. Idéias& Letras. 2004.

FREIRE, Karla Cristina Ferro. **Que reggae é esse que Jamaicanizou a “Atenas Brasileira”?** (Dissertação de Mestrado) – Programa em Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2010, p. 217 (12.03.2010).

FONTANELA, Fernando Israel (2005). **A estética do brega: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife**. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal de Pernambuco. Recife.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história**. 2ª ed. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1978.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1999.

GEERTZ, Clifford. **Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura**. In: A interpretação da cultura. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989, p. 13 e 44.

_____. **Os Intelectuais e a Cultura da Organização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

HAESBAERT, Rogério. **Hibridismo, mobilidade e multiterritorialidade numa perspectiva geográfico-cultural**. In: SERPA, Angelo (org.). **Espaços Culturais – vivências, imaginações e representações**. Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaide La Guardia Resende... [et al]. 1ª edição autorizada – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. **Da diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG e UNESCO, 2003.

_____. **Identidades Culturais na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997 (1992).

HEIDRICH, Álvaro Luiz. **Sobre nexos entre espaço, paisagem e território em contexto cultural**. In: SERPA, Angelo (org.). **Espaços Culturais – vivências, imaginações e representações**. Salvador: EDUFBA, 2008.

LEDRUT, R. **El espacio social de La ciudad**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1968.

LEFF, Enrique. **Saber Ambiental**. Petrópolis; Vozes, 2001, p. 343.

LEMOS, Ronaldo e CASTRO, Oona. **Tecnobrega: O Pará reiventando o negócio da música**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. (Tramas Urbanas)

LENOIR, Remi. **Objeto sociológico e problema social**. In **CHAMPAGNE Patrick (org). Iniciação à prática sociológica**. Petrópolis: vozes, 1998. P. 59-105.

MAGNANI, José Guilherme C. (1998), **Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade**. 2ª edição, São Paulo, Hucitec/Unesp.

_____. (2002), “**De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana**”. *Revista de Ciências Sociais*, 17, 49: 11-29.

MARTÍN-BARBERO. Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. **Dos meios mediações. Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

_____. **Os exercícios do ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Ed. SENAC, 2001. p. 283.

_____. **Ofício de cartógrafo. Travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. Tradução Fidelina González. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

_____. **Ofício Cartográfico: transvessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Ed. LOYOLA, 2004. p. 478.

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

MATTELART, Armand; MARTTELART, Michele. **História das teorias da comunicação**, 2ª ed. Porto: Campo das Letras, 2002.

MARX, Karl. e ENGELS, Friedchi. **Sobre arte e literatura**, 4. ed., Editora Global, São Paulo: 1986.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 17.

PORTELLI, Huges. **Gramisc e o Bloco Histórico**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

RIBEIRO, Jr., Jorge C. N. **A Festa do Povo: pedagogia da resistência**. Petrópolis, Vozes. 1982.

SÁ, Simone Pereira de. **Cultura e estética na música eletrônica**. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; e FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain de (org.). **Comunicação, representação e práticas Sociais**. Aparecida – SP. Ed. Idéias& Letras. 2004. p. 286.

SAHR, Woff-Dietrich. **Ação e Espaço MUNDOS – a concretização de especialidades na geografia cultural**. In: SERPA, Angelo (org.). **Espaços Culturais – vivências, imaginações e representações**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SANTOS. Georgiana. Márcia Oliveira. **A terminologia do reggae ludovicense: Uma abordagem socioterminologica** (Dissertação de Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Lingüística, Fortaleza (CE), 30/06/2009.

SANTOS, Milton (2000), **Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal**, Record, São Paulo.

SÃO LUÍS. Prefeitura Municipal de. **Projeto São Luís Ilha do Reggae**. Secretaria Municipal de Turismo. São Luís, 2008ª.

SELEKTAH, Tarcísio Ferreira. **O papel do DJ no reggae de salão**. In site reggae total. Disponível em http://br.me524.mail.yahoo.com/mc/showmessage?mid=1_3716069_AK... Acesso em 05.out.2010.

SILVA, Carlos Benedito. Rodrigues da. "**Black Soul: Aglutinação Espontânea ou Identidade Étnica**". In: Ciências Sociais. ANPOCS, V. 2, 1984.

SILVA, Carlos Benedito da. **Da terra das primaveras à ilha do amor: reggae, lazer e identidade cultural**. São Luís: EDUFMA, 1995. p. 168.

