

Da repressão a movimento de massa¹

Reggae, mídia e estetização política

Paulo Rogério Costa de Oliveira¹

Resumo: Este texto faz referência ao circuito reggae do Maranhão, enfatizando os aspectos históricos e sociais que se constituem a partir da música de origem jamaicana. Faz-se inicialmente uma exposição do reggae da década de 70, da Jamaica ao Maranhão, no auge da carreira dos ídolos mundiais, como Bob Marley e Peter Tosh e na efervescência dos bailes populares maranhenses, que da escravidão aos dias atuais, tem nas práticas culturais afro-descendentes, a matriz do que se tem por cultura popular do Maranhão, embora sejam ocultadas as repressões históricas. É nesse ambiente que o reggae se consolidou e está cada vez mais difundido como circuito cultural, com atuação de seus agentes em diferentes funções e manejos. O reggae é mística, é estética e é elo entre diferentes indivíduos em prol de um mesmo ideal.

Palavras-chave: reggae, música de massa, Maranhão.

Abstract: This text makes reference to the circuit reggae of Maranhão, emphasizing the historical and social aspects that are constituted starting from the music of Jamaican origin. It is made an exhibition of the reggae of the decade of 70, initially of Jamaica to Maranhão, in the peak of the career of the world idols, as Bob Marley and Peter Tosh and in the effervescence of the from Maranhão popular parties, that of the slavery to the current days, they has in the afro-descending cultural practices, the head office than it is had by popular culture of Maranhão, although the historical repressions are hidden. It is in that it adapts that the reggae consolidated and it is more and more diffused as cultural circuit, with your agents' performance in different functions and handlings. The reggae is mystic, it is aesthetic and it is link among different individuals on behalf of a same ideal.

Key-words: reggae, mass music, Maranhão.

1 Introdução

Este texto trata do circuito reggae maranhense, assentado nas etapas percorridas para a sua constituição em São Luís desde a década de 70 do século XX, quando da chegada na cidade, tomando por base as repressões históricas sofridas, a atuação dos agentes que o constroem no cotidiano, desde o magnata – detentor dos recursos para a consolidação da cadeia produtiva da música, chegando ao regueiro – o todo; o coletivo de indivíduos que apreciam, consomem e absorvem as investidas ideológicas propostas pelos grupos alinhados, que aqui se pode considerar: empresários, produtores, mídia e, principalmente, políticos, que operam a partir do motivo maior: a música reggae, para perpetuação dos ideais de dominação.

Discute-se a constituição do reggae enquanto uma narrativa em permanente movimento, considerando todo o funcionamento de um circuito que se constrói a cada dia nas ladeiras, ruas e

¹Mestrando/em Comunicação/UFPE. Bolsista da CAPES/FAPEMA. Especialista em Jornalismo Cultural na Contemporaneidade pela UFMA. E-mail: radialistama@yahoo.com.br.

clubes maranhenses. O reggae, portanto, é um meio composto de experiências e sensações individuais, que na soma de manifestações iguais, permite a textura necessária para as interpretações emergidas das relações sociais que se constituem com a convergência dos indivíduos integrantes desse meio.

Esse reggae em evidência tem na sua própria história, inquietações e riquezas empolgantes e atraentes, pois, de acordo com diversos estudos, é possível afirmar que o reggae é uma mistura de diferentes estilos musicais, principalmente do Mento, ritmos que há muito já movimentavam as festividades e lazer das camadas populares da Jamaica. A partir dos anos de 50, com a difusão dos *sound-systems*ⁱ nas ruas das cidades da Jamaica, as músicas tanto funcionavam para fazer ressoar os clamores populares como alertar a população sobre a situação política do país. É nesse contexto de meados do século vinte que nasce a música propagada no mundo inteiro por artistas consagrados como Bob Marley, Peter Tosh, Jacob Miller, dentre outros, que emprestaram suas vozes para traduzir sentimentos e ressentimentos do povo pobre jamaicano.

Em verdade, o reggae traz no seu legado histórico uma carga de simbologias assentadas nos ideais do rastafarianismo, um movimento religioso idealizado pelo pastor Marcus Garvey, que pregava o retorno de todo o povo negro para a África, que era considerada a terra prometida do Evangelho. Esse movimento se fortaleceu a partir da ascensão ao trono, em 1928, de Haile Selassie I, aclamado imperador da Etiópia, considerado a reencarnação de Deus na terra. Diante disso, juntando a situação política jamaicana, a emergência de um movimento religioso radicalizado, embora pacífico e a ânsia de tempos melhores para o povo da Jamaica, o reggae não obteve outro rumo que não os palcos do mundo.

A Ilha da *Xaymaca*ⁱⁱ já não comportava as dimensões do jogo ideológico do reggae, centrados na afronta aos ditames políticos vigentes na Jamaica. Assentados nesses pressupostos político-religiosos, artistas jamaicanos romperam limites das águas caribenhas e tomaram os palcos da Europa e Estados Unidos. A partir da popularização do reggae em Londres, com uma grande colônia caribenha e jamaicana, o reggae *roots*ⁱⁱⁱ da banda *The Wailers* chegou a diversos lugares do mundo ocidental.

Na capital do Maranhão, São Luís, o reggae fixou-se e seu enraizamento é cada vez mais preponderante, embora adentrasse num cenário com traços peculiares igualmente atraentes e já consolidados, tais como o Bumba-meu-boi e diversas outras práticas culturais de matriz africana.

2 O reggae no panorama cultural maranhense

2.1 Práticas culturais maranhenses: da repressão à expropriação

As discussões acerca da cultura popular maranhense, em quaisquer parâmetros, sempre

incitam reflexões acerca dos conflitos constantes, inerentes a origens e preservação, bem como as apropriações permanentes que ocorrem com os produtos da cultura popular.

Historicamente, todas as manifestações culturais populares eram reprimidas e mantidas sob as desconfianças das camadas dominantes da população (políticos, fazendeiros, sacerdotes, fidalgos, dentre outros), que viam as práticas culturais como ameaças ou afrontas aos princípios morais vigentes principalmente na sociedade maranhense dos séculos anteriores ao atual.

Ao se elencar as modalidades de práticas culturais maranhenses vitimadas por tais investidas, observa-se que na sua quase totalidade são de origem africana, o que nos leva à ousadia de afirmar que, se tivesse que ter outra denominação, a cultura popular maranhense seria, sem arestas a aparar, denominada de cultura afro-descendente, tendo em vista que sua quase totalidade se constitui de manifestações lúdico-religiosas professada pelos negros.

Eis que podem vir a ser citados como exemplos: o Bumba-meu-boi – sustentado pela mitologia de negro Pai Francisco e Catirina e todo um drama repressivo numa fazenda, o Cacuriá – remodelamento lúdico da tradicional festa do Divino Espírito Santo, o Tambor de Crioula – dança surgida nas senzalas que festejava alforrias e divindades e o Tambor de Mina – a prática autenticamente religiosa que cultua os voduns e orixás africanos. Além disso, há o forte apego percussivo contido na produção musical maranhense contemporânea – a intitulada Música Popular Maranhense (MPM) tem riqueza centrada na sonoridade dos instrumentos percussivos como matracas e tambores.

Ressalta-se que em comum, as condições de fixação e de legitimidade dessas manifestações trazem na sua trajetória repressões e preconceitos. Até meados do século XX, manifestações como Bumba-meu-boi nem mesmo chegavam ao centro de São Luis, pois representavam baderna e insegurança à população. Mesmo com espaço restrito, tanto a alegria pairava como a polícia circundava os brincantes. Anteriormente a isso, nas senzalas, o Tambor de Crioula era cultivado somente por uma relativa liberdade por trás de paredes e grades das fazendas. As potencialidades e práticas culturais dos negros eram ou limitadas e re-adequadas às condições impostas ou mais adiante, aproveitadas pela Igreja Católica, através das irmandades religiosas, na constante busca de converter novos homens.

Apesar de não poder realizar manifestações ligadas à sua cultura de origem, ou seja, rituais de procedência africana, os pretos que se abrigavam nas irmandades, praticavam de qualquer maneira um *catolicismo folk* através das festas de largo, novenários, leilões, procissões, foguetórios, etc. (FERRETTI, 2002, p. 38).

Se por um lado foi a existência da repressão que incitou aproveitamento das potencialidades culturais dos afro-maranhenses, durante o século XX essas práticas, já bastante difundidas no meio popular, tiveram outro fim, tornando-se objeto de otimização estética e consolidação de projetos políticos. Através de planos de investimentos na cultura popular, os

governos proporcionaram difusão das práticas nos mais diferentes lugares, trazendo com isso, um conjunto de regras que põem em evidência questões de origem e significados das manifestações culturais populares.

Para serem aceitas, determinadas expressões culturais passam por um processo de purificação, transformando-se, algumas vezes, em espetáculo turístico, deslocado de sua realidade cotidiana. Neste sentido, perdem a importância enquanto instrumento de organização social e política de grupos dominados (SILVA, 1995, p. 37).

Portanto, o ambiente cultural do Maranhão, centrado em São Luís, costurou-se a partir desses jogos de interesses em que as repressões físicas foram substituídas por repressões à tradição simbólica e as apropriações são desenfreadas até nos dias de hoje, o que vem permitindo o desenvolvimento de novas formas de rituais, compreensão de valores e constante dinâmica de identidades e formatos estéticos.

Nesse universo de re-adequações e expropriações culturais, o reggae jamaicano tornou-se peça-chave de uma nova fase desse processo, considerando que no seu percurso para fixação no Maranhão, há a etapa da repressão, da suspeita até chegar na ascensão, conforme discute-se mais adiante, tornando-se alvo de articulação político-empresarial e sendo, portanto, difundido “legalmente” nos diferentes lugares de São Luís.

2.2 E a Ilha do Amor^{iv} tornou-se a Jamaica Brasileira

Na Ilha de São Luís, o reggae chegou no início da década de 70 do século XX, a partir de diversos fatores, dentre os quais dois são bastante considerados: a captação de sinais dos rádios dos navios que aportavam em São Luís^v e, o que é factualmente documentado, o intenso comércio de discos populares em Belém, capital do Estado do Pará, onde promotores de eventos festivos populares adquiriam, a preços baixos e, muitas das vezes, de maneira informal contrabandeada, obras musicais caribenhas e européias.

Além disso, ressalta-se que o reggae chega ao Maranhão e mesmo no Brasil, num momento marcado pelos frutos da “ebulição cultural” ocorrida durante os anos 60 e deixados de herança para a década de 70 (TATIT, 2004), período em que os anseios de liberdade, democracia e quebra da moral propagada na época, serviam de motivos para composições de diversos artistas brasileiros. Talvez esse paralelismo de anseio por liberdade num contexto político ditatorial expressado nas músicas e alcançado anos mais tarde, serviu de chamamento para apropriação do ideal de Garvey, traduzido no som da banda The Wailers, do cantor Jimmy Cliff, dentre outros, para a constituição de um movimento reggae sob um formato maranhense.

Com festas suportadas por música negra, tais como samba e merengue, bem como a

própria condição de predominância da população afro-descendente, o reggae foi se fixando e tomando espaço e formas locais. Embora o forte teor político que a música traz e a identificação com o histórico, não se tem tanta certeza acerca do que foi determinante para a consolidação do *reggae* na ilha de São Luís.

A identificação com o *reggae* foi influenciada em São Luís também pela sua aproximação rítmica com algumas manifestações culturais da região, como a dança do lelê, o bumba-meu-boi, o tambor de crioula, além das fortes influências rítmicas caribenhas, predominantes nas festas locais, como o merengue, a lambada e outros (SILVA, op. cit., p. 15).

O reggae fixou-se sob todo tipo de aporia, uma vez que, assim como as demais manifestações de temática afro-descendente, o reggae enfrentou (e enfrenta até hoje) preconceitos, causava desconfiança e era visto como ameaça à cultura popular maranhense, aqui utilizada como referência ao folclore ou mesmo às modalidades culturais ressignificadas pelas elites detentoras do poder político e financeiro. As festas eram sempre interrompidas pela polícia e o clima de insegurança era constante entre parcela da população que residia próximo aos locais dos eventos.

Mesmo com repressões sociais o reggae do Maranhão deu cor e sentido para os espaços de difusão na periferia, onde era professado. Isto significa dizer que o reggae surge como um motivo evidente de expressar-se num ambiente de iguais, tendo em vista que, com o surgimento e rápida multiplicação de diversos espaços para realização das festas, o público apreciador poderia visualizar a dimensão do movimento e as manifestações de indivíduos que comungavam ideais similares, sendo estes interligados pela sonoridade comum do reggae.

No salão de reggae, o negro encontra seus iguais. Excluídos social e economicamente de outras formas de lazer, os regueiros mobilizam-se a semana toda, trabalhando, procurando “descolar algum troco” para ir ao reggae no final de semana. Ali encontram seu espaço (SILVA, op. cit., p. 107).

Essa afirmativa possibilita lembrar-se do regueiro de São Luís do Maranhão, nome como é conhecido o militante do movimento reggae. Neste caso referimo-nos ao público que aprecia a música, frequenta os salões e consome sob diversas formas, a matéria reggae; a música, a estética visual, caracterizada pelas cores da Etiópia (vermelho, amarelo e verde), numa inconsciente alusão ao rastafarianismo, dentre outras peculiaridades. A esse respeito, apropriamo-nos de trecho da música Regueiros Guerreiros, da Banda Tribo de Jah (1999), exaltando a figura do regueiro:

Eles descem dos becos logo cedo.
Se concentram nas praças e ruas do centro. Lavando, vigiando carros, vendendo jornais,
Construindo prédios, obras, cuidando de casas e quintas.
(...) Só que no fim de semana o Reggae é a lei. Dançando!
No Toque, No Pop, No Espaço^{vi},
Todo regueiro é um rei!

Nesse reconhecimento do “gentílico” do reggae, neste caso o título dado aos fãs como regueiros, evidencia-se questões eminentes das formas de repressão diretas a esses indivíduos. A negritude do regueiro, que trazia marcas da repressão escravagista passou a enfrentar os rótulos da marginalidade resultante desse período. Se já não bastasse a situação social em que estava inserido, o regueiro sempre foi visto com ressalvas, uma vez que à imagem deste, logo estava um marco de referência ao tráfico de drogas, assaltos e tantas outras formas de violências.

A este respeito, pode-se empregar as afirmações de Fouce acerca do marco que serve de referencial para o movimento reggae maranhense, pois segundo o autor:

Lejos de ser un mero conocimiento de una situación estereotipada, un marco construye un mundo posible al que están ligados valores, experiencias del tiempo y el espacio, saberes y formas de implicación en la situación (FOUCE, 2006, p. 202).

Essa situação maranhense era bastante semelhante à da Jamaica, caracterizada por preconceitos e investidas de liberdade, inclusive na prática da espiritualidade do rastafarianismo, que incluía o uso da maconha. O cantor e compositor jamaicano Bob Marley, na música *I Shot The Sheriff*, ilustra com o seguinte:

I say: I shot the sheriff, Oh, Lord!
And they say it is a capital offence
Ooh, ooh, ohh, listen
- Sheriff John Brown always hated me,
For what, I don't know
Every time I plant a seed,
He said kill them before it grow
He said kill them before they grow

Embora na história do reggae a maconha seja amplamente legitimada, no circuito reggae maranhense atual, as festas do gênero e uso coletivo e aberto da erva não são necessariamente sinônimos (o que não significa que não haja o consumo!). Isto se pode verificar a partir exatamente de uma vigilância ostensiva que ainda permanece nos lugares de apreciação da música. Ainda assim, outras formas de narcóticos são consumidas nas festas, na medida do possível, sendo estas as mesmas consumidas em diferentes eventos de massa.

Esse status marginal do reggae permanece até os dias de hoje, embora com variáveis e muitos atenuantes. Dentro do que se pode considerar como marcas de marginalidade no reggae está a localização dos clubes, pois se na periferia ou em regiões muito freqüentadas por indivíduos das camadas populares, a iniciativa se torna fator de bastante pensar, tem-se, por outro lado, o reggae praiano, realizado na orla de São Luís e o reggae do Centro Histórico e em locais tradicionalmente utilizados para festas de outros gêneros, tornando-se opção diferenciada que estimula uma nova fase do movimento, com a presença de turistas nos salões de dança.

Por atenuantes, portanto, é exatamente essa migração do lugar e do valor. O reggae passou a ser mais visto e aceito no meio popular e despertou interesses de muitos. Os indivíduos que

comandam o reggae construíram uma fonte de poder que interessa aos grupamentos político-empresariais maranhenses, na trajetória de perpetuação de poder. O reggae é a matéria-prima para estetização da política.

3 De reprimido a remodelado

O estágio atual do reggae em São Luís se constituiu a partir de diversas condições surgidas na produção e difusão do movimento. Destacam-se algumas das mais relevantes:

3.1 As manhãs de terça-feira

Os militantes e investidores do reggae se reuniam toda terça-feira, numa área chamada de Parque do Bom Menino, em São Luís, para negociar festas e trocar músicas. Esse contato permitia a constituição de uma rede de relacionamento afim, onde o reggae, a música, os slogans e a mobilização das comunidades eram os pontos centrais das discussões.

As rivalidades contidas ao longo das performances e concorrência por um momento eram suprimidas. Os disc-jockeys, os magnatas e diversos outros indivíduos podiam trocar informações, marcar eventos, firmar parcerias e mesmo ratificar diferenças internas no movimento. Um circuito cultural estava sendo alicerçado com mais ênfase.

3.2 Programas em rádio e TV

Diante desse processo de aquisição de solidez no Maranhão, o reggae adquiriu seus próprios veículos de divulgação, tendo em vista que a mídia tradicional, pertencente aos grupos que detinham o poder e disseminavam os ideais de desqualificação da música e do movimento, não abria espaço para difusão da mensagem e da sonoridade apreciada pelos regueiros.

Com essa barreira, não restaria aos magnatas outro comportamento que não o de investir numa própria mídia ou em espaços da grande mídia. A partir daí os programas especializados em reggae se multiplicam nas emissoras de rádio. Na televisão, o reggae chega em meados dos anos 90, fato que pode ser considerado essencial para que os rumos do movimento fossem desenhados e acelerados. O reggae finalmente despontou para fazer jus à presença na cidade considerada Jamaica Brasileira. Os programas estão em quase todas as emissoras de televisão e em pelo menos três emissoras de rádio FM, apresentando os investimentos e a nova produção musical, contestada por uns e absorvidas por outros.

Em termos virtuais, os gêneros, e suas configurações nas canções, descrevem não somente quem são os consumidores, mas também as possibilidades de significação

de um determinado tipo de música para um determinado público (JANOTTI Jr., 2006, p.142).

Ressalta-se, pois, que atualmente o reggae está amplamente difundido em programas de emissoras comunitárias, de rádios-poste e em diversos outros sistemas de radiodifusão clandestina. Nestes, a música considerada de maior identidade com o reggae de origem jamaicana (o *reggae-roots*), ainda ocupa boa parte dos programas, considerando que as produções não dispõem de recursos necessários para adquirir novas “pedras” para exibição nos respectivos programas. O que há de novidades, geralmente ou pertencem a integrantes de equipes ou foram repassadas por *disk-jockeys* de radiolas, após a consagração junto ao público nos clubes.

3.3 Dos barracões às casas de espetáculos

De lazer de fim de semana, o reggae tornou-se indústria ao estilo maranhense (profissionais, aparelhagens digitais, mídia própria, empresariado permanente, DVD discos, etc). Com a multiplicação de fãs e das radiolas, inserção maior na mídia audiovisual, profissionalização da produção, realização de shows internacionais com cantores jamaicanos e europeus e mesmo com a propagação da idéia de identidade negra e o “entendimento” de cultura como cidadania, os proprietários dos locais de festas tendem cada vez mais a aprimorar tanto a infra-estrutura como a prestação de serviços, embora ambos ainda estejam muito abaixo do adequado.

Em geral, a infra-estrutura dos clubes da periferia de São Luis é problemática, embora se possam reconhecer algumas exceções. Os bares e clubes da orla marítima apresentam melhores condições de acesso e atendimento, pois são para estes que se destinam os turistas interessados e fãs em geral da academia e das camadas mais elitizadas.

4 Resignificações e usos do reggae

Diante desse breve recorte histórico-social do reggae, é possível considerar que o processo de consolidação e sua respectiva absorção é resultado de um momento em que “cresce a mercantilização das alteridades/etnias e fascinação com as diferenças” (HERSCHMANN, 2000, p. 76), diante de um processo paralelo mais abrangente que é o fortalecimento e socialização dos dispositivos tecnológicos, ocasionando em novas formas de produção e circulação de músicas.

Na produção musical do reggae, observa-se a atuação emergente dos fornecedores – indivíduos que produzem a maioria das músicas que são veiculadas nas rádios e nas radiolas, a partir de computadores domésticos, que aceleram o processo de renovação do repertório e integram um dos pólos da cadeia produtiva do reggae no Maranhão. Embora esse processo um tanto amador

na produção das músicas seja uma prática comum, os avanços na tecnologia digital apropriada, permitem uma rapidez quanto à renovação de repertórios e músicas que trazem assuntos do cotidiano, uma vez que grande parte desses indivíduos pertence a alguma comunidade em que o reggae está popularizado.

Ao se conceber a estrutura de radiolas enquanto empresas, verifica-se a incorporação dos modelos de produção contemporâneas, diante das formas de articulação do circuito e das respectivas radiolas-empresas atuantes no mercado do reggae. As radiolas, embora singelas no nome, constituem-se em um conjunto de aparelhos de som de alta capacidade de projeção sonora, além de outros equipamentos relevantes, a fim de aperfeiçoamento da estética das festas de reggae: com equipamentos digitalizados, limpeza sonora, efeitos de luz e som.

Com isso, testemunha-se no Maranhão o confronto discursivo e ideológico nas publicidades das radiolas de reggae que, de um lado alimentam a idéia de identidade enquanto radiola para tocar reggae, do jeito maranhense. Já de outro lado, destaca-se a efervescência de momentos de entretenimento calcados nos moldes de difusão do reggae (*slogans*, programas, composição das equipes, dentre outras), mas com apego a muitos outros gêneros. De qualquer forma, é perceptível que, no reggae do Maranhão, a organização dos detentores do capital nessa cadeia de produção incorpora a idéia de que:

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

A legitimação mais abrangente do reggae, um anseio dos integrantes do circuito, tem se constituído de diferentes maneiras. A ascensão do DJ como importante agente da construção do reggae na atualidade é imediatamente associada a essa legitimação. Se na Jamaica do século XX “a chegada dos *sound-systems* às ruas trouxe a necessidade de alguém capaz de dirigi-los, alguém que fizesse a ponte entre os *sound-systems* e a massa” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 91), na sua atuação no contexto maranhense, os *disck-jockeys*, animam os eventos, constroem o repertório, denominam as músicas (melôs)^{vii}, para a compreensão e aceitação do público, bem como emprestam suas faces para a identificação da radiola pelos simpatizantes.

O DJ reflete sensivelmente a idéia de emergência das culturas periféricas, considerando que estes têm status de *pop-star*, mesmo pertencente a determinado grupo social de condições menos privilegiadas. Os Djs são artistas do meio popular, que proporcionam entretenimento, funcionando como elo entre a radiola-empresa e o público. É a partir disso que nascem as torcidas ou mesmo as legiões de fãs das radiolas e dos *disck-jockeys*. Esta legião é a base do circuito, a popularmente chamada “massa regueira”.

Se por um lado a emergência do DJ pode representar o fortalecimento dum estrelato

periférico, isto está diretamente relacionado à intenção de aproveitamento do poder aglutinador e ideológico do reggae por parte de grupamentos que usufruem das peculiaridades e exotismos do repertório afro, para concretização dos projetos diversos, especialmente empresariais e político-partidários. É a música reggae a serviço dos interesses de indivíduos que, em nome de mudanças no social, esbanjam investimentos em festas e eventos propícios.

Factualmente, no reggae maranhense, há uma apropriação às claras. Isto é possibilitado através de fatores como a eleição de parlamentares em nível municipal e nacional, bem como estratégias de absorção do reggae por parte do turismo, o que se concretiza através de projetos governamentais, culminando com a instalação do Conselho Municipal do Reggae e o Dia Municipal do Regueiro a cinco de setembro, em São Luís. Vê-se, pois, que a mística histórica, de rupturas do reggae, transformou-se em objeto de perpetuação político-partidária, difundida pela mídia de massa e pela máquina pública legal.

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

O reggae tem se tornado um dos importantes diferenciais necessários para pastiches e circulação de novidades desterritorializadas. Pode-se afirmar que “neste novo contexto ocorre uma revalorização de práticas e representações que se designam como locais (embora apareçam também revestidas de uma dimensão transnacional)” (HERSCHMANN, KISCHINHEVSKY, 2006, p. 164).

Como base de todo esse processo, encontra-se o indivíduo regueiro. Regueiro é exatamente a denominação utilizada para os fãs e militantes do movimento reggae no Maranhão. São estes que permitem ou são conduzidos a permitirem todas as dinâmicas que ocorrem no cotidiano. É o regueiro o principal representante dos ideais rastafarianistas desviados no Maranhão. Desviados não por um desligamento das raízes, mas porque o reggae, enquanto produto cultural, despertou nas camadas populares uma nova forma, mais possível, de entretenimento, que predomina dentre as muitas características do reggae na atualidade, em que pode ser destacado o comércio de discos no comércio informal, sendo que esta é a principal forma de contato dos indivíduos com as obras, uma vez que, mesmo sendo de acesso popular, os bailes nem sempre são aprazíveis.

Com isso, pode-se definir que o reggae no Maranhão não necessariamente comunga os ideais universais do gênero. Embora sob maniqueísmos, pode-se utilizar as palavras de Albuquerque (op. cit, p. 151), sobre o reggae no Maranhão, pois segundo ele:

Trata-se de um mundo à parte, com gírias próprias (“pedra” é um sucesso das pistas) e ídolos particulares, como Eric Donaldson e Gregory Isaacs, por exemplo, nomes quase desconhecidos no resto do país. Em matéria de reggae, São Luís é auto-suficiente.

5 Finalizando...

Não é novidade a trajetória da cultura negra fora da África, em qualquer que seja o idioma ou mesmo formas de colonização. Mas é bem verdade que os usos dessas marcas históricas, travestidas de beleza e estética branqueada, sob condições impostas historicamente pela opressão euro-americana, são igualmente singulares. Desde práticas em prol de sucessos eleitorais ou produção em larga escala de produtos da temática afro descontextualizados, prevalecem as oportunidades de acúmulo de riquezas para os detentores de capital.

A participação da mídia de massa, em todos os seus veículos, torna-se fator determinante ao considerar-se que esta não somente serve de elo, mas principalmente funciona como a unidade legitimadora das tendências musicais massificadas. Diz-se estas coisas por afirmar-se que, por ser o magnata o arrendatário do espaço nos meios de comunicação, estes tornam-se os representantes inquestionáveis do movimento, alcançando uma relação quase que de fraternidade ou paternidade para com os menos informados indivíduos regueiro. Isto se faz porque o teor político foi otimizado, segundo as aspirações dos agentes (magnatas) diretamente enredados.

Por fim, em tempos de ressignificações e de uma dinâmica identitária tão aguçada, o reggae no Maranhão tem alcançado, ainda que sob inúmeras contradições, o espaço necessário para constituição de um sentimento de universalidade por parte da comunidade musical do reggae maranhense. Ressalte-se, continuamente, o reggae enquanto alteridade do Meio-Norte brasileiro.

- i *Sound-Systems* são pequenas montagens de aparelhos de som que eram colocadas nas ruas de Kingston para tocar músicas e denunciar o sistema político do governo conservador da Jamaica. Foi a partir desse processo que a música *reggae* se difundiu na Jamaica e esse modelo de difusão musical é repetido no Maranhão, embora com proporções infinitamente maiores, sob o nome de radiolas de *reggae*.
- ii Significa terra das primaveras ou das fontes. É o nome original da Jamaica, dado pelos índios Arawak, que habitavam a Ilha até a chegada dos europeus, em 1492.
- iii *Reggae roots* é como se denomina o *reggae* na sua forma mais próxima das origens (de raiz). Artistas como Bob Marley, Peter Tosh, Jimmy Cliff, Gregory Isaacs, dentre outros, despontam como as referências.
- iv Um dos apelidos de Upaon-Açu (do Tupinambá: Ilha Grande, a Ilha de São Luís – MA).
- v Sobre isso, dizem alguns que, em verdade, o acesso de profissionais do sexo ao interior dos navios permitiu aos maranhenses um contato intenso com o *reggae*, tendo em vista que as mulheres, ao término de seus serviços, recebiam discos dos marinheiros como forma de pagamento. Muitos desses discos eram de *reggae*.
- vi Toque de Amor, Pop Som e Espaço Aberto são alguns dos três principais clubes da história do *reggae* em São Luís. Na atualidade, apenas o Espaço Aberto permanece em atividade.
- vii No Maranhão, a música *reggae* é conhecida pelo nome de melôs, termo criado por Big Boy, nos anos setenta. Este outrora era um recurso utilizado pelos DJs para dificultar a concorrência dos demais *disk-jockeys*. Na atualidade, os melo são incorporados tão naturalmente quanto o *reggae* em si no contexto maranhense. Um não tem vida sem o outro.

6. Referências

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

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

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

HERSCHMANN, Micael. *Funk: circuito “marginal/alternativo” de produção e consumo cultural*. In: **Lugar comum: estudos de mídia, cultura e democracia**. Rio de Janeiro: NEPCOM/UFRJ, 2000.

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

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

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

TATIT, Luiz. **O século da Canção**. São Paulo: Ateliê, 2004.