

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC/SP

Marcus Ramúsyo de Almeida Brasil

O Reggae no Maranhão: música, mídia, poder

DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

SÃO PAULO

2011

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC/SP

Marcus Ramúsy de Almeida Brasil

O Reggae no Maranhão: música, mídia, poder

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais, área de concentração: Política, sob a orientação do prof. Doutor Miguel Wady Chaia.

DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

SÃO PAULO

2011

Banca Examinadora:

Dedicatória

À minha bisavó Alexandrina, pela delicadeza dos gestos. (*in memoriam*)

À minha avó Maria de Lourdes, professora, com quem aprendo a aprender e ensinar. Ao meu avô Mário Brasil, exemplo de caráter e lisura, com quem aprendo a ter a vida com compromisso e leveza.

Ao meu avô Joaquim Loló e minha avó Raimunda Maria (*in memoriam*).

Ao tio Manoel Mário e ao amigo Lúcio (*in memoriam*).

À Haydée Dourado, minha orientadora de mestrado (e eterna mentora), com quem aprendi muito sobre o jogo e a ginga na academia.

A todas as bandas com as quais compartilhei a possibilidade da criação. Em especial: Nordestemidos (onde toquei minhas primeiras notas e fiz muitos shows irados, como o da SBPC de 1995), T. A. Calibre 1 (obrigado pelo legado musical. Aprendi quase tudo que sei, de bom, sobre músicos e música, e de ruim, sobre músicos, dinheiro, verba pública...), Mandorová (com os quais tive a oportunidade de dividir a experiência divina da música em sua plenitude: som e sentimento, irmandade e técnica) e 3 Reis Magros (que nasceu e morreu como uma verdadeira banda de pós-punk-rock-blues).

Agradecimentos

À Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Maranhão – FAPEMA, sem a qual, não seria possível a realização dessa pesquisa.

À minha mãe, por ser minha fonte e minha melhor amiga; por me mostrar que é possível mudar todo dia sendo a mesma pessoa. Ao meu pai, por acreditar incondicionalmente na minha capacidade de realização e por ser um exemplo de força e vitalidade.

Ao meu orientador Miguel Chaia, pelas palavras precisas e condução carinhosa, quase terapêutica, desse longo percurso solitário (apesar de me sentir sempre muito bem acompanhado) de uma tese.

À Carol Libério, com quem dividi os momentos mais angustiantes e os *insights* mais legais também. Obrigado pelas fotos, pelas incursões a campo, pelas dicas e ajuda na edição, pelo *abstract*, pelas revisões, e por muito mais.

Ao Eduardo Cordeiro, que me acrescentou muito desde que o conheci. Obrigado pela ajuda nas incursões a campo, pelo tratamento das imagens, pela amizade, pela sua fala profunda (sempre me impelindo). Você é o maior filósofo do Campus Centro Histórico.

À Nereida Dourado, por ter deixado suas folgas de lado para revisar meu texto, sem nunca ter cobrado por isso, a não ser, bons papos e risadas. Obrigado pelas dicas sempre oportunas, que não foram só textuais, mas da ordem do conteúdo também.

Ao Almir Valente por ser um grande amigo e ter-me “salvado” várias vezes em momentos difíceis.

Ao Beto Pio, por ser um amigo de todas as horas. No trabalho, na música, no vídeo, na vida. Muito obrigado pela pós-edição e finalização dos vídeos.

Ao Neto Pão, pela musicalidade e convivência como músico e amigo. Obrigado pelas transcrições do *nyiabing*.

Ao Israel Henrique Castro, pela ajuda na incursão a campo e pelas belas fotos. Isso é que é aluno: segura tripé a noite toda sem reclamar e tem autocrítica.

À Fernanda Lopes Rodrigues e Gerson da Conceição, pelas entrevistas.

À Karla Freire, pelos áudios cedidos para esta pesquisa e pela sua dissertação, que é o que há de melhor sobre reggae no Maranhão ultimamente.

Às professoras do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da UFMA: Ilse Gomes (teoria política) e Beta Coêlho (teoria sociológica).

Às professoras do Programa de Estudos Pós Graduados em Ciências Sociais da PUC/SP: Ana Amélia da Silva, Silvia Borelli e Lúcia Bógus, pelas ricas interlocuções ao longo de processo de cumprimento dos créditos das disciplinas.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – campus São Luís Centro Histórico – IFMA/CCH, por ser minha casa desde 2008 e me oportunizar realizar a difícil e gratificante tarefa de ser educador.

Ao reggae e à massa regueira de São Luís, por terem me transformado em pesquisador.

Aos meus alunos, pela paciência comigo e por acreditarem na educação pública.

À Denise Bogéa e Francisca Rosemary, por me ajudarem nos caminhos da burocracia do serviço público.

Ao Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem – NUPPI_IFMA/CCH, pela problematização necessária sobre a dimensão imagética desse trabalho.

Aos meus contrabaixos e a minha banda “Coletivo Gororoba – Cris, Rodrigo, Camila, Beto, Talita e Franklin”, que foram a terapia certa para os momentos de crise reflexiva e ansiedade.

Ao meu irmão Rannyére, por ter me levado pros reggaes quando eu era guri.

“Os tempos estão sempre contidos no ritmo.”
Quincy Jones (*Apud* GILROY, 2001, p. 220)

RESUMO

O Reggae no Maranhão: música, mídia, poder

O presente trabalho tem como tema a dimensão política que perpassa a relação entre música, cultura popular e produção midiática. O recorte empírico para a pesquisa utiliza-se dos vínculos entre poder mercadológico-midiático e política institucional. Para tanto, é estudado o reggae desde sua gênese até os dias atuais, em especial, os trânsitos deste gênero musical no Estado do Maranhão e na sua capital, São Luís, de meados da década de 1970 a 2011, tendo em vista as relações estabelecidas entre o crescimento e a difusão deste fenômeno cultural através de: programas de rádio, programas de TV, circuito de radiolas, festas em clubes de reggae e o sistema político institucional. Os objetivos principais são analisar as imbricações entre expressão artística, mídia e política dentro do reggae na Jamaica e Maranhão; entender como e por que o reggae possui este potencial mobilizador e o significativo poder para afetar subjetividades, instaurando-se como elemento da cultura no Maranhão. A metodologia privilegia a perspectiva histórica de problematização do objeto, assim como os procedimentos de campo, que se centraram nas técnicas de observação direta, registro imagético e análise interna de obras musicais, videográficas, peças midiáticas, materiais de propaganda, etc. O referencial teórico trabalha principalmente com autores que colaboram com a historização do reggae, com a sociologia da cultura e com os estudos culturais, tais como: White (1999), Albuquerque (1997), Silva (2007, 1992), Williams (2008, 1997), Benjamin (1994), Sodré (2006, 1998), Martín-Barbero (2001, 2004), Hall (2003), entre outros. A análise realizada ao final da pesquisa sustenta a tese inicial de que “o movimento reggae, assim como todo o aparato simbólico que o subjaz, estão sendo apropriados por atores da política local, para serem transformados através de estratégias de marketing político e instrumentos midiáticos em capital político para fins eleitorais”.

Palavras-Chave: Reggae; Poder; Sociologia da Cultura.

ABSTRACT

The Reggae in Maranhão: music, media, power

The political dimension that surrounds the relations between music, popular culture and media productions is the main theme of the present study. The focus of the empirical observation performed was on the ties that connect media and marketing power to institutional politics. For such, the reggae phenomenon was analyzed from its genesis to nowadays, specially its path in the state of Maranhão and its capital, São Luís, from 1970 to 2011, with attention to the relations of its growth and broadcasting through radio and television programs, sound systems circuits, reggae club parties and the institutional political system. The main purpose was to analyze the relations between artistic expression, media and politics inside reggae in Jamaica and Maranhão; to understand how and why reggae possesses such a mobilizing potential and significant power to affect subjectivities, having established itself as a cultural element in Maranhão. The methodology was based upon a historical approach, and field procedures centered in direct observation, video and photographic documentation allied with the analysis of songs, videos, media and marketing materials. The theory references are set amongst authors that collaborate with reggae's historicity and with discussions in the areas of sociology of culture and cultural studies, such as White (1999), Albuquerque (1997), Silva (2007, 1992), Williams (2008, 1997), Benjamin (1994), Sodr e (2006, 1998), Martín-Barbero (2001, 2004), Hall (2003), and others. The analysis sustained the initial theses that "the reggae movement, as its symbolical apparatus, are being used and transformed by local politicians, through political marketing and media instrumentation strategies, into potential political influence and power.

Key-Words: Reggae; Power; Sociology of Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: (Kebra Nagast, 1997, pp. 204-205)	26
Figura 2: (<i>Apud</i> WHITE, 2008, lista de imagens)	29
Figura 3: (<i>Apud</i> HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA VII, 2008, p. 9)	32
Figura 4: Desembarque do avião para visita de três dias de Hailé Selassié à Jamaica em 1966.	35
Figura 5: Capa do álbum "Catch a Fire" (1972), que mudou a história do reggae no mundo.	37
Figura 6: Falecido ano passado (2010), Isaacs realizou o último show em São Luís em 2009, com público de aproximadamente 7000 pessoas e com produção da radiola Super Itamaraty.	41
Figura 7: Pablo e sua indefectível clavineta, (<i>Apud</i> ALBUQUERQUE, 1997, p. 96)	42
Figura 8: Faixa impressa ao lado de barraca de frutas, no KM 43, da BR 135, no município de Bacabeira – MA.....	61
Figura 9: Tambores Nyiabing.	65
Figura 10: Parelha de tambor de crioula.....	66
Figura 11: Rajado, elemento do boi de zabumba, subindo as escadarias do Largo de São Pedro.....	72
Figura 12: As enormes caixas de som da radiola Super Itamaraty.....	79
Figura 13: Cartaz de festa de <i>sound system</i> na Jamaica em 1985, que indica casais dançando reggae junto.....	81
Figura 14: Massa regueira dançando.....	84
Figura 15: Tamanha é a capacidade de afetação das pessoas pela potência vibratória do som das radiolas, que é comum regueiros dançarem junto às caixas de som, para fazer com que seus corpos sintam mais a “ <i>vibe</i> ” do grave da música. Interessante que essa fotografia busca uma aproximação estética com a vibração do som no corpo do regueiro.....	85
Figura 16: Cartaz do show da banda paulista Planta e Raiz.....	95
Figura 17: O importante trabalho dos técnicos de som durante evento de reggae.....	97
Figura 18: Faixa impressa. Importante mídia complementar de divulgação de eventos de reggae.....	100
Figura 19: Identidade visual da radiola Super Itamaraty.....	110
Figura 20: Vendedores na entrada do evento.....	110
Figura 21: O vendedor de batatas fritas.....	111
Figura 22: Barraca de tiro ao alvo na parte interior da festa. Elemento nunca antes visto em evento de reggae.....	111
Figura 23: vendedora de bombons no interior da festa. Atrás dela um fotógrafo que trabalha no evento. Atrás da radiola ao alto está o camarote do evento..	112
Figura 24: A dança ao lado das caixas de som para sentir a pressão do som. Característica da massa regueira nas festas de reggae.....	112

Figura 25: Técnico de som ajusta amplificadores durante a apresentação da radiola Super Itamaraty.....	113
Figura 26: Ronda permanente dos seguranças (vestidos de amarelo) durante o evento.....	113
Figura 27: Apresentação da radiola Neto Discos, com o DJ Joaquim Pedra.....	114
Figura 28: Aparato tecnológico (<i>Ipods</i> , mesa de som, etc.) da radiola Super Itamaraty.....	114
Figura 29: Praticável da radiola Super Itamaraty.....	115
Figura 30: Praticável da radiola Natty Nafyson.....	115
Figura 31: Caixas de som da radiola Super Itamaraty com sua cor principal: o roxo.....	116
Figura 32: Vendedora de isopor de cerveja com as cores do reggae.....	117
Figura 33: Massa regueira no meio do terreiro no Parque Folclórico da Vila Palmeira.....	117
Figura 34: Joilde (empregada doméstica) e Juarez (pedreiro) curtindo a festa de reggae.....	118
Figura 35: Casais dançando reggae em pares, aos moldes de um bolero. Traço genuíno do reggae maranhense.....	118
Figura 36: Boinas de reggae com cabelos de trancinhas postiços.....	119
Figura 37: Loja de reggae na parte interna do evento.....	119
Figura 38: Casal brilhando ao refletir as luzes “negras” de neon em suas roupas brancas. Baile dos Namorados.....	125
Figura 39: Revista na porta do clube Jamaica Brasileira.....	127
Figura 40: Massa regueira no Jamaica Brasileira.....	128
Figura 41: Regueiros próximos às caixas de som sentido as vibrações graves.....	128
Figura 42: DJ Robert Jango em sua performance de palco.....	129
Figura 43: Encontro de gerações nos salões de reggae.....	129
Figura 44: Regueiro absorto na <i>vibe</i> do som.....	130
Figura 45: O estilo <i>surf wear</i> da massa regueira.....	130
Figura 46: Os grupos de jovens de bairros periféricos são maioria nas festas de reggae.....	131
Figura 47: Desenho de casal dançando reggae, que compõe a decoração do clube Jamaica Brasileira.....	131
Figura 48: Casal dançando reggae no escurinho do clube.....	132
Figura 49: Regueira em dança sensual em frente à lente da fotógrafa.....	132
Figura 50: A sensualidade do jogo dos corpos do casal, ao ritmo do reggae de radiola.....	133
Figura 51: Divulgação de reggae que acontece aos sábados à tarde no clube Jamaica Brasileira.....	133
Figura 52: Panorâmica do Jamaica Brasileira no auge da festa.....	134
Figura 53: O transe coletivo.....	134
Figura 54: Casal de mulheres dançando reggae. Fato comum nos salões....	135