_____. **Ritimos da Identidade: mestiçagem e sincretismo na cultura do Maranhão**. São Luís: /APMA/EDUFMA, 2007.

_____. **Os sons do Atlântico Negro. Revista Brasileira do Caribe**. Universidade Federal de Goiás. Vol. VIII, nº 15, 2007^a. p. 21-39.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade. A forma social negro brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. **A noção do gênero de vida e seu valor atual**. Boletim geográfico, nº 172 e 177, Rio de Janeiro: Fundação IBGE, 1963 e 1964.

THOMPSON, Jhon B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 2001.

TOURAINÉ, Alain. **Critique de la modernité**. Fayard, Paris. Trad. Espanhol: Fondo de Cultura Económica, México, 1994 (1999)

TRIGUEIRO, Oswaldo Meira. **As festas folclóricas como acontecimento midiático: reiventando a cultura nordestina**. In: 10^o Congresso Brasileiro de Folclore; São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2004.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura**. Rio de Janeiro; Zabar Editora, 2004.

VIANA, Hermano. "**Funk e Cultura Popular Carioca**". Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.3, nº 6, páginas 244-253, 1990.

_____. **O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**. Rio de Janeiro. Museu Nacional. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Dissertação de Mestrado, 1987.

_____. (1996), "**O funk como símbolo da violência carioca**", in G. Velloso e M. Alvito (orgs), **Cidadania e Violência**. Rio de Janeiro, UFRJ/FGV.

VIRILIO, Paul. **Negros estrangeiros; os escravos libertos e sua volta à África**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Estética de La desaparición**, Anagrama, Madri, 1988.

VOLOSHINOV, Valentin Nikolaevich. **Marxism and the philosophy of language**. Cambridge: Harvard University Press, 1973 [*Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1999].

WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura**. Bauru: Unesc, 2003.

Entrevistas e depoimentos colhidos

COSTA, Edmilson Tomé. “Serralheiro” (dono de radiola). Entrevista concedida a Euclides Moreira Neto. São Luís, 05/set/2010.

LEVI, James (cantor de reggae). Fala durante apresentação nas comemorações do dia do regueiro. São Luís, 05/set/2010.

LIMA, Stanislaw Mileno (proprietário de radiola pequena adaptada a veículo automotor). Entrevista concedida a Euclides Moreira Neto. Barão de Grajaú, 23/set/2010.

MENDES, José Ribamar (pesquisador de reggae e professor universitário). Relato concedido a Karla Freire.

NAYFSON, Natty (dono de radiola). Entrevista concedida a Euclides Moreira Neto. São Luís, 26/mai/2010, gravado em vídeo.

SANTOS. José Murilo Moraes (cineasta e professor universitário). Relato concedido a Euclides Moreira Neto. São Luís, de setembro de 2010. Via email.

SILVA, Antonio Fausto (dono de bumba-meu-boi). Entrevista concedida a Euclides Moreira. São Luís, 23/ago/2010.

SOARES, José Eleonildo Pinto Soares (Pinto da Itamaraty). Entrevista concedida a Euclides Moreira Neto. São Luís, 08/fevereiro/2010.

ANEXOS

FESTA DE SANTA TERESA

Distrito de Itabatatiua, Município de Alcântara-MA, 1974

Fotos: Murilo Santos



1

Santa Teresa



2

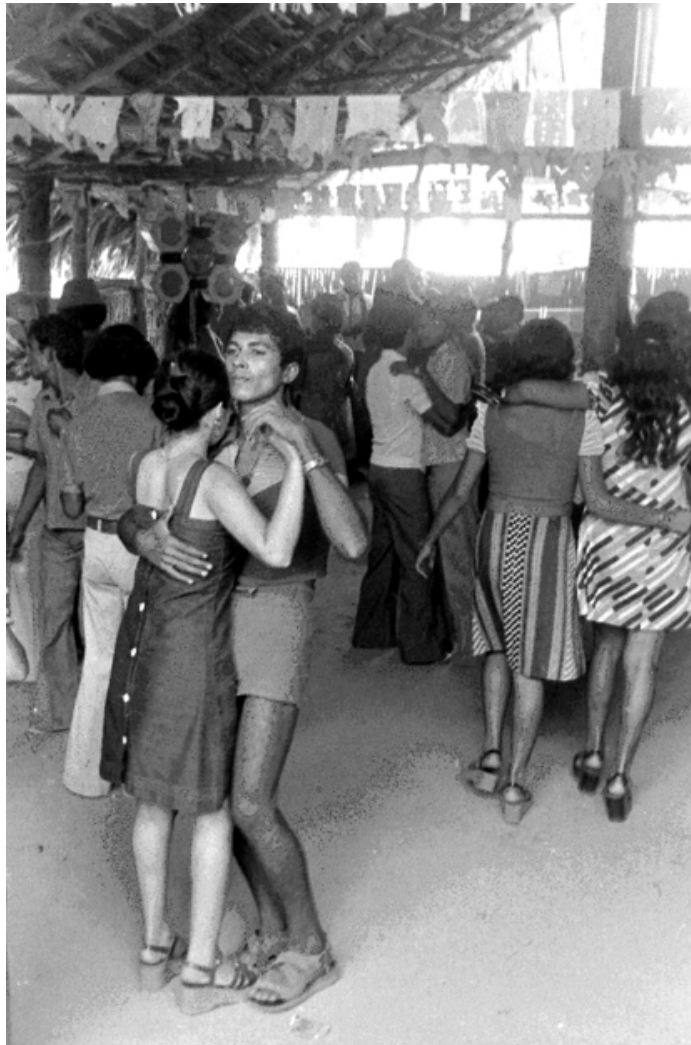
Fotos: Murilo Santos

Sonzao do Carne Seca



Fotos: Murilo Santos

Casal dançando agarradinho



Fotos: Murilo Santos

Casal dançando agarradinho

RADIOLAS/ PAREDÕES



5

Paredão de radiolas de reggae.

6



Paredão de caixa de som

7



Mesa de som

8



Mesa de som

9



Caixa de som adaptada em carro

*Fotos: Lauro Vasconcelos

PÚBLICO

10



Comemoração Dia do Regueiro na Praça Maria Aragão

11



Festa Tributo a Bob Marley no Espaço Cultural

12



Paredão de Caixa de som em praça publica

13



Festa Tributo a Bob Marley no Espaço Cultural

14



Público no Espaço Cultural

15



Apresentação de Banda no Espaço Cultural

16



Público no Espaço Cultural

*Fotos Lauro Vasconcelos

17



Entrada no Espaço Cultural

DANÇARINO

Sequência de 4 fotos de um dançarino tradicional, tipo rastafari.

17



18



19



20



*Fotos: Lauro Vasconcelos

INDUMENTÁRIAS E ADEREÇOS

Sequência de 7 fotos com indumentárias, incluindo pessoas usando bonés, cordões de pescoço, camisetas e adereços de cabeça.

21



Boné e camisa de crochê

22



Boina de crochê

*Fotos: Lauro Vasconcelos

23



Cachecol

24



Adereços de cabeça

25



Cordão de pescoço e camisa

26



Boina e cordão de pescoço

DANÇARINO(S)

27



Robozinho

28



Dança robzinho

29



Dançarinos

30



Dança agarradinho

31



Dança agarradinho

32



Dança agarradinho

*Fotos: Lauro Vasconcelos

DISC-JOCKEY'S

33



Naytti Nayfson

34



Netinho Jamaica

35



Gilson Roots

36



Gilson Roots, Netinho Jamaica, Naytti Nayfson e Carlinhos Tijolada

37



Comando de duas radiolas em praça

38



Robinho Jamaica

39



Gilson Marley

40



Serralheiro (dono de radiola)

* Fotos: Lauro Vasconcelos

COMANDO DOS RACKs

41



Grupo AGRUCOREM

42



Rack da Star Disc

43



Rack da radiola Black power

44



Comando do Rack Star Disc

45



Rack da radiola FM do Clubão

46



Detalhes do comando com dois notebooks

47



DJs no comando do Rack

*Fotos: Lauro Vasconcelos

GRUPOS/INTERPRETES

48



Cantor Levi James

49



Grupo de jovens incluindo skatistas

50



Cantor Hilton, da banda Kazamata

51



Grupo Garotinhos Beleza

52



Fabinho Araújo e Cantor Santa Cruz

53



Grupo Garotinhos Beleza

54



Grupo Gdam

55



Grupo Gdam em performance

*Fotos Lauro Vasconcelos

SÍMBOLOS VISUAIS

Sequência de 8 fotos com indumentárias, incluindo desenhos artísticos grafitados, cartazes e bandeira do movimento.

56



Desenhos

58



Desenhos

60



Desenhos

62



Bandeira



57

Cartaz



59

Cartaz



61

Cartaz



63

Bandeira

*Foto: Lauro Vasconcelos

COMÉRCIO INFORMAL

64



Vendedora de churrasquinho

65



Vendedores ambulantes em carro-de-mão

66



Banca de roupas artesanais

68



Barraca de bebidas quentes

67



Barraca de indumentárias

*Fotos: Lauro Vasconcelos