Figura 55: As vibrações afetivas do reggae inscritas nos corpos dos regueiros presentes. Marcas de uma “política-vida”.....	135
Figura 56: O movimento e o “eixo do olhar”.....	136
Figura 57: DJ Jean Holt e DJ Mr. Brown no palco da Super Itamaraty.....	136
Figura 58: Filmagem realizada para o programa Itamarashow da radiola Super Itamaraty. Na camisa dos funcionários da Super Itamaraty, o nome do deputado federal e dono da radiola, Pinto Itamaraty, figura sozinho na parte de trás.....	137
Figura 59: Joseildo, filho de Pinto Itamaraty, observa intrigado o registro imagético realizado pela equipe de campo.....	137
Figura 60: Pinto Itamaraty em meio à “banca” de comunicadores da radiola Super Itamaraty.....	138
Figura 61: Show da cantora Rose Valença. Ao fundo, Pinto Itamaraty.....	138
Figura 62: Pinto Itamaraty “saindo de cena” durante apresentação de Rose Valença.....	139
Figura 63: Mensagem encontrada na saída do clube Jamaica Brasileira.....	139
Figura 64: Pinto Itamaraty em discurso no Congresso Nacional.....	141
Figura 65: A massa regueira acenando para a câmera no evento Cidade do Reggae 2009.....	161
Figura 66: Panfleto incluso em mala direta destinado a eleitores aniversariantes.....	171
Figura 67: Material que chegou via correio à casa de uma eleitora.....	172
Figura 68: Pinto Itamaraty fazendo discurso para a massa regueira em festa no Bar Marujo e sendo filmado pela equipe do Itamarashow, em São Luís.....	175
Figura 69: Concentração da passeata política na Rua Baurú, Divineia.....	179
Figura 70: Início da passeata de candidatos às eleições de 2010.....	180
Figura 71: A presença da massa regueira ao som dos jingles de reggae na passeata.....	180
Figura 72: A presença das crianças.....	181
Figura 73: Bandeiras de Roseana Sarney (PMDB), Gardênia Castelo (PSDB) e Pinto Itamaraty (PSDB) na mesma passeata.....	181
Figura 74: Grupos de amigos trabalham juntos nas campanhas.....	182
Figura 75: Evolução da passeata sob a coordenação dos cabos eleitorais de Pinto Itamaraty.....	182
Figura 76: O trabalho do funcionário que distribui os materiais de divulgação do candidato Pinto Itamaraty.....	183
Figura 77: Os clubes de motoqueiros. Sempre presentes nas campanhas dentro dos bairros.....	184
Figura 78: O foguetório tradicional das passeatas de campanha política.....	184
Figura 79: O povo no “trabalho” da política “profissional”.....	185
Figura 80: O sorriso discreto e resignado de uma moça com uma bandeira.....	185
Figura 81: Bandeira de Pinto Itamaraty.....	186
Figura 82: A farrá das crianças.....	187
Figura 83: A farrá das crianças (Parte 2).....	188

Figura 84: Membro de motoclube contratado para fazer a carreata para o então candidato Pinto Itamaraty.....	188
Figura 85: Motoclube na concentração da carreata no Aterro do Bacanga....	189
Figura 86: Carros com adesivos recebem ajudas de custo diferenciada, que variam de acordo com o tamanho do adesivo colado.....	189
Figura 87: A quantidade de carros presentes na carreata com a imagem do candidato demonstra sua força junto à sociedade local.....	190
Figura 88: Os carros com carrocinhas de som atreladas também tem seu lugar nas campanhas políticas de campo.....	190
Figura 89: As pessoas se procuram antes do início da carreata.....	191
Figura 90: E assim são acertados os últimos detalhes.....	191
Figura 91: Começa a carreata.....	192
Figura 92: Os carros de som executam incessantemente os jingles de Pinto Itamaraty em ritmo de reggae.....	192
Figura 93: O agito das bandeiras pelos cabos eleitorais em cima do trio elétrico e dos carros que o seguem.....	193
Figura 94: Os carros de apoio fornecem água e refrigerantes para os participantes da carreata, além de adesivos e bandeiras.....	193
Figura 95: Caminhão de carreata da então candidata ao governo do Estado, Roseana Sarney, passando pela Beira-Mar.....	194
Figura 96: Lixo eleitoral jogado no passeio público por cabos eleitorais da Roseana Sarney.....	195
Figura 97: Carro de som do candidato a deputado estadual, Alberto Franco, na Beira-Mar.....	195
Figura 98: Carro de som de Alberto Franco Adentrando na Ponte José Sarney, na Beira-Mar.....	196
Figura 99: Carros de correligionários de Pinto Itamaraty, em meio à carreata do PMDB às vésperas das eleições de 2010.....	196
Figura 100: Site oficial de Pinto Itamaraty.....	200
Figura 101: Pinto Itamaraty ao lado do cantor Sly Fox em divulgação de festa de reggae promovida por sua radiola.....	201
Figura 102: <i>Out-door</i> em homenagem ao Dia Internacional da Mulher, espalhado por toda a cidade de São Luís, durante o mês de maio de 2011...	202
Figura 103: Notícias veiculadas na Revista Veja em junho de 2011.....	203

LISTA DE CENAS

1. **CENA 1** – Subida da escadaria do Largo de São Pedro (Boi da Fé em Deus) (p. 72)
2. **CENA 2** – Tambor-onça (Seu Nivaldo) (p. 73)
3. **CENA 3** – Toque das zabumbas e saída da Capela de São Pedro (Boi do Bairro de Fátima) (p. 73)
4. **CENA 4** – Encontro de São João com São Pedro (Boi Brilho da Noite) (p. 73)
5. **CENA 5** – Descida da ladeira do Largo de São Pedro (Boi de Eliézer) (p. 74)
6. **CENA 6** – Caboclo de pena e batalhão pesado (Boi de Maracanã) (p. 75)
7. **CENA 7** – Inauguração da Escultura de São Marçal (p. 75)
8. **CENA 8** – Pandeiros (Boi de Maracanã e Boi de São José dos Índios) (p. 76)
9. **CENA 9** – Programa Itamarashow (p. 76)
10. **CENA 10** – Reggae no Lava Bois (radiola Estilo Musical) (p. 77)
11. **CENA 11** – Arraial da Lagoa (Boi de Axixá) (p. 77)

(CD DE MÚSICAS)

LISTA DE FAIXAS MUSICAIS

1. **FAIXA 1** - Música: *Twelve minutes to go*. Banda: Skatalites. Album: The Sakatile – 1969. (p. 38)
2. **FAIXA 2** - Música: *Worth his weight in gold (rally round)*. Banda: Steel Pulse. Album: True democracy – 1982. (p. 39)
3. **FAIXA 3** - Música: *Natural Mystic*. Banda: Bob Marley e The Wailers. Álbum: Exodus – 1977. (p. 40)
4. **FAIXA 4** - Música: *Night Nurse*. Artista: Gregory Isaacs. Album: Night Nurse – 1982. (p. 41)
5. **FAIXA 5** - Música: *West man skank*. Artista: Augustus Pablo. Album: Meets Lee Perry – 1972. (p. 42)
6. **FAIXA 6** - Música: Raimunda Pungar. Grupo: Tambor de Crioula de Mestre Chico. Álbum: Ritmos que tocam o Maranhão – S/D. (p. 65)
7. **FAIXA 7** - Música: Toque *Nyabing*. Música extraída do início do filme jamaicano Rockers – 1975. (p. 65)
8. **FAIXA 8** - Música: *Jingle-Música de divulgação da radiola Super Itamaraty*. Artista: Sly Fox. Álbum: Radiola Super Itamaraty: uma radiola fantástica (CD promocional) – 2010. (p. 204)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1. REGGAE: RELIGIÃO, ARTE, POLÍTICA.....	26
1.1 Garvey e Salessie: entre a religião e a política.....	27
1.2 Política arte: gêneros e formas.....	37
1.2.1 Bob Marley e a expansão do reggae no mundo.....	43
1.3 Comportamento político, Marxismos e Sociologia da Cultura.....	49
1.3.1 Afetividade instrumentalizada: estruturas de sentimento e dupla temporalidade.....	51
1.3.2 Dimensões políticas do reggae.....	55
1.3.3 Espaço social e situações da “arte e política”.....	57
1.3.4 Os <i>outsiders</i> e o <i>inner circle</i> : cultura não midiaticizada, cultura midiaticizada e cultura midiática.....	59
2. O REGGAE NO MARANHÃO: APROPRIAÇÃO, RESSIGNIFICAÇÃO, MERCADO E PODER.....	61
2.1 Cultura popular maranhense e reggae: experiências de campo.....	69
2.2 Reggae à maranhense: emergência tecnológica e vibrações residuais da resistência.....	78
2.3 Cadeia de produção do reggae no Maranhão.....	93
2.4 O campo nos reggaes da Ilha: etnografia imagética e observação direta.....	102
3. POLÍTICA-MÍDIA: MAGNATAS E REGUEIROS NA JAMAICA BRASILEIRA.....	141
3.1 Reggae e mídia: a força da festa.....	142
3.1.2 Itamarashow.....	148
3.2 A trama política da “música-imagem”.....	153
3.2.1 O <i>bios virtual</i> e a “música-imagem”.....	155
3.3 Música, mídia e Maranhão: imbricações políticas da afetividade.....	159
3.3.1 Perfil dos políticos empresários.....	163
3.4 A cultura política e a política na cultura.....	165
3.4.1 Benjamin, Glauber e a “outra” história.....	167
3.5 A ascensão de Pinto Itamaraty na política.....	170
3.5.1 Análise do comportamento político de Pinto Itamaraty: opinião pública e posicionamento de imagem.....	197
4. CONSIDERAÇÕES (A)FINAIS.....	205
5. CD.....	210
6. DVD.....	211
7. BIBLIOGRAFIA.....	212

INTRODUÇÃO

DANÇA DE NEGROS

Quando os espertalhões [escravos] terminam sua estafante semana de trabalho, lhes é permitido então comemorar a seu gosto os domingos, dias em que, reunidos em locais determinados, incansavelmente dançam com os mais variados saltos e contorções, ao som de tambores e apitos tocados com grande competência, de manhã até a noite e da maneira mais descontraída, homens e mulheres, velhos e moços, enquanto outros fazem voltas, tomando uma forte bebida feita de açúcar chamada Grape [garapa]; e assim gastam também certos dias santificados, numa dança ininterrupta em que se sujam tanto de poeira, que às vezes, nem se reconhecem uns aos outros. Zacharias Wagener (*Apud* TINHORÃO, 2008, p. 35)

Esta descrição feita no terceiro decênio do século XVI pelo desenhista Zacharias Wagener, de Dresden (Alemanha), durante a ocupação holandesa em Pernambuco demonstra como a música e a dança sempre fizeram parte das políticas de representação social, religiosa e cultural dos grupos sociais afrodescendentes no Brasil.

No princípio, essa música era chamada de batuque e não era sequer considerada pelo colonizador europeu como música. Como o suporte elementar desse tipo de som é baseado no ritmo e não no campo harmônico e melódico, a musicologia européia relegou essa manifestação artística ao nível de folguedo, de “brincadeira do povo”. Com o passar do tempo, os processos de mestiçagem à brasileira oportunizaram a assunção de músicos negros e mestiços ao universo harmônico-melódico europeu, e, através de um processo de apropriação, reinventaram-no, levando à criação do samba, do choro, do baião e muitos outros gêneros que revelaram uma forma própria de música, de cultura, de expressividade.

Ao longo de centenas de anos, estes gêneros passaram por diversas lutas por legitimação e por espaços de realização social. As camadas populares sempre estiveram intimamente ligadas às manifestações culturais e sua música, pois estas se constituem como importantes espaços de formação das políticas de representação social no Brasil, e se apresentam como elementos de resistência cultural e de negociação estratégica com as elites hegemônicas. No entanto, constatam-se historicamente os movimentos de tentativa de sufocamento da arte da cultura popular, assim como a sua

instrumentalização pelos aparatos de controle do poder institucionalmente e historicamente constituídos.

Na segunda metade do século XX, podem-se ver essas implicações escancaradas na música popular através de suas relações com a ditadura militar brasileira, marcadamente dividida entre a posição da crítica ao regime, na chamada música de protesto da MPB, operacionalizada por músicos da classe média para o público da classe média, em oposição à encampação ao discurso do “Brasil, ame-o ou deixe-o”, encabeçado por alguns artistas da Jovem Guarda, por exemplo, com grande aprovação popular. Nesse mesmo período histórico consolidava-se a constituição de um mercado mundial de bens simbólicos, que, amplificados pela globalização e pelos avanços tecnológicos dos processos comunicacionais e informacionais, possibilitaram a disseminação de gêneros culturais e artísticos em nível mundial.

Neste sentido, o presente trabalho tem como tema a dimensão política que perpassa a relação entre música, cultura popular e produção midiática. O recorte empírico para a pesquisa utiliza-se dos vínculos entre poder mercadológico-midiático e política institucional. Para tanto, é estudado o reggae desde sua gênese até os dias atuais, em especial, os trânsitos deste gênero musical no estado do Maranhão e na sua capital, São Luís, de meados da década de 1970 a 2011, tendo em vista as relações estabelecidas entre o crescimento e a difusão deste fenômeno cultural através de programas de rádio, programas de TV, circuito de radiolas, festas em clubes de reggae e o sistema político municipal, estadual e federal.

O reggae nasce musicalmente na Jamaica, nos anos 1960, oriundo da música rural de trabalho (*mento*), dos tambores tribais das religiões africanas ali aportadas (*nyiabing*, *burru drums*) e da música negra americana, que chegava através de rádios e discos de vinil. O cenário: Kingston. Uma cidade que aglutinava uma miserável população negra rural, em um espaço urbano selvagem, caracterizado pelos bairros de lata¹: Chanty Town e Trench Town. O reggae ganhou importância a partir da adoção do discurso crítico-político

¹ Eram chamados de bairros de lata porque as casas eram construídas, em sua maioria, de flandres, material metálico.

religioso dos rastafarianos e se refinou musicalmente através de músicos criativos, compositores sagazes e produtores musicais que extraíram uma sonoridade única com uma tecnologia mínima. Constituíram-se como intelectuais orgânicos de uma casta de músicos e produtores negros que ascenderam ao *mainstream*. No entanto, esse gênero revolucionário, assim como seus principais atores, foram usados por grupos políticos jamaicanos para sensibilizar as massas populares nas disputas políticas daquele país.

O reggae no Maranhão, mais especificamente em São Luís surge como um fenômeno decorrente da inserção do estado no circuito internacional e regional de difusão e profusão cultural. Paralelamente ao crescimento do reggae, a cidade e o estado do Maranhão mantém um sistema político baseado nas relações personalistas e na difusão midiática.

No final dos anos 1980 e início dos 1990, o reggae adquire um significativo capital mercadológico e midiático, circunscrito nos DJs regentes das festas, nos comunicadores dos programas midiáticos e nos grupos empresariais, liderados por indivíduos denominados “magnatas”, que são os empresários donos dos conglomerados de entretenimento de reggae. Nessa época consolidou-se a constituição de um mercado em torno do gênero musical.

Ainda na década de 1990, o poder mercadológico e midiático adquirido pelo reggae em São Luís e em outras cidades do estado é deslocado para o âmbito das disputas eleitorais, sendo instrumentalizado por candidatos a vereador, prefeito, deputado estadual, deputado federal. Pode-se perceber a partir desse momento a ampliação das atividades dos magnatas do reggae: do mercado de entretenimento para a política institucional.

Emblematicamente, no Maranhão, essas relações podem ser observadas nas trajetórias empresarial e política do atualmente deputado federal Pinto Itamaraty, do PSDB, eleito para os cargos de vereador e deputado federal em 2000, 2004 (vereeção), 2006 e 2010 (deputação), respectivamente.

A pesquisa sustenta a tese de que “o movimento reggae, assim como todo o aparato simbólico que o subjaz, estão sendo apropriados por atores da política local, para serem transformados através de estratégias de marketing político e instrumentos midiáticos em capital político para fins eleitorais”.

De 2004 até hoje, o reggae passa a fazer parte fundamental da cena política, principalmente na figura de Pinto Itamaraty, na qual se vê sintetizada a imagem do reggae enquanto entretenimento, a partir dos sistemas de radiolas e clubes que giram em torno das festas promovidas por sua empresa, a Itamaraty Sonorizações.

Apesar da redução do significado crítico do reggae na perspectiva local, a instrumentalização midiática e política desse fenômeno em São Luís – MA, pulveriza, nesta cidade, o reggae. Sendo assim, reduzida sua dimensão crítica e hiperbolizada os seus aspectos de entretenimento, quais são as reverberações do reggae atualmente em São Luís e demais localidades do Maranhão, nas diversidades da periferia, dos clubes de classe média, dos movimentos sociais e nos círculos de intelectuais?

Os objetivos principais desta pesquisa são: analisar as imbricações entre expressão artística, mídia e política dentro do movimento reggae na Jamaica e Maranhão e suas implicações em termos de políticas de representação social e das relações de poder existentes entre empresários e atores políticos de reggae e a “massa regueira”; e entender como e por que o reggae possui este potencial mobilizador e o significativo poder para afetar subjetividades, instaurando-se como elemento da cultura no Maranhão, em especial, na Ilha de São Luís (composta pelos municípios de: São Luís, São José de Ribamar, Paço do Lumiar e Raposa.).

A metodologia utilizada para a pesquisa privilegia a perspectiva histórica de problematização do objeto, que se inicia na gênese religiosa do rastafarianismo em Marcus Garvey e Hailé Selassié, e culmina na explosão mercadológica do reggae nas ruas jamaicanas no início dos anos 1960. Também faz parte da análise, uma pesquisa histórica sobre a trajetória do reggae além-mar, sua expansão mercadológica mundial, e sua ramificação local, principalmente em São Luís, na desterritorialização-reterritorialização das

identidades culturais, na importância da produção simbólica operacionalizada e amplificada pelas mídias e na relação questionadora ou integrada da arte musical dentro da nova ordem capitalista. Para tanto, foram prospectadas obras musicais de reggae (a partir de seus subgêneros), além de seus demais aparatos simbólicos como vestuário, cores, adornos, identidade visual, dança, etc. Foi realizado um levantamento documental em periódicos no “Jornal Pequeno” e na “Biblioteca Central Benedito Leite” da cidade de São Luís, para perceber o posicionamento da imprensa com relação ao reggae ao longo dos anos (1976 – 1995). Realizaram-se análises fílmicas das produções cinematográficas e de vídeos sobre a temática do reggae e também sobre a cultura política no Maranhão, tais como: *Rebel Music: the Bob Marley story* (2001), *Catch a Fire* (2001), *Rockers* (1975) e *Maranhão 66* (1966). Fizeram-se entrevistas pontuais com adeptos e produtores da cultura reggae maranhense. Foram dissecados os conteúdos das propostas políticas, inscritas em leis, e análise dos conteúdos dos programas midiáticos de reggae de caráter televisivo e radiofônico, e das estratégias de marketing político, na busca do sentido da produção simbólica construída em torno do reggae e dos políticos de reggae local.

Também foi utilizado como metodologia de aproximação do objeto procedimentos de observação direta de campo, registros fotográficos e videográficos em eventos de reggae e da cultura popular maranhense, assim como da campanha eleitoral de 2010 no Maranhão. Por fim, viu-se a necessidade de transcrever falas de atores e produtores de eventos de reggae, nos discursos realizados durante as festas, para o público presente, pois desvelam muito sobre as relações culturais do Maranhão com o espaço político institucional.

Do ponto de vista teórico trabalha-se com autores que colaboram com a historização do reggae, com a sociologia da cultura e com os estudos culturais. Na pesquisa histórica exploratória sobre as origens do reggae, os autores de referência foram os jornalistas culturais White (1999) e Albuquerque (1997). Para responder às questões referentes ao reggae no Maranhão deve-se lograr crédito às obras de Silva. (2007, 1992)

No âmbito teórico conceitual foram preponderantes as contribuições de Benjamin (1994) e Williams (1997, 2008). Em Benjamin foi essencial a perspectiva materialista histórica inscrita no ensaio: “Teses sobre o conceito de história”, que se coloca ao longo do texto como a possibilidade de uma “imagem dialética”, que reconstrói criticamente a partir de “frames” da história linear, os fenômenos sócio culturais estudados. Ao lado, conjugamos as noções de “residual” e “emergente” de Williams, que também propõe uma dimensão histórica na construção metodológica, só que para construir uma sociologia que dê conta dos fenômenos da cultura, que só são de fato entendidos se observados a partir de suas matrizes culturais historicamente constituídas.

Para ajudar a pensar as relações entre o popular, o massivo e a política na América Latina, visitou-se a obra do filósofo da comunicação Martín-Barbero (2001, 2004), que analisa os trânsitos entre cultura e poder, o popular e as elites hegemônicas do capital. Ainda do campo da comunicação, utilizou-se a obra de Sodré (2006), sobretudo sua categoria cognominada *bios virtual*, que problematiza aspectos afetivos e políticos dos meios de comunicação de massa e digital na contemporaneidade. Ainda em Sodré, da obra “Samba, o dono do corpo” (1998), abstraiu-se a noção de tempo mítico, para explicar a relação do corpo negro com o ritmo, com a dança, com a música.

Sobre questões relacionadas à diáspora negra e à reconstituição do tecido cultural negro-mestiço pelo mundo, com grande reverberação na música popular contemporânea, lançou-se mão do denso trabalho de Hall (2003) sobre as relações entre: identidades fragmentadas e mediações culturais na pós modernidade.

No **primeiro capítulo** intitulado “Reggae: religião, arte, política” reconstrói-se a trajetória do rastafarianismo e analisa-se a construção dos símbolos e personagens que nortearam a essência ideológica do reggae em Jamaica. Esse movimento de buscar a gênese do reggae se faz importante na medida em que se deve entender que motivações políticas e sociais conformaram o gênero em seu início. Descrevem-se as formas musicais que influenciaram a criação do reggae e os subgêneros que nasceram a partir dele.

Analisa-se a explosão mercadológica do reggae em nível mundial com a consagração de Bob Marley e The Wailers.

Nesse capítulo também se traçam as balizas teórico-metodológicas de apreensão do objeto valorizando uma historicização do gênero reggae, tanto do ponto de vista ideológico, quanto musical. Através das perspectivas marxistas de Walter Benjamin e Raymond Williams, propõe-se uma sociologia da cultura que nos ajude a revelar os contornos do comportamento político na contemporaneidade.

No **segundo capítulo**: “O reggae no Maranhão: apropriação, ressignificação, mercado e poder” apresentam-se as matrizes históricas do reggae no estado e os aspectos identitários que o transformaram em elemento da cultura local. Para tanto, descrevem-se as apropriações e ressignificações operadas pelos adeptos maranhenses do gênero ao reggae jamaicano. Propõe-se uma análise das aproximações existentes entre os tambores tribais do *nyiabing*, na Jamaica, e o Tambor de Crioula, no Maranhão. Consta, também, nesse capítulo, um DVD com onze cenas de vídeo, que revelam, através de um “diário videográfico de campo”, os traços mestiços da cultura popular do Maranhão e a presença latente dos tambores graves como catalisadores (no sentido de reunir outros instrumentos em torno de si e de ditarem a cadência das toadas) sonoros da manifestação do bumba-meu-boi nas festas juninas. E, ainda, a presença do reggae nesse universo cultural. No DVD contém também um vídeo documentário intitulado “O reggae no Caribe brasileiro”, sobre as festas de reggae no Maranhão. Todo esse material compõe a tese.

No mesmo capítulo foram dispostas descrições etnográficas de campo realizadas nos eventos de reggae de São Luís. Para tanto, além de descrições produzidas em textos escritos, optou-se pela produção de narrativas fotográficas como recurso de apreensão e análise do objeto. Segundo Martins: “Na progressiva relevância da Sociologia fenomenológica... o visual se torna cada vez mais documento e instrumento indispensáveis na leitura dos fatos e dos fenômenos sociais.” (2008, p. 10) Acredita-se, aqui, que a capacidade descritiva das imagens é diferente e complementar ao texto escrito. No presente trabalho não se relega à imagem a tarefa de “completar” o sentido do

texto escrito, ou de servir como elemento anexo ao final da tese. As imagens fotográficas e videográficas produzidas para esta pesquisa compõem paritariamente o corpo da tese, ao lado do texto verbal. Esses ensaios fotográficos que estão na tese foram cognominados de “narrativas imagéticas”, para que se tenha a dimensão exata do caráter discursivo do texto produzido em imagens. As produções fotográficas que compõem essas narrativas imagéticas foram realizadas nos eventos Cidade do Reggae 2009 (local: Parque Folclórico da Vila Palmeira), no dia 11 de julho de 2009 e Baile dos Namorados (local: Clube Jamaica Brasileira), no dia 30 de junho de 2011.

No **terceiro capítulo**, denominado “Política-mídia: magnatas e regueiros na Jamaica brasileira”, o texto se centra na historicização da expansão mercadológico-política do reggae no Maranhão, mais marcadamente em São Luís. Posteriormente, propõem-se quais são as imbricações possíveis entre música e imagem, que vai culminar em uma análise crítica acerca da encampação de alguns empresários de reggae na cena política local. Também se colocam as relações que constituem a “cultura política” e a “política na cultura” no estado do Maranhão. Nesse capítulo, realizou-se prospecção imagética e observacional de campo, além de se produzir análises apuradas sobre a campanha de Pinto Itamaraty e sua atuação enquanto deputado federal, entre 2007 e 2011, assim como os conteúdos existentes nas mídias eletrônicas e digitais por ele utilizadas como canais estratégicos de marketing político. Também consta nessa parte do texto um ensaio fotográfico sobre a campanha de Pinto Itamaraty à câmara federal em 2010.

Ademais, produziu-se o vídeo documentário “O reggae no Caribe brasileiro” e um CD de músicas, que também são parte integrante da tese. O vídeo captou festas de reggae e da cultura popular local, no intento de traçar relações identitárias entre esses dois universos, assim como a presença dos empresários-políticos nas festas de reggae de radiola no Maranhão. O vídeo é composto de imagens produzidas pelo pesquisador nos seguintes eventos: Show de Gregory Isaacs e Jonh Holt no dia 14 de novembro de 2009 (Estacionamento do Aterro do Bacanga / São Luís - MA); Festa de reggae “Baile dos Namorados” no dia 10 de junho de 2011 (Clube Jamaica Brasileira. Bairro: Cohab / São Luís - MA); Festa de São Pedro, no dia 29 de junho de

2011 (Largo de São Pedro / São Luís - MA); Festa de São Marçal, no dia 30 de Junho de 2011 (Bairro João Paulo / São Luís – MA); e Festa do Lava Bois no dia 03 de julho de 2011 (Arraial da Beira-Mar / São José de Ribamar - MA). O CD de músicas que contém oito faixas apresenta os subgêneros do reggae considerados analiticamente mais importantes para a pesquisa ao longo do texto. (faixa 1 – *ska*; faixa 2 – *rock steady*; faixa 3 – *one drop*; faixa 4 – *lovers rock*; faixa 5 - *dub*) Consta também no CD, músicas dos tambores tribais do *nyiabing* (faixa 6) e do tambor de crioula (faixa 7). Por fim, apresenta-se uma música de divulgação da radiola Super Itamaraty. (faixa 8)

O reggae surge na Jamaica, em meados dos anos 1960, liricamente ligado às concepções político-ideológicas da religião rastafári². As condições sociais e econômicas dos grupos sociais afrodescendentes da ilha caribenha propiciaram o surgimento de um sistema simbólico constituído nas relações de transcendência e inter-relação entre as dimensões política, religiosa e artística, que se traduzia na construção de uma identidade política e cultural para os negros e pobres, considerados “outsiders”³. Estes eram compostos, principalmente, pelos “rastafarianos”, que eram pessoas de espiritualidade, tocavam os tambores tribais, consumiam “*ganja*” e viviam na zona rural da Jamaica (HEBDIGE, 1987). Em sua maioria, eram líderes espirituais que recusavam contato com a Babilônia. A Babilônia metaforiza, no posicionamento ideológico dos rastafáris, um mundo de crime, de injustiça, de corrupção e de violência, no qual só se produz guerra e dor. Na Jamaica, a Babilônia estaria incorporada às figuras da igreja católica, do governo e da polícia. Os outros “outsiders” da Jamaica estavam localizados nas grandes concentrações populacionais urbanas de Kingston e, sem dúvida, situavam-se mais intensamente nos bairros Trench Town e Chanty Town, os bairros de lata. Constituída basicamente de afrodescendentes, a maioria era oriunda do êxodo rural que, em busca de melhores condições de sobrevivência, migrou para as favelas da capital, onde nasceu e se desenvolveu o reggae tal qual se concebe hoje.

1.1 Garvey e Salessie: entre a religião e a política

As matrizes ideológicas do rastafarianismo nasceram com as oratórias de Marcus Mosiah Garvey. A biografia de Garvey é muito interessante. Nascido em 1887, em St. Ann’s Bay, era filho de um dono de gráfica que já tivera seus dias de prosperidade. Fazia parte de um grupo chamado *maroons*, que eram cerca de 1500 escravos libertos pelos espanhóis antes de fugirem da ilha por

²A religião rastafári representa uma reação original local contra os padrões de espiritualidade impostos pelas religiões advindas da Europa. O movimento surgiu na Jamaica entre a classe trabalhadora e os camponeses negros, em meados dos anos 1930.

³ Este termo cognominava os *burru men*, pessoas consideradas párias da sociedade. Habitantes da zona rural que cultuavam entidades africanas e tocavam os tambores tribais chamados *burru drums*, o ritmo *nyiabing*.

causa do ataque Inglês. Garvey mudou-se para Kingston em 1907 e foi tido como líder operário e grande orador em greve do setor gráfico à época. Depois da desintegração do sindicato, ele rumou para Costa Rica, onde denunciou as condições de trabalho desumanas dos negros. Logo após, abriu um jornal no Panamá, chamado *La prensa*. Visitou, ainda, o Equador, Nicarágua, Honduras, Colômbia e Venezuela, presenciando as abjetas condições dos negros pobres que trabalhavam nas plantações de tabaco e nas minas.

Em 1912, durante uma visita a Londres, conheceu o intelectual sudanês-egípcio Duse Mohammed Ali, autor do altamente conceituado *In the Land of the Pharaohs*, e de suas discussões Garvey tirou importantes conclusões acerca do significado histórico e religioso da diáspora negra. Os escritos de Booker T. Washington, em particular, *Up from Slavery*, também foram de grande importância. Porém, o livro que provavelmente exerceu mais profunda influência em Garvey foi *Ethiopia Unbound – Studies in Race Emancipation*, de Cassely Hayford, publicado em Londres em 1911 e que tornou-se um clássico imediato no seio da pequena comunidade negra local. Obra de ficção, *Ethiopia Unbound* narra a história de um rapaz africano que deixa a Costa do Ouro a fim de estudar na Inglaterra e regressa à terra natal para uma carreira de protestos políticos (WHITE, 2008, pp. 23-24)

Garvey retornou à Jamaica após dois anos e, em 1914, fundou a “Liga das Comunidades Africanas”, com o intuito de fortalecer a constituição de uma identidade política e cultural negra para a população afrodescendente e pobre da Jamaica, criando um sistema educacional específico para negros. Incomodava-o, sobretudo, a supressão e conformação cultural operacionalizada pela colonização britânica, desde 1660. Ele também criou a *Black Star Line*, que era uma companhia de navegação que vendia passagens para um navio que levaria os filhos da África expatriados de volta a terra mãe. As passagens foram vendidas em alguns países da América Central, como Panamá e Nicarágua, além da Jamaica, mas os navios, que eram em número de três, nunca se afastaram do porto, pois eram verdadeiras sucatas. Por essas promessas não cumpridas, Marcus Garvey terminou seus dias desacreditado e com fama de desonesto. Porém, é irrefutável sua importância para a formação de uma conscientização mais aprofundada sobre as situações de desigualdade nas Américas.

Em um de seus escritos, Marcus Garvey dizia que muitos negros jamaicanos se espelhavam em uma tradição britânica de

identificação com seus superiores para buscarem a ascensão social, sequiosos de se fazerem passar por brancos. (SILVA, 2007, p. 99)

Uma das principais formas de dominação política do século XX é a cultural, tanto que alguns intelectuais teorizaram sobre a passagem do materialismo histórico para o materialismo cultural⁴, no qual os dispositivos de controle social e político se dão através da intensificação dos fluxos informacionais nos meios de comunicação de massa, na ascensão de modelos homogeneizantes de padrões culturais e na condição hegemônica do mercado global como sujeitos determinantes na construção dos sistemas simbólicos almejados pelas maiorias excluídas do processo de representação midiática e do consumo.

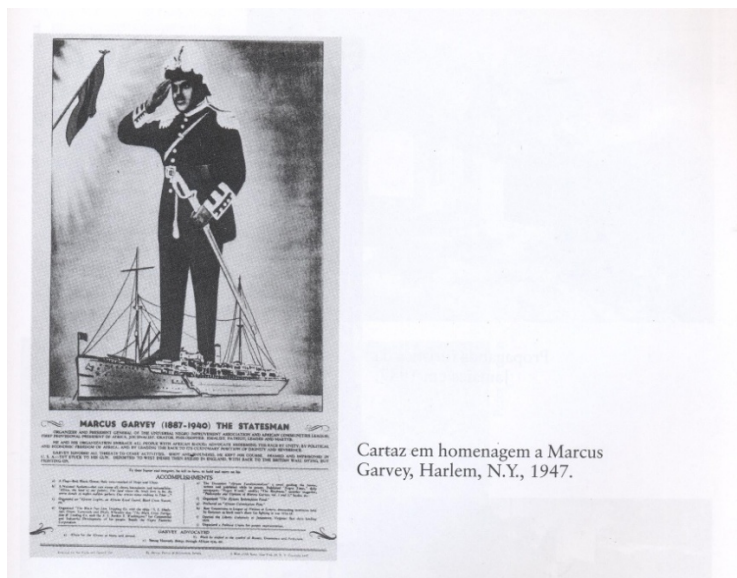


Figura 2: (Apud WHITE, 2008, lista de imagens)

Garvey, nas suas oratórias, utilizava-se da reinterpretação do Velho Testamento para recriar um imaginário que redirecionasse o olhar dos negros para ressignificar suas existências. Por isso, os rastafarianos tomaram-no como profeta. “O rastafarianismo se representou como um retorno. Mas aquilo a que ele nos retornou foi a nós mesmos”. (HALL, 2003, p.43) Em tons proféticos, Garvey prenunciava: “*olhem para a África, em breve um rei negro*

⁴Raymond Williams, Marvin Harris, Andrew Milner, Scott Wilson, entre outros.

será coroado e o dia da libertação virá, ele será o nosso redentor.” (SIMON *apud* SILVA, 2007, p.101). A idéia do pan-africanismo era de devolver os filhos da diáspora à terra de origem. A imbricação entre a religiosidade e o discurso político dos negros na Jamaica reside, então, em um fator comum para ambas as dimensões: um discurso sobre o passado que respalde uma promessa de futuro.

O Kebra Nagast é a bíblia dos rastafarianos e seu conteúdo se constitui, majoritariamente, de textos sobre o rei Salomão e seu filho Bayna-Lehkem (também conhecido como Menelek ou Davi), fruto de sua relação com a rainha da Etiópia, Makeda de Sabá (970 – 931 a. C.), que aconteceu durante uma visita da rainha a Israel. Aos dezenove anos, o jovem Bayna-Lehkem foi conhecer Salomão em Israel, e lá foi recebido por seu pai, com grande alegria, pois sua feição era idêntica à do rei Davi, pai do rei Salomão. Salomão queria que o filho ficasse em Israel e vivesse junto a ele, mas o jovem foi enfático em voltar à Etiópia. Assim, o rei Salomão resolveu instituir Bayna-Lehkem como rei de Israel na Etiópia, obrigando-o a expurgar toda a adoração aos deuses locais, os denominados “ídolos”, para a devoção a um só Deus, o Deus de Israel. Salomão destacou o primogênito de cada um de seus conselheiros e os mandou com Bayna-Lehkem à Etiópia para legitimar o trono. Os primogênitos armaram um plano e roubaram escondidos do rei a Arca da Aliança, a Lady Zyon, o tabernáculo com as escrituras sagradas de Deus. (THE KEBRA NAGAST, 1997).

Essas passagens transformaram o povo etíope em povo escolhido, em povo judeu através do nascimento do filho bastardo de Salomão com Makeda. E o próprio caráter diaspórico da cultura judaica é incorporado ao imaginário negro das Américas Central e do Norte àquela época. Além disso, esses textos levariam à conclusão de que a Arca da Aliança estaria escondida, até hoje, em solo etíope. As escrituras do Kebra Nagast eram utilizadas por pregadores para valorizar a existência da raça negra na terra e aproximá-los das grandes narrativas religiosas da constituição do mundo, reservando seu lugar junto ao povo de Deus, reposicionando-os no sentimento de uma gente que teria sido amaldiçoada pelo destino da escravidão.

Ao remontar uma descendência com o rei Salomão de Israel e a rainha negra Makeda de Sabá (970 – 931 a. C.), Ras Tafari Makonen, após um golpe de estado em 1928, se autointitulou 225º rei da dinastia salomônica. Após a morte da imperatriz Zaudito, da qual era tutor, proclamou-se imperador da Etiópia, em 1930, aos 24 anos de idade. Reinou sob a denominação de Sua Majestade Imperial Imperador Hailé Selassié I (KAPUSCINSKI, 2005). Este utilizou, assim como Garvey, registros de cunho religioso e histórico para justificar uma grande mobilização social e transformá-los em instrumental político para sua assunção ao poder em seu país.

Como a história atestou, não param por aí as relações entre esses dois personagens históricos do reggae. Ao mesmo tempo em que se proferia a coroação de um rei negro para os filhos da diáspora africana, Selassié assumiria o trono e o controle da Etiópia. Este fato ressoou como a concretização das profecias que foram atribuídas a Garvey⁵ e simbolizava a possibilidade de uma África para os africanos e seus filhos expatriados. Este é o pano de fundo sobre o qual o reggae se constitui e vai alcançar o apogeu de sua popularidade devido à forte sonoridade e à lírica, com temas religiosos ao lado dos temas políticos, que eram uma grande inspiração poética.

Assim como Garvey, Hailé Selassié I é uma figura emblemática e contraditória para todo o universo negro das Américas. Tendo assumido o poder na Etiópia em 1928, foi um dos governantes africanos mais presentes na denúncia das violências causadas pela recolonização da África por países europeus, em inícios do século XX. A Etiópia se orgulha e orgulha todo o povo da diáspora negra por ter sido o único país africano a não ter sido “colonizado” por nações européias. A Itália invadiu a Etiópia entre os anos de 1936-1941, mas não conseguiu firmar a ocupação. Durante a guerra, o monarca “... fugiu num navio para a Inglaterra, onde passou a guerra na pacífica cidadezinha de Bath.” (IDEM, p. 93). Ficou famoso o discurso de Selassié na Sociedade das Nações contra a investida italiana. Do ponto de vista das políticas de representação social, o imperador significava a existência de um líder político

⁵ Alguns autores não consideram Garvey como o autor da frase sobre a coroação de um rei negro. Inclusive reforçam que Garvey teria desdenhado da figura de Selassié. Para saber mais, ver WHITE (1999) e SILVA (2007). Sua imagem positiva, porém, persiste no imaginário rastafariano.

negro no mundo, que posicionava a África e seus descendentes frente à hegemonia da Europa. Uma marcante informação revela que Selassié:

... anunciou que 200 hectares de solo fértil de suas próprias terras estavam sendo oferecidos aos negros ocidentais colonizadores que apoiaram a luta etíope para a preservação da liberdade. Os rastas jamaicanos vibraram com o convite e começaram a incitar o seu povo a ir para lá em vez de migrar para a Inglaterra em busca de trabalho conforme faziam em grande número: “Etiópia, sim! Inglaterra, não! Liberdade para o meu povo!” (WHITE, 2008, p. 31)

A possibilidade de ascensão de um líder na Etiópia e a existência de uma terra prometida para os filhos da diáspora tornava iminente a construção de um imaginário a partir de símbolos próprios. O imaginário dos negros americanos transfigura a imagem de Selassié em um mito, em uma entidade sagrada, sobretudo para o rastafarianismo, que se disseminou, principalmente, a partir da década de 1940 na Jamaica.

Selassié introduziu uma nova constituição em 1955 que concedeu sufrágio universal e direitos iguais segundo a lei para todos os súditos, mas o documento continha um alerta crucial: “Em virtude de seu sangue imperial como da unção que recebeu, a pessoa do imperador é sagrada. A sua dignidade é inviolável e o seu poder inquestionável.” (IDEM, p. 63)



FIGURA 1.2 Diante da Sociedade das Nações, o imperador Haile Selassie eleva-se contra a agressão da Etiópia pela Itália. (Fonte: Museu do Palácio das Nações, Genebra. Foto: L. Bianco.)

Figura 3: (Apud HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA VII, 2008, p. 9)

Assim foi que Hailé Selassié I, ao longo dos anos, foi se tornando um ditador implacável do povo etíope. Figura importante no cenário internacional, passava boa parte do tempo viajando pelo mundo com a sua corte e ficou conhecido por sua riqueza e poder. Ao lado disso, todo o povo etíope passava fome e o país não possuía infraestrutura mínima, como é comum em países africanos. Mesmo acusado por seus adversários de corrupção, o imperador foi o líder político que permaneceu maior tempo no poder, no século XX: ao todo, foram 44 anos de governo. Selassié mantinha extrema centralidade no poder e não havia ninguém que se mantivesse muito tempo na corte. A troca de cargos e o extermínio sumário dos inimigos, desafetos e outros que levantassem suspeita de traição foi prática comum durante todo esse período. Também ficou conhecido na Etiópia por nunca ter assinado ou escrito nenhum documento, mantendo todas as suas deliberações oralmente ou através de um escriba denominado “homem da pena”. Se, posteriormente, a deliberação fosse ruim para o governante, ele imediatamente destituía o “homem da pena” e revogava a ordem, afirmando que o funcionário teria escrito ou entendido errado.

Hailé Selassié I era tão temido na Etiópia, que olhar diretamente em seus olhos podia ser considerado uma grande ofensa. O monarca também proibiu quaisquer registros sobre a história daquele país. Os níveis alarmantes de analfabetismo e pobreza do povo agravavam a alienação em relação aos desmandos da administração política, que mantinha o país num arranjo social e econômico desarticulado.

A derrocada de Hailé Selassié I do poder na Etiópia começou a acontecer quando foi aberta a primeira universidade no país, em 1960, gerando um bom número de intelectuais articulados e aliados a homens de armas, insatisfeitos com o “tudo para poucos” do imperador, que já perdurava há mais de 30 anos. Depois de três golpes frustrados, as forças contrárias a Hailé Selassié I tomaram o poder, em 1974.

Bastou o Ministro do Comércio aumentar o preço da gasolina para os taxistas declararem greve, no dia seguinte, os professores das escolas secundárias fizeram o mesmo. Paralelamente, os alunos saíram às ruas e começaram a incendiar os ônibus municipais – e aqui é preciso mencionar que a empresa de ônibus pertencia ao nosso distintíssimo amo. Com o objetivo de restaurar a ordem, a polícia agarrou cinco alunos e os fez desabar do alto de uma colina.

Disparando sobre os garotos, por pura diversão, enquanto eles rolavam morro abaixo. A brincadeira causou a morte de três deles e deixou os outros dois gravemente feridos. Após esse incidente vieram dias de um verdadeiro juízo final: confusão, desespero, ultraje! (KAPUSCINSKI, p. 138)

As insatisfações populares aumentaram e os soldados do exército da segunda divisão da região da Eritreia já haviam aderido à greve, exigindo reajuste do soldo; dias depois, foi a vez da marinha do país também entrar em greve. Em poucos dias, havia um motim formado por toda a Etiópia. Quando a quarta divisão do exército, a maior de todas, liderou os insurgentes contra Selassié, a situação se tornou incontável. De março até setembro de 1974, o monarca permaneceu na corda bamba: aumentou o soldo dos soldados e mudou a administração do palácio, mas foi em vão. No final de setembro de 1974, Hailé Selassié I foi retirado do governo da Etiópia e isolado nas ruínas do palácio real, pós-golpe. Em menos de um ano depois, no dia 28 de agosto de 1975, Ras Tafari Makonen, transformado através do poder e da mística em Hailé Selassié I, morria de insuficiência respiratória. Em seus últimos dias solitários no palácio, o ex-imperador costumava repetir: “*Se a revolução é benéfica ao povo, então sou a favor da revolução*”.

A imagem de Selassié para os filhos expatriados da África representava a de uma divindade reencarnada. O poder simbólico existente em Selassié e sua função místico-social para os negros da diáspora foram a apropriação de símbolos para a construção de referenciais africanos próprios que oferecessem uma história e uma mitologia a realidades tão fragmentadas. A busca de uma origem no mito judaico-cristão recoloca a África e seus descendentes diaspóricos na história ocidental:

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isso significa que o poder simbólico não reside nos sistemas simbólicos em forma de uma *illocutionary force*, mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a *crença*. (BOURDIEU, 2003, pp. 14-15)

“Não há política sem religião. Religião no sentido estrito: o que une as pessoas partilhando um conjunto de pressupostos comuns.” (MAFFESOLI, 2005, p. 30). Na Jamaica dos rastafarianos e do reggae de meados dos anos 1960 e início dos 1970, essa relação é ainda mais indissociável, partindo da concepção de que o reggae, enquanto movimento artístico e social de grandes proporções, escrutinava as questões políticas e sociais do país através da linguagem metafórica de tom revelador e religioso que os *rasta men* regueiros empregavam em suas letras e músicas. A religião, assim como a política, enseja a promessa de entrega ao Outro pela ânsia de *religari* com algo maior que justifique a existência ou por algo pelo qual valha a pena crer e viver. No caso dos negros jamaicanos da zona rural e das favelas urbanas, sobreviventes de inúmeras formas de exclusão, vítimas do não reconhecimento de suas origens e práticas sociais, alijados dos processos de desenvolvimento urbano e social, a religião rastafári e o reggae apresentavam-se como única possibilidade de emancipação frente à elite política hegemônica local, branca e britânica. Para Garvey, assim como para seus discípulos, não existia outra forma de consolidação de uma hegemonia dos afrodescendentes na Jamaica que não fosse fundada na fé. “Não existe império que não esteja fundado sobre o maravilhoso. É verdade que o sagrado ocupa um lugar relevante na estrutura política.” (IDEM, pp. 30-31).



Figura 4: Desembarque do avião para visita de três dias de Haile Selassie à Jamaica em 1966. Fonte: <http://www.life.com/image/50675319>

Após tornar-se independente da Inglaterra em 1962, a população pobre, em sua maioria negra, na Jamaica, passou por um momento de efervescência com a possibilidade de libertação dos grilhões impostos pelos colonizadores britânicos, gerados pelos anos de escravidão e desigualdades sociais que se seguiram. Depois do processo de estabilização, os grupos políticos que dominaram o país representavam a mesma elite britânica de antes. Agravaram-se as tensões devido à intensificação das desigualdades, do aumento da concentração populacional nos bairros da periferia e da falta de emprego que fez crescer os conflitos sociais e o descontentamento popular. O reggae, baseado na ideologia rastafári, simbolizou um discurso de negação do *status quo* e uma esperança de transcendência do real opressor vivido pelos jovens dos guetos, seja pela sublimação espiritual propiciada pela mística rastafári, seja pela ascensão artística oportunizada pela indústria fonográfica do reggae que, por sua popularidade, prometia riqueza e fama aos músicos que conseguissem se destacar no cenário local, quiçá no mundo, tal qual Bob Marley e The Wailers, Inner Circle⁶, Jimmy Cliff, entre outros. É sobre essa explosão artística e mercadológica da mensagem rasta reggae que se tratará a seguir.

⁶Essa banda se tornou muito famosa na Jamaica, na década de 1970. Seus principais integrantes, Jacob Miller e os irmãos Sullivan, com a qualidade de seu som, alcançaram fama e riqueza. Após a saída de Miller, os irmãos Sullivan deram continuidade ao trabalho em âmbito internacional, conseguindo grande inserção no mercado dos Estados Unidos. Daí a metáfora do subtítulo deste trabalho, que alude à vicinalidade e marginalização com que os criadores e personagens da gênese do reggae eram considerados, e a virada na concepção da opinião pública em relação ao reggae como expressão artística importante, de alto valor estético, e de latente potencial mercadológico. No Maranhão aconteceu movimento semelhante.

1.2 Política arte: gêneros e formas

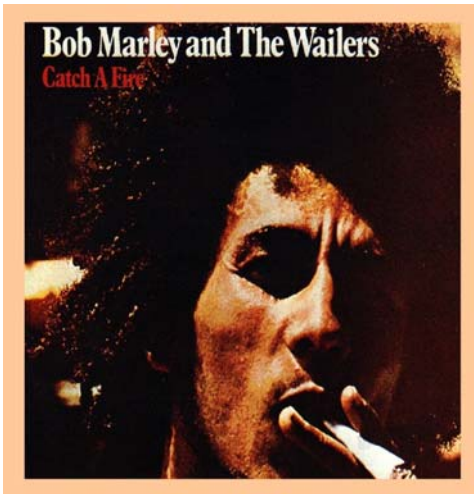


Figura 5: Capa do álbum "Catch a Fire" (1972), que mudou a história do reggae no mundo. Fonte: <http://pencadediscos.blogspot.com/2007/11/bob-marley-and-wailers-catch-fire-1973.html>

Na genealogia do reggae, do ponto de vista musical, pode-se afirmar que ele surge a partir do *ska*. (**faixa 1** do CD – música: *Twelve minutes to go*. Banda: Skatalites. Álbum: *The Skatitle* - 1969) A análise dos gêneros que influenciaram o reggae, assim como a dos que vieram depois como seus subgêneros, vai elucidar, através das formas, as matrizes culturais que o compõem.

O *ska* surge no início dos anos 1960, harmonicamente do *mento*, música rural jamaicana com característica de canto e resposta. Melodicamente, os músicos da Jamaica que fundaram o *ska* eram muito influenciados pelo *rhythm and blues* americano. A proximidade com os Estados Unidos impulsionava muito do que era consumido em Kingston e arredores.

Na Jamaica, o formato trio vocal masculino popularizado pela banda [*Impressions*] inaugurou um gênero distinto dentro da forma vernacular musical que acabaria sendo comercializada internacionalmente como reggae. *The Wailers* foi apenas o mais conhecido dos grupos que se modelaram pelos *Impressions* e se empenharam em igualar-se ao canto dos americanos em suas ricas texturas harmônicas, dinâmica emocional e graça metafísica negra. (GILROY, 2001, p. 197)

Até o reggae ser como é conhecido hoje, se apresentava mais acelerado. A batida era rápida e o ritmo nervoso. O nome “*ska*” foi, provavelmente, oriundo da relação onomatopaica da levada intermitente e

acelerada da guitarra. As grandes estrelas das músicas eram os metais que trabalhavam naipes de ataques rápidos e outros temas envolventes. O maior de todos os músicos do *ska*, sem dúvida, foi o trombonista Don Drumond, que, no início da carreira, não possuía trombone e tocava com instrumentos emprestados por amigos e admiradores de sua arte. Drumond convertera-se ao culto rastafariano e este não era muito bem visto pelos donos dos *sounds systems*, que eram os empresários que contratavam e pagavam os músicos das bandas pelas gravações dos vinis que eram distribuídos pela ilha. O sucesso do *ska* foi quase imediato, pois os jamaicanos estavam loucos para se reconhecer nas rádios e *sounds systems*, que até então tocavam prioritariamente música americana.

Suprimentos importados dos Estados Unidos chegavam às mãos dos operadores de *sounds systems*, mas não caíam no paladar da moçada. Dessa clássica encruzilhada – muita demanda, pouca oferta, nasceu o *ska*. (ALBUQUERQUE, 1997, p. 19)

O rastafarianismo era a religião da maioria dos músicos de *ska* e estava ligada ao refluxo do pan-africanismo. Os cultos *rastas* se realizavam em zonas rurais, nos quais eram tocados os *burru drums*, tambores que performavam o *nyiabing*. A fusão seria inevitável, na medida em que estreitaram os diálogos entre *ska* e cultura rastafári.

Os tambores cantavam e acompanhavam a evolução da música de rua jamaicana. E nessa ponte entre tradição e modernidade, destacou-se o nome de Counti Ossie, percussionista *rasta* que fundiu os *burru drums* com todos os sons que chegavam à ilha pelo rádio. (IDEM, p. 21)

O gênero que sucede o *ska* e vai se transformar, gradativamente, em reggae se cognominou *rock-steady*, (**faixa 2** do CD – música: *Worth his weight in gold (rally round)*). Banda: Steel Pulse. Álbum: True democracy - 1982) que também tem andamento em quatro por quatro e apresenta o acento do tempo forte contido no primeiro tempo do compasso. As temáticas se tornaram mais políticas na medida em que os músicos se aproximaram do universo rastafariano. Tudo isso foi criando uma atmosfera de transformação advinda da problematização das questões políticas, sociais e de identidade, fruto de uma postura política da arte popular musical negra da Jamaica, através do que viria

a se afigurar enquanto reggae. As líricas das canções pediam paz às brigas de gangues de bairro, ao mesmo tempo em que pregavam resistência e enfrentamento pacífico às lutas políticas. A poética religiosa passa a perpassar todas essas questões de maneira sublime.

Em 1965, a temperatura esquentou ainda mais. Os Wailers lançaram outro *single* com destino certo: “Rude Boy”. Um pouco depois, Martin Luther King visitou a Jamaica, trazendo para o país o último grito em revoluções sociais: a luta pacífica. De certa forma, aquilo coincidia com o que diziam os rastas. (IBIDEM, p. 27)

No *rock-steady*, à medida que as composições se tornaram mais complexas, o ritmo ficou mais lento, mais pesado. A guitarra perdeu a aceleração e passou a fazer uma marcação mais cadenciada e forte. A bateria e o baixo puderam se sobressair, o som se tornou mais grave, mais “*rock*”, mais próximo aos *burru drums*, às raízes da ancestralidade politizante.

A levada rítmico-harmônica que caracteriza o reggae foi construída por muitas mãos e mentes jamaicanas, no entanto, os que mais se destacaram no jogo musical do duo baixo e bateria, sem dúvida, foram os irmãos Carlton e Clinton Barret, da banda The Wailers. Eles sistematizaram um *groove* chamado de *one drop*, que, numa tradução cultural, significa algo como “uma caída”. O *one drop* (**faixa 3 do CD – música: *Natural Mystic*. Banda: Bob Marley e The Wailers. Álbum: Exodus - 1977)** consiste num compasso de quatro por quatro, só que o acento se localiza no terceiro tempo do compasso (no contratempo), dando a impressão, por alguns instantes, de que a música estaria sendo executada de trás para frente. O deslocamento do tempo forte cria uma gravitação livre para a música, possibilitando ao contrabaixo experimentar descentramentos temporais mais livres, soltos para “cair” sobre o andamento da música. Uma espécie de tambor solo, só que com contornos harmônicos, tal qual os tambores solistas do *nyabing* e do tambor de crioula. Nasce, então, o reggae.

O reggae, musicalmente, representa a maturidade artística dos músicos jamaicanos e leva à assunção de uma postura transformadora do ponto de vista político e social, através do avanço estético e mercadológico alcançado pela música popular da Jamaica em apenas dez anos. Os músicos e

compositores rastafarianos formaram uma elite intelectual orgânica no sentido gramsciano.

As tradições inventadas de expressão musical, que constituem aqui meu objeto, são igualmente importantes no estudo dos negros da diáspora e da modernidade porque elas têm apoiado a formação de uma casta distinta, muitas vezes sacerdotal, de intelectuais orgânicos cujas experiências nos permitem focalizar com particular clareza a crise da modernidade e dos valores modernos. (GILROY, 2001, pp. 163-164)

O que se objetiva nessa diacronia da construção do reggae enquanto gênero musical é que se deve analisar a construção de sua forma histórica (WILLIAMS, 2008), e não simplesmente como um gênero que apresenta “determinada” forma e conteúdo. Não se deve restringir o objeto a sua dimensão formal, mas entendê-lo à luz de uma forma historicamente constituída e transfigurada. A constituição dessa polifonia traz os traços marcantes das tensões culturais que estão no entorno dos meios de produção musical na Jamaica. (BAKHTIN, 1987)

A partir do reggae, surgiram outros subgêneros que também são importantes para a presente pesquisa. Dentre os subgêneros existentes, sem dúvida, o mais importante para o movimento reggae no Maranhão é o *lovers rock*. (**faixa 4** do CD – música: *Night Nurse*. Artista: Gregory Isaacs. Álbum: *Night Nurse* – 1982. Porém, a versão aqui apresentada foi encontrada no CD *Cidade do Reggae 2009*, produzido pela radiola Super Itamaraty, na ocasião de evento homônimo. É uma versão ao vivo do cantor em show em São Luís – MA, acompanhado pela banda maranhense Filhos de Jah. No CD não consta em que ocasião a faixa foi gravada.) Este se baseia, em sua maioria, nas versões reggae de músicas pop americanas e inglesas. A produção dessas versões utiliza músicas já consagradas pelo público, retrabalhadas sob uma roupagem reggae. É conhecida por *lovers rock* porque as letras têm temáticas românticas, recuperando a frivolidade lírica do *ska*. Esse subgênero é o que vai se tornar mais popular no Maranhão ao longo dos anos, talvez por causa dos referenciais das versões originais, que, provavelmente, já teriam sido ouvidas antes pelo público. O fato é que o maior expoente do *lovers rock*, o cantor

jamaicano Gregory Isaacs, é o maior ídolo do reggae maranhense para a massa regueira na atualidade.



Figura 6: Falecido ano passado (2010), Isaacs realizou o último show em São Luís em 2009, com público de aproximadamente 7000 pessoas e com produção da radiola Super Itamaraty. Fonte: <http://www.rasdans.rootsware.de/?cat=10>

Outro subgênero de extrema importância é o *dub*, (**faixa 5** do CD – música: *West man skank*. Artista: Augustus Pablo. Álbum: Meets Lee Perry - 1972) que tem como grande nome o produtor e músico Lee “Scratch” Perry. Perry pegou os rolos de gravação das músicas que produzia e começou a remixá-las. Isolava a batida da bateria com a linha de baixo, depois colocava efeitos de *deley* nas guitarras, o que proporcionava uma enorme circularidade do som. O *dub* revolucionou o modo de produção de músicas, incluindo o papel do produtor como coautor ou mesmo como autor de músicas.

Dub é a música psicodélica que eu esperei ouvir nos anos 60 e não consegui. É o baixo e a bateria nos conduzindo por uma viagem espacial, os sons suspensos no ar como planetas e fragmentos dos outros instrumentos surgindo aqui e ali, deixando um rastro luminoso na sua passagem, como meteoros. (DAVIS e SIMON *Apud* ALBUQUERQUE, 1997, p. 97)

O *dub* vai subverter a lógica da produção artística na qual cada vez mais o autor se apresenta como produtor e inaugura, na cultura musical jamaicana, uma nova realidade: o produtor como autor. Uma das principais figuras ao lado de Lee Perry como autor-produtor de *dubs* foi o jamaicano Augustus Pablo. O *dub*, como gênero musical advindo do reggae, é um exemplo claro de como os modos de produção e os adventos tecnológicos, bem como os modos através dos quais os sujeitos se apropriam deles alteram a dinâmica da criação artística.



Figura 7: Pablo e sua indefectível clavinet, (Apud ALBUQUERQUE, 1997, p. 96)

Outros subgêneros que se originaram do reggae foram o *ragga muphin* e o *dancehall*. O *ragga muphin* utiliza a bateria em conjunto com batidas eletrônicas de teclado. Esse é o subgênero do reggae que, conjuminado com o *lovers rock*, performaram o reggae eletrônico que se tem hoje, no Maranhão, e que se configura como produto para a massa regueira. O *dancehall* já é inteiramente produzido a partir do ritmo eletrônico de teclado. Provavelmente é o grande influenciador do *regueton*, gênero musical muito popular em alguns países das Américas Central e do Sul, cujas letras temáticas se voltam para o sexismo e para a valorização do consumo.

Essas formas e formações anteriores e posteriores ao reggae demonstram como os meios de produção, as condições dadas aos produtores, assim como as intersubjetividades em jogo no processo cultural dinamizam os fenômenos da cultura e colocam a necessidade de perfazer o percurso histórico para trazer à luz das problematizações as questões referentes às constituições e transfigurações do gênero, que também oferecem material caro à análise das dimensões políticas das produções artística e cultural.

1.2.1 Bob Marley e a expansão do reggae no mundo

Segundo os colecionadores de discos jamaicanos, a palavra reggae foi cunhada num compacto de 1968 da Pyramid com música para dançar intitulado *Do the Reggae* [sic] de Toots and the Maytals. Alguns acreditam que o termo deriva-se de *regga*, nome de uma tribo de dialeto banto do lago Tanganica. Outros dizem que é uma corruptela de *streggae*, gíria de rua em Kingston para designar prostituta. Bob Marley dizia que o vocábulo era de origem espanhola e significava “a música do rei”. (WHITE, 2008, p. 34)

A grande reverberação do reggae pelo mundo deve muito à figura de Robert Nesta Marley. Filho de Cedella Marley, jovem negra da zona rural da cidade de St. Ann’s, e Norval Sinclair Marley, oficial da Marinha britânica, é fruto de uma relação casual e infortunada entre um branco e uma negra na Jamaica de 1940. Bob Marley passa uma parte da infância na zona rural do país e, na adolescência, vive em Kingston, no “bairro de lata” de Trench Town. Nessa época, passou a presenciar a profusão cultural e as dissonâncias sociais de uma grande cidade. O jovem Marley cresceu entre os bailes de blues, que aconteciam nas ruas de Trench Town, a malandragem da periferia e os conflitos políticos que incendiavam a Jamaica da década de 1950. A lapidação artística e estética de Marley é impressionante. Da sua primeira gravação, “Judge Not”, até a sua explosão mundial à frente dos Wailers, Bob Marley adquire uma sublime capacidade de verter, em música, as agruras da população pobre da Jamaica, muitas vezes utilizando a mística rastafári, religião à qual se converteu em meados da década de 1960.

A imagem mitificada de Marley e seu incrível engajamento político inspiraram uma legião de jovens jamaicanos que acreditavam na música como forma de emancipação social e econômica. A força reggae se tornou símbolo máximo da cultura popular da Jamaica, reconheceu no campo da produção e consumo de cultura o poder de representação da música popular de um pequeno país de população negra e dominação branca, sendo o principal denunciador das desigualdades sociais e econômicas de motivação étnica. As experiências de vida dos músicos regueiros de periferia, assim como as condições de realização oportunizadas pelo sistema de produção vão permear, sobremaneira, as características musicais e ideológicas do reggae enquanto música, enquanto discurso artístico.

Na verdade, em vez de partirmos da equivocada contradição entre “material” e “cultural”, devemos definir duas áreas de estudo: em primeiro lugar, as relações entre os meios materiais e as formas sociais dentro das quais são usados (certamente, um problema geral na análise social, mas aqui a discussão se limita a meios e formas culturais); e, em segundo lugar, as relações entre esses meios materiais e formas sociais e as formas específicas (artísticas) que constituem uma produção cultural manifesta. (WILLIAMS, 2008, pp. 87-88)

A partir do pensamento de Raymond Williams, podem-se visualizar as influências e retroalimentações existentes entre as condições materiais de produção, veiculação e recepção de produtos culturais, e as formas artísticas propriamente ditas. Na Jamaica, as fabriquetas de discos de vinil de pequeno formato (48 rotações) e os *sound systems* ditavam o ritmo da produção. Os empresários produtores é que mantinham o controle do mercado local. Entre os principais figurões constavam Coxsonne Dodd, Jack Ruby e Edward Seaga, entre outros. Este último chegou a ser Primeiro Ministro da Jamaica por mais de uma ocasião, muito em virtude de sua fama e influência como empresário da indústria fonográfica na ilha caribenha.

As condições de produção do reggae jamaicano eram muito precárias para os artistas. Os estúdios e gravadoras estavam nas mãos de produtores que controlavam o esquema de produção, distribuição e veiculação do reggae pela ilha. Os músicos ficavam com uma pequena fração, que era paga pela execução das músicas e participações em shows. O filme *Rockers*, de 1975,

escrutina muito bem esse universo mercadológico de Kingston, em meados dos anos 1970. As estratégias de controle da produção por parte dos empresários locais revoltavam grande parte dos músicos que se viam verdadeiros reféns dos meios de produção que se configuraram na Jamaica em torno do reggae. Importante ressaltar que é a banda The Wailers, de Bob Marley, Peter Tosh e Bunny Wailer que vai subverter essa lógica da produção e proporcionar uma explosão do reggae a nível mundial.

Deve-se perceber esse movimento de mundialização em seu duplo fluxo. De um lado, como gerador de oportunidades e experimentações em termos de diálogo com outros cenários musicais e comerciais; por outro lado, pode-se constatar um esquema de articulação nos arranjos musicais e promocionais, que vão transfigurar traços dos códigos e da estética reggae.

A expansão mercadológica do reggae para além da pequena ilha do Caribe só foi possível após o grande sucesso do álbum *Catch a Fire*, lançado em 1972, pela *Island Records*. O disco foi todo gravado em oito canais, como era comum nos estúdios de Kingston. A sonoridade extraída do som é bem característica do reggae jamaicano da época. O produtor Chris Blackwell, para melhor inserir esse produto cultural no mercado internacional estado-unidense e britânico, resolveu incorporar ao som alguns elementos sonoro-musicais conhecidos do público-alvo. Foram anexadas, ao som da gravação original, guitarras slides, executadas por Wayne Perkins do grupo *Muscle Shoals*, bem comuns nas músicas dos gêneros blues e rock. Também foram inseridos teclados com sons de sintetizador e cravo, com temas característicos da música *black* que tocava nas rádios americanas, executados por Rabbit Bundrick (WHITE, 2008, p. 227). Nas divulgações dos primeiros shows do The Wailers na Inglaterra e nos Estados Unidos, a mensagem ensejava que ela seria uma banda de rock negra, o que, definitivamente, não foi o caso. Em 1972, Bob Marley lança a canção *Reggae on Braodaway* pela gravadora CBS, que também representava uma estratégia de negociação com o mercado internacional.

Outro fator relevante é o fato de que, quando Marley chega a Londres para mixar o primeiro álbum, este era intitulado The Wailers; após algumas

apresentações, o grupo já se chamava Bob Marley & The Wailers. Apesar da grande força que teve e tem a figura de Bob Marley e de ser reconhecida a sua forte pulsão criativa, a personalização da sua imagem como emblemática para o reggae e para o The Wailers reforça o caráter personalista e individualizante que a indústria cultural, neste caso a fonográfica, imprime aos artistas. Além do mais, um bom produto deve possuir nome forte e uma personalidade marcante que os venda.

O reggae além-mar teve que negociar em várias instâncias para poder fixar-se no mercado internacional. Essas negociações demonstram a capacidade com que o mercado e os poderes hegemônicos podem alterar ou até mesmo esvaziar conteúdos e discursos artísticos de viés político, entre outros, em prol da operacionalização do controle da produção e do consumo para melhor obtenção de lucro.

Um exemplo desse aspecto está na venda de camisetas estampadas com a imagem do Bob Marley, que são comercializadas como artigo de luxo em shoppings centers. Outro exemplo é o esvaziamento do teor político das mensagens das letras dos reggaes pela grande parcela do público regueiro maranhense de São Luís, por não possuir entendimento da língua originária, o inglês. Esse mesmo público é o responsável pela posterior constituição da chamada Jamaica brasileira⁷.

Por outro lado, apesar de a grande maioria da massa regueira não entender a mensagem lírica, a identificação com o reggae se deu no nível das sensações vibracionais geradas pelo seu som amplificado nas radiolas (*sounds systems*) e experienciadas na sinergia dos corpos em movimento no salão dos clubes de reggae. Estratégias de apropriação e ressignificação são constantes em grupos sociais menos favorecidos, como meio de constituição de um discurso opositivo que subverta as tentativas de padronização e conformação de bens simbólicos. No regime militar brasileiro das décadas de 1960 e 1970, mesma época da chegada do reggae em território maranhense, havia, por

⁷ A cidade de São Luís tem vários epítetos: "Terra das Primaveras", "Atenas Brasileira", "Ilha do Amor", "Cidade dos Azulejos" e "Jamaica Brasileira", este último em função do reggae que chegou no Maranhão nos anos 70, e até hoje continua sendo uma expressão forte, principalmente nos bairros da periferia.

exemplo, uma tentativa latente de intensificar a presença americana no universo cultural local; rádios tocavam (ainda tocam) música internacional estado-unidense em demasia, seriados americanos permeavam a programação das emissoras de televisão, a língua inglesa foi implementada como língua estrangeira “oficial”, entre outras ações estratégicas de controle imperialista.

Para alguns desses governos e para muitas organizações transnacionais, o que está em causa é a reabertura de fronteiras econômicas. Trata-se de contornar, acomodar, submeter, ou destruir os obstáculos socioculturais, políticos e econômicos à expansão do capitalismo. (IANNI⁸, S/D, p.120)

A brecha identitária encontrada pelos ludovicenses⁹ e demais maranhenses foi adotar o reggae como música internacional preferida, coincidência ou não, originária de um povo em condições de vida idênticas ao povo da capital do Maranhão. Na Jamaica, tais estratégias de resistência contra a hegemonia da música americana e inglesa já era percebida na idealização do *Sound System*, com muita potência, que proporcionava um enorme alcance da música que estava sendo tocada. Geralmente, os equipamentos eram instalados encimados em caminhões e sua realização se dava em espaços públicos e em clubes dos bairros da periferia de Kingston. Seu invento foi atribuído ao produtor musical Coxsonne Dodd, que o utilizou para divulgar o *ska* e o reggae, já que as rádios recusavam-se a tocar músicas locais, preferindo as músicas internacionais. Certa feita, os integrantes do The Wailers ligaram para uma rádio ameaçando o locutor de morte caso este não tocasse suas músicas. A versão maranhense dos *sounds systems* é conhecida, localmente, como “radiolas”. As radiolas iriam representar um poder imenso para os produtores e empresários de reggae nos anos que se seguiriam. Percebe-se, portanto, uma relação negocial e pendular entre as estratégias de cooptação, de controle social e cultural operacionalizada pelo poder político e mercadológico hegemônico e as estratégias de posicionamento e

⁸ Apesar de o texto do Ianni em questão abordar as facetas do neoliberalismo e tratar de período anterior à consolidação do mesmo, considerou-se pertinente a aplicação dessa noção, tendo em vista que o processo de implementação dessa nova ordem social, econômica, cultural e, sobretudo, política, já estava em desenvolvimento.

⁹ Ludovicenses é como são chamadas as pessoas naturais da cidade de São Luís.

fortalecimento cultural de grupos sociais menos favorecidos, através das expressões artísticas e das formas de sociabilização inscritas na cultura popular, que propiciam meios de enfrentamento às desigualdades sociais e ao *establishment*.

Nos anos 1970, na Jamaica, em meio às disputas políticas entre candidatos dos dois partidos que polarizavam o poder no país, o socialista Michael Manley e o conservador Edward Seaga¹⁰, o reggae foi utilizado como instrumento de propaganda e marketing político. A figura do Bob Marley era utilizada por esses grupos como objeto simbólico de apropriação para fins eleitorais. As disputas entre grupos políticos antagônicos chegaram a níveis de enfrentamento armado. O candidato Seaga, no pleito de 1975,¹¹ acusava o governo Manley de ser comunista. Durante esse período, existem evidências da presença da CIA no país, fornecendo armamento e insuflando propaganda contra o governo de Manley. O reggae era considerado, pelo serviço de inteligência americana, perigoso, por ser de péssima influência na formação da opinião pública local e na conscientização política da população menos favorecida. Na Jamaica dos anos 1970, não havia como separar música e política. Bob Marley, como figura principal do reggae, sofreu muitas pressões, chegando a ter sua casa alvejada de balas no início do ano de 1976. Segundo o ex-primeiro ministro (1972-1980) Michael Manley, Bob Marley seria o “*Trovador dos Guetos*”, e a imagem dele era de importância central para sua eleição. A mesma visão foi compartilhada no lado oposto da disputa por Seaga. Era a única questão em que eles compartilhavam a mesma opinião. Bob Marley sentiu-se tão pressionado, que se exilou em Londres entre 1976 e 1978. Naquele ano, voltou para promover o “One Peace Concert” em Kingston, fazendo com que os dois líderes políticos oponentes dessem as mãos em cima do palco. Porém, todo o esforço do músico não passou de mais uma plataforma para os políticos jamaicanos. Certa vez, em entrevista, Marley declarou que “*tudo é política, eu não sou um político*”.¹²

¹⁰ Edward Seaga iniciou sua carreira pública como produtor musical de *ska* e *rocky steady*.

¹¹ O segundo pleito no qual os dois candidatos eram concorrentes. O primeiro foi em 1971.

¹² Fatos e falas extraídos do filme: *Rebel Music: the Bob Marley story*. Dirigido e produzido por Jeremy Murré, 2001.

Durante esse período de tensões políticas no país de origem, o reggae aportou e se desenvolveu sobremaneira no Maranhão, mais fortemente em São Luís. O papel dos empresários de reggae, dos clubes de reggae, das radiolas, dos disque-jóqueis, dos locutores de rádio, e dos regueiros vão ser de preponderante importância para a passagem dessa expressão cultural de uma arte marginal para algo valorizado por outros estratos mais abastados da sociedade. Mesmo porque os clubes de reggae e os regueiros na década de 1970 e 1980 estavam muito mais presentes nas páginas policiais do que nas páginas de cultura dos jornais locais, como já foi visto. Hoje em dia, o reggae tem coluna de divulgação específica na agenda cultural do jornal de maior circulação do estado do Maranhão.

No próximo tópico do capítulo serão dispostos os aspectos teórico-metodológicos e categoriais que dão suporte à presente pesquisa. Estes aspectos proporcionam através da perspectiva histórica desejada, como o recorte da gênese do reggae até aqui apresentada, um aprofundamento sobre o objeto, se somando ao processo descritivo-etnográfico e histórico a análise crítica dos fenômenos culturais e sociais pretendidos.

1.3 Comportamento político, Marxismo e Sociologia da Cultura

Em busca de uma metodologia que dê conta do fenômeno cultural e político do reggae no Maranhão, faz-se necessário lançar mão de aportes teóricos diversos que ofereçam categorias que ajudem a entender as tessituras existentes entre: música popular, mídia e política. Para tanto, o método materialista proporciona, através da historicização das matrizes culturais de grupos sociais específicos em relação a outros grupos, perceber os modos de vida, as relações de trabalho, os modos de produção e veiculação da cultura, as relações entre base e superestrutura, ou seja, as relações sociais. Neste sentido, utiliza-se, neste trabalho, o método histórico sugerido por Benjamin, no qual alguns acontecimentos históricos da gênese do reggae na Jamaica e sua expansão no mundo serão elencados para clarificar aspectos do reggae no Maranhão hoje. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo

“como ele foi de fato”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (1994, p. 224)

A partir de fatos históricos como o surgimento do rastafarianismo, a ascensão de Hailé Selassié ao poder na Etiópia, a gênese do reggae na Jamaica, a explosão mercadológica de Bob Marley e The Wailers pelo mundo, as tensões políticas na Jamaica, o desenvolvimento e naturalização do reggae no Maranhão, entre outros, são analisadas as relações existentes entre comportamento político, cultura popular e o crescente processo de midiaticização em que se vive desde o segundo quarto do século XX. “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras””. (IDEM, p. 229) Aliado à perspectiva marxista benjaminiana, utilizam-se os construtos dos estudos culturais que direcionam sua análise a uma sociologia da cultura, na qual se estudam:

... as práticas sociais e as relações culturais que produzem não só “uma cultura” ou “uma ideologia” mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidade e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais. (WILLIAMS, 2008, p. 29)

Isto posto, serão levantadas algumas categorias de análise que, associadas aos métodos materialistas históricos de Benjamin e Williams, auxiliarão nos procedimentos de pesquisa. Importante frisar que há diferença entre as perspectivas dos dois autores supracitados no sentido de que Benjamin se interessa em como a política se expressa na arte (ou cultura), enquanto Williams se preocupa em como a cultura se relaciona com a política, influenciando e sendo influenciado por ela. Porém, as noções de histórico nos dois se aproximam, na medida em que acontecimentos históricos servem como imagens, que devem ser recuperadas para nos servir de elementos de compreensão do presente.

1.3.1 Afetividade instrumentalizada: estruturas de sentimento e dupla temporalidade

Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la consciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una consciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad vivida e interrelacionada. En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una “estructura”: como un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. (WILLIAMS, 1997, p. 155)

As relações entre cultura e política no reggae do Maranhão serão analisadas à luz da noção supracitada de Raymond Williams que ele denominou de “estruturas de sentimento”. Essa noção se caracteriza como um diálogo aberto entre corpo e pensamento; razão e emoção; o matricamente produzido e o vividamente sentido. Esse dispositivo de análise facilita compreender as imbricações existentes e não simplesmente as oposições redutoras entre a racionalidade técnica das aparelhagens de som e seus realizadores, em relação às vibrações sentidas pelos amantes do reggae de radiola em um clube de reggae, que gera emoções e afetos que transpassam o espaço do clube e o próprio reggae. Esses sentimentos invadem os sentidos dos regueiros e cria um território de identificação, baseado em sentimentos de pertencimento ao grupo, ao som, à *vibe* oportunizada pela experiência.

Estas (estructuras) son a menudo, mejor reconocidas en un estadio posterior, cuando han sido (como ocurre a menudo) formalizadas, clasificadas y en muchos casos convertidos en instituciones y formaciones. En ese momento el caso es diferente; normalmente, ya habrá comenzado a formarse una nueva estructura del sentimiento dentro del verdadero presente social.

Desde una perspectiva metodológica, por tanto, una “estructura del sentir” es una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o un período, *con permanente necesidad de retornar interactivamente a tal evidencia* (grifo nosso). (Idem, p. 155)

Este trabalho traça, justamente, essas estruturas de sentimento dentro do reggae no Maranhão. O que aqui interessa nessas estruturas é entender como vibrações sonoras em forma de música afetam corporal e mentalmente as sensações de indivíduos, fazendo-os criar um grupo social de coesão em torno desse determinado gênero musical. Para além disso, interessa como que

essas relações afetivas subjetivadas e de grupo são utilizadas como instrumental político dos negros jovens maranhenses, no sentido de um posicionamento identitário, étnico e estético. E, também, como esse poder identitário vai gerar, posteriormente, capital político a alguns produtores culturais do reggae no Maranhão. Mas, antes de qualquer suposição apressada, deve-se partir da compreensão das inscrições sensitivas da música no corpo de quem ouve e dança reggae no Maranhão. As relações de afetividade identitária dos afrodescendentes maranhenses com o reggae estão primordialmente ligadas ao fundamento africano do ritmo que compõe o reggae.

Ritmo é a organização do tempo do som, aliás uma forma temporal sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas. Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência. (SODRÉ, 1998, p. 19)

Do ponto de vista sonoro, o ritmo de derivação africana presente no reggae apresenta uma temporalidade cíclica, que remete aos tambores tribais. Essa temporalidade do ritmo africano traz traços de um tempo mítico, sagrado, que propicia o transe coletivo e o sair de si, dentro do salão de reggae. Do ponto de vista harmônico e melódico, o gênero é tributário do blues, da música gospel (gêneros que também dialogam com o sagrado) e do pop americanos, que por sua vez, são originários da fusão da música africana com a música tonal européia. Para Wisnik, a música tonal é representante do pensamento ocidental “moderno” dentro da historiografia social da música.

A grande história da tonalidade é, assim, a história da modernidade em suas duas acentuações: a constituição de uma linguagem capaz de representar o mundo através da profundidade e do movimento, da perspectiva e da trama dialética, assim como a consciência crítica que questiona os fundamentos dessa mesma linguagem e que põe em xeque a representação que ela constrói em seus expedientes. Esse movimento pode ser acompanhado ao longo da sua brilhante história, que é sem dúvida um dos pontos mais altos daquilo que chamamos de Ocidente. (1999, p. 115)

No reggae maranhense convive essa dupla temporalidade. Um tempo mítico marcado pelo ritmo do reggae, no qual as sensações vibratórias propiciaram a formação de um grupo social ligado às estruturas de sentimento

do reggae jamaicano, tensionado e *mixado* com os símbolos da cultura local. De outro lado existe um tempo linear, capitalista, ligado à mercadorização do reggae e à conformação de uma estrutura empresarial, que se utiliza do poder afetivo do reggae para acumulação de capital cultural e econômico. Esse capital se transmuta gradativamente, através de um movimento de aproximação do reggae à política institucional local, em capital político eleitoral. Essas duas dimensões coexistem e se retroalimentam dentro do movimento do reggae local em sua totalidade.

Acredita-se na existência de uma categoria, na política atual, que aqui será chamada de “afetividade instrumentalizada”. A partir da ascensão das mídias de massa e da sociedade de consumo na lógica neoliberal, os dispositivos político-culturais estão voltados ao afetivo e ao emocional, gerados pelo entretenimento e pelo consumo de produtos e sensações, dispositivos caros à sociedade contemporânea. Muniz Sodré coloca a existência, na atualidade, de um *bios virtual* que, baseado em estímulos sensoriais, em imagem e em som possui um grande poder de afetação sobre o indivíduo.

Esse *bios* não se define radicalmente, entretanto, como soma de todas as imagens tecnicamente produzidas, e sim como o poder dos modelos (assim, como na ordem mítica, o poder é dos símbolos primordiais ou dos arquétipos), que se atualizam ou se concretizam em determinados tipos de imagem historicamente determinadas. As imagens midiáticas que regem as relações sociais provêm dos modelos hegemônicos do capital e do mercado global. (2006, p. 102)

O reggae de radiola no Maranhão é um fenômeno musical e midiático, pois o valor do reggae está no aparato de veiculação e reprodução do reggae jamaicano através das radiolas, dos programas de rádio e televisão. O *bios virtual* do reggae maranhense é que possibilita a extrema afetividade da massa regueira para com os produtores culturais de reggae. Logicamente que esta afetividade entre massa regueira e produtores culturais se realiza efetivamente via música, via reggae. Entretanto, inicialmente não é um fenômeno de produção musical, pois o trabalho dos produtores culturais de reggae iniciou-se historicamente na busca de discos de vinil diretamente na Jamaica, e também em Belém-PA e São Paulo-SP. A produção se localiza na realização das

festas: na qualidade sonora das radiolas, na exclusividade das músicas, na credibilidade dos disque-jóqueis e na divulgação midiática dos eventos.

A noção de afetivo na mídia está associada, aqui, para pensar o afetivo na música. Para tanto, se buscou na Teoria dos Afetos subsídios para relacionar o canto melódico de uma única ária, como é no caso do reggae, às qualidades fundamentais necessárias para gerar paixões nos sujeitos. “... o dizer engendra e distingue paixões – diversas, contraditórias, portanto não cambiáveis entre si -, tais disposições sonoras tornam o canto, antes e acima de tudo, portador singular dos afetos, da esfera da sensibilidade.” (CHASIN, 2004, p. 45)

No caso dos atores políticos empresários de reggae, que são um dos objetos centrais dessa pesquisa, as utilizações da música e das mídias massivas como capital político são importantes estratégias de carisma e empoderamento. Estudou-se as apropriações feitas por esses atores de canções, símbolos, disque-jóqueis, locutores de rádio, apresentadores de programa de TV, artistas etc. para sua transformação em prestígio e votos. Inclusive leis municipais e estaduais que instauram o dia do regueiro e incluem o reggae nas manifestações culturais do estado do Maranhão. Acredita-se que o debruçar-se sobre esse microcosmo político que é o Maranhão pode contribuir para uma sociologia que desenvolva a relação entre estudos sobre comportamento político e sociologia da cultura.

A categoria música-imagem que será trabalhada no terceiro capítulo está contida na categoria da afetividade instrumentalizada, aqui se referindo às proximidades no que tange ao potencial de afetação entre a música e a imagem em movimento, principalmente a televisiva. Tais correlações foram antes citadas por Vilém Flusser, em seu livro “O Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade” (2008) e por Muniz Sodré, em “Estratégias sensíveis: afeto, mídia e política” (2006). Essa questão será retomada em outro momento.

1.3.2 Dimensões políticas do reggae

Os dispositivos categoriais *política religião*, *política arte* e *política mídia* são interessantes para simbolizar as dimensões políticas do reggae, desde suas implicações ideológicas, sua expressividade enquanto linguagem artística, divisora de águas das classes pobres da Jamaica responsáveis pela criação do gênero musical, até sua expansão mercadológica e midiática pelo mundo. Entende-se por *política religião* aquela operacionalizada por Marcus Garvey, ao utilizar a reinterpretação da bíblia para ressignificar a identidade negra das comunidades afrodescendentes da América Central. Reafirmada com a coroação de Hailé Salessié I ao trono da Etiópia em 1930, as profecias de Garvey sobre a coroação de um rei negro forçou um retorno, antes de mais nada, às suas próprias raízes culturais. A *política religião* oferece um posicionamento político que operacionaliza a religião como vetor de uma mudança subjetiva interior nos sujeitos que atinge o social e o transforma. Nessa busca de uma identidade genuína, o rastafarianismo surge como alternativa oposicional ao modelo ocidental europeu hegemônico, sendo assim uma contracultura dos negros excluídos oriundos das zonas rurais e das periferias dos centros urbanos, mais acentuadamente nos anos 1960; porém, antes, esse movimento já ruminava nas bordas jamaicanas.

A *política religião* do rastafarianismo se alia à linguagem artística do gênero que será conhecido como reggae e constitui a *política arte* que se caracteriza pela resposta estética ao *status quo*, tanto do ponto de vista lírico quanto do sonoro-musical. A *política arte* do reggae relaciona o sagrado e o mercado como mecanismos de sobrevivência, uma promessa de futuro para os milhares de jovens excluídos das periferias jamaicanas. Seus principais vetores foram grandes artistas como Bob Marley, Peter Tosh, os irmãos Barret, The Abyssinians, Joe Higgs, Jacob Miller, entre outros, que escrutinaram as questões sociais e políticas de seu tempo utilizando a linguagem metafórica da poética religiosa rastafári e uma sonoridade que pulsava ao contrário do *rock* americano, inclusive com uma cadência mais lenta, mas nem por isso menos “*rock*”, menos “pesado”. A expansão mercadológica do reggae pelo mundo vai transformar o gênero em diversos subgêneros, como o *lovers rock*, o *rockers*, o *dub*, o *dance hall*, o *ragga murfin*, o rap, entre outros. Essa relação do reggae

com o mercado global vai gerar transformações profundas nos modos de produção e consumo de reggae. O reggae, desde a explosão na Inglaterra do álbum “*Catch a Fire*” (1972), de Bob Marley, e The Wailers, se tornou um negócio muito lucrativo e que envolve uma enorme cadeia produtiva em nível mundial, encabeçada pela *Island Records*, de Cris Blackwell, jamaicano de pais ingleses, que produziu o álbum.

Devido aos fluxos informacionais e mercadológicos entre os países que compõem o mar do Caribe, o reggae chegou ao Maranhão em meados de 1970. Aqui, o desenvolvimento do reggae se deu através de grande identificação dos habitantes locais com as vibrações sonoras da música. O crescimento mercadológico se dá pelo processo de identificação dos jovens com o gênero, apropriando-se dos seus elementos e ressignificando-os, aliado à compra de espaço midiático em rádio e televisão, o que proporcionou a cristalização do reggae e do regueiro no imaginário local. Esse movimento é chamado de *política mídia*, na medida em que os empresários do reggae maranhense utilizam a alta exposição na mídia e a presença constante nos eventos por eles promovidos para obter prestígio e, conseqüentemente, capital eleitoral e político.

Pode-se perceber a intensificação e a centralidade que as mídias ganham nas sociedades urbanas contemporâneas, ocupando o lugar que antes era ocupado pela religião. Isso aponta para a sacralização das mídias, que passou a ter enorme poder simbólico de formação e conformação das coletividades. Lógico é, no entanto, que o movimento de representação do popular nas mídias, como é o caso dos programas de reggae na televisão local maranhense, por exemplo, é composto de negociações e disjunções entre agentes culturais, público e grupos hegemônicos de poder.

Realizou-se observação sistemática das formas de produção, veiculação e mercadorização do reggae historicamente constituídas. O segundo capítulo será o campo vibracional e pulsional; a pulsação do ritmo marcado pela bateria e pelo baixo (os dois elementos alicerçais do reggae) e sua relação residual com o nyiabing, ritmo tribal jamaicano, e com o tambor de crioula maranhense, que possuem várias aproximações sonoras e elementais

evidentes entre si. Além disso, as relações de etnicidade entre os produtores jamaicanos e o público maranhense proporcionam um verdadeiro território étnico de identificação. Williams coloca que o residual “... há sido formado efectivamente en el pasado, pero todavia se halla en actividade dentro del proceso cultural; no solo – y a menudo ni eso – como um elemento del pasado, sino como um efectivo elemento del presente.” (1997, p. 144)

A prospecção dos elementos residuais em conjuminância com as apropriações e novas significações aplicadas ao reggae no Maranhão pelo público que o adotou leva a outro elemento analítico denominado de “emergente”. “Por “emergente” quiero significar, em primer término, los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente.” (Idem, p. 145). Esse exercício reflexivo ajuda a apreender o fenômeno cultural do reggae não como um gênero musical simplesmente, mas como uma matriz cultural que se constitui na Jamaica em meados da década de 1960, e que faz sentido e significa para além da sociedade e do grupo social que o gerou. Sendo assim, é necessário enxergar o reggae enquanto forma produtiva: seus modos de produção e os agentes sociais envolvidos no processo, sem deixar de lado a mirada aos conteúdos que dirão muito a respeito do tempo histórico e das questões às quais se refere a produção. Neste sentido, a forma é sempre histórica.

1.3.3 Espaço social e situações da “arte e política”

La posición ocupada en el espacio social, es decir, en la estructura de la distribución de los diferentes tipos de capital, que son también armas, dirige las representaciones de ese espacio y las tomas de posición en las luchas para conservarlo o transformarlo. (BOURDIEU, 1997, p. 38)

O espaço social de desenvolvimento do reggae no Maranhão é terreno nodal para entender as trocas sociais, os diálogos, tensões e distensões entre os adeptos do reggae (em sua maioria jovens), os grupos hegemônicos de poder, as elites intelectuais, a classe média local, os grupos sociais das

culturas populares históricas (como o bumba-meu-boi e o tambor de crioula), as mídias locais, os universitários etc. ao longo de seu percurso histórico.

É preciso compreender em profundidade os deslocamentos realizados pelos agentes culturais de reggae no Maranhão da marginalidade cultural a uma centralidade baseada na apropriação e difusão identitária, em conjuminância com uma expansão mercadológica do gênero a partir de um esquema autogestado de veiculação de programas midiáticos, divulgação de festas, produção de festas para a massa regueira e outros públicos afins. Essas releituras e transfigurações operacionalizadas pelos atores da cultura reggae local marcam os dispositivos de pertencimento que negociam as reminiscências essenciais do passado, aliando-as com o reggae importado da Jamaica, e com as urgências do vivido.

O reggae surge enquanto uma arte popular que exprimia as desigualdades étnico-sociais e amplificava, aos ouvidos de uma sociedade sedenta por mudanças, uma crítica ao sistema político aplicado aos negros pelas elites hegemônicas jamaicanas. A relação do artista de reggae na Jamaica “... se estabelece numa perspectiva a partir de uma aguçada consciência crítica do artista” (CHAIA, 2007, p. 22), que caracteriza uma arte popular crítica em sua gênese na segunda metade dos anos 1960. Na história do reggae no Caribe brasileiro, acontece uma redução do seu significado crítico enquanto gênero musical de protesto, porque o principal subgênero adotado, principalmente pela massa regueira ludovicense é o *lovers rock*, e, depois, o reggae eletrônico, filhos românticos do reggae, tanto que o maior ídolo do reggae maranhense, o jamaicano recentemente falecido Gregory Isaacs, é reconhecido como o principal representante desse subgênero no mundo. Essa redução da dimensão crítica do reggae não é privilégio do fenômeno cultural no Maranhão. Na própria Jamaica, a disseminação do *dance hall* e do *regueton*, também subgêneros menos politizados do reggae, se expandem para outros países da América Central e do Sul.

Com a inserção de empresários e atores de reggae na política institucional local, pode-se constatar uma apropriação dos aparatos simbólicos para a transformação destes em capital político, através de uma estetização

baseada na lógica do entretenimento e do mercado. Ocorre, portanto, uma instrumentalização das formas culturais do reggae para fins de empoderamento de alguns personagens políticos que estão ligados a elas. “Nesta circunstância de instrumentalização da arte que ocorre juntamente com a dissolução da sua aura e com a intensificação da sua mercantilização...” (Idem, p. 37), esse *modus operandis* proporciona uma exacerbada mediação da política, conjuntamente com uma cultura política afeita à lógica do mercado, do marketing e das relações personalistas de poder e carisma.

1.3.4 Os *outsiders* e o *inner circle*: cultura não mediada, cultura mediada e cultura midiática

É preciso pensar a trajetória realizada pelos agentes produtores, os formadores de opinião, os adeptos do gênero, e os meios de veiculação e mercadorização do reggae para resgatar, criticamente, como essa cultura vai passar de *outsider* em sua origem, tanto no Maranhão como na Jamaica, para, depois de um percurso de valorização e centralidade por parte da sociedade, e se transmutar em elemento de mobilização social, com reverberação na política institucional local. Nesse interstício de mais ou menos 35 anos, que compreende de meados dos anos 1970 até 2011, o reggae chega, na atualidade, ao *inner circle* na cultura popular local e nas disputas eleitorais para deputação estadual e federal nas figuras de Alberto Franco (PSDB) e Pinto Itamaraty (PSDB), respectivamente. Para analisar o comportamento desses agentes políticos do reggae maranhense da contemporaneidade e seu público eleitor, se faz latente entender os processos históricos de fortalecimento da cultura reggae no Maranhão.

As relações da valorização do reggae junto aos outros estratos sociais além de seu público negro e pobre se deu com a sua inserção nas mídias de massa. Esse fato possibilita categorizar momentos em que o reggae se apresenta como uma “cultura não mediada” (1974 -1979): quando não possui espaços de veiculação e se reproduz, basicamente, através das festas da cultura popular em território maranhense, em pequenas aparelhagens de

som de porta de bar ou em bailes, pela presença seminal de Riba de Macedo, o primeiro a executar músicas de reggae em São Luís.

Posteriormente, pode-se observar a passagem para uma “cultura midiaticizada” (1980-1984), que se caracteriza pela inclusão incipiente do reggae nas mídias locais. No trabalho de Carlos Benedito Rodrigues da Silva, revela-se que “a Rádio Ribamar– AM apresentava um programa, onde o locutor Jota Kerly, em alguns momentos, colocava músicas de reggae dizendo agora é na lei da Jamaica” (1992, p. 77). O primeiro programa exclusivamente de reggae foi o *Reggae Night*, que entrou no ar a partir de 1984, na Rádio Mirante FM, pertencente à família Sarney, com apresentação do jornalista e ex-vereador Ademar Danilo e do radialista e vocalista da Tribo de Jah, Fauzi Beydoun. Pode-se ensejar que esse programa de rádio é o emblema da passagem do que se chama, aqui, de “cultura midiaticizada” para a “cultura midiática” (1985-2011), que é o momento em que os agentes de reggae compram seu espaço na mídia e produzem seus próprios programas. Nesse momento, é reconhecida a força do reggae e a classe média se aproxima dos bailes da periferia. Surgem, também, espaços de consumo próprios da classe média, e o reggae ganha poder mercadológico e midiático.

A perspectiva diacrônica das relações políticas, religiosas e midiáticas que perpassam o reggae da sua gênese até seu desenvolvimento em São Luís e outras localidades do Maranhão constrói uma possibilidade metodológica de apreensão do objeto através de uma historicização, que abarca a complexidade do fenômeno cultural em suas diversas variáveis e transforma o campo de pesquisa em “lugar metodológico”. Além disso, acrescentaram-se incursões a campo que proporcionaram a observação sistemática e etnografia imagética do fenômeno cultural e político do reggae no Maranhão ao longo de três anos e meio de pesquisa. No próximo, capítulo apresentar-se-ão as matrizes históricas e identitárias do reggae no Maranhão.

2. O REGGAE NO MARANHÃO: APROPRIAÇÃO, RESSIGNIFICAÇÃO, MERCADO E PODER



Figura 8: Faixa impressa ao lado de barraca de frutas, no KM 43, da BR 135, no município de Bacabeira – MA.
(Foto: Ramúsyo Brasil)

A cidade de São Luís do Maranhão, na atualidade, é reconhecida nacionalmente como a “Ilha do reggae”, a “Jamaica brasileira”. Para alcançar esse título, a capital maranhense e outras cidades do estado passaram por vários processos de socialização, identificação e apropriação desse gênero musical ao longo de mais de trinta anos, tendo em vista que o reggae aportou no Maranhão em meados dos anos 1970. Noutra pesquisa desenvolvida (BRASIL, 2005), abordou-se a chegada do reggae ao solo maranhense via grande fluxo migratório entre Maranhão e Pará, devido à construção da estrada de ferro de Carajás, da Companhia Vale do Rio Doce – CVRD. Na capital paraense, nessa época, já se tocava muita música caribenha e já existiam os “*Sound Systems*”, grandes aparelhagens de som, ideia importada da Jamaica e de outros países da América Central. Outras fontes revelam que discos de vinil eram dados às prostitutas e vendidos ou trocados por outros produtos com os trabalhadores do porto do Itaqui pelos marinheiros que ali aportavam, dentre eles alguns vinis de reggae e outras músicas caribenhas, que logo se tornaram sucesso na periferia; e a terceira versão é a de que a música também chegou via rádio de ondas baixas e rádio amadores do caribe.

Percebe-se, portanto, que a introdução do reggae no Maranhão, mais especificamente na Baixada maranhense e em São Luís, se dá de forma eminentemente vicinal, operacionalizada por estratos sociais menos abastados da sociedade. A partir da disseminação do reggae como estilo musical internacional preferido nas periferias de São Luís, é constante a presença das festas de reggae dentro das páginas policiais dos principais jornais da cidade, estes sempre ligados aos grupos hegemônicos de poder.

Ao longo dos anos, o reggae sofre um processo de apropriação pelos grupos sociais pobres da periferia da capital, em sua maioria de afrodescendentes. A primeira ressignificação pelos maranhenses com o reggae jamaicano aconteceu com o nome das músicas. Como a maioria dos adeptos do novo gênero não entendia o inglês, uma forma particular de identificar a música foi a criação dos melôs. Os melôs são “aportuguesamentos” dos nomes das músicas a partir da proximidade fônica de um trecho em inglês ou com algum elemento do mundo fenomenológico local ou mesmo em homenagem a alguém. Por exemplo, a música *White Witch*, da banda *Andréa True*

Connection, tem o título “Melô do Caranguejo”. O refrão dessa música diz “*What’s gonna get you*” (o que te chamará atenção), e o regueiro maranhense “adapta”, livremente, para “olha o caranguejo”, pela proximidade sonora que ele percebe. Então a música é (re) batizada (ARAÚJO, 2004). Os melôs também podem ser em homenagem a pessoas que frequentam as festas, como o Melô de Valéria e Melô de Poliana. As significações são livres. Certa vez se tocou uma música nova em um baile de reggae e nesse dia teria chovido muito, como o DJ não havia nomeado a canção, ela foi batizada de Melô da Chuva. Os melôs são verdadeiras reconstruções semânticas que estreitam os universos do reggae da Jamaica com o povo maranhense.

Do ponto de vista mercadológico, o advento do melô servia (no início do reggae no Maranhão – décadas de 1970 e 1980) para omitir o nome verdadeiro da música em inglês e assim, dificultar que outro colecionador ou DJ obtivesse determinada música que só uma radiola tinha. Isso gerava um sistema de exclusividade das canções. Cada radiola, ou DJ, tinha seus melôs exclusivos e o público ia para ouvir essas músicas, pois sabiam que a única oportunidade seria na festa de uma radiola ou disque-jóquei específicos. (SILVA, 1992)

Também havia e ainda há o hábito de carimbar as músicas. Carimbar é jogar uma vinheta da radiola ou do DJ durante a execução do som, para que, se estiver sendo gravada em fita K7, pelo rádio, ou em MD ou CD, via aparelhagem de som, a música exclusiva não acabe caindo nas mãos de algum concorrente. Essa estratégia garantia o valor diferencial de cada grupo de radiola e dos DJs e realizava a divulgação dos grupos, além de ser um fator de marcação, através da repetição do nome da radiola, do disque-jóquei, tornando-os super conhecidos nas festas e em suas comunidades de realização.

A aproximação e afirmação do reggae como gênero musical naturalizado ao universo da cultura popular maranhense aconteceu em um processo de tessitura realizada a partir da realidade caribenha do litoral do Maranhão, assim como na Jamaica. A vinda de negros das mesmas etnias aos portos da Jamaica e à capitania do Maranhão gera uma rede de relações identitárias que se perderam na violência física e simbólica da escravidão, e foi

reconstruída de forma dissonante, transversal e local nas travessias da comunicação oportunizadas pela intensificação dos fluxos informacionais e dos mercados transnacionais que surgiram no último quartel do século XX.

Busca-se, aqui, o esforço de religar essas tessituras para encontrar o que há de essencial no reggae que conjumina a cultura maranhense tão fortemente à cultura jamaicana. Logrou-se, em pesquisa anterior (dissertação de mestrado), aproximar os elementos essenciais do tambor de crioula, (**faixa 6 do CD** – música: Raimunda Pungar. Grupo: Tambor de Crioula de Mestre Chico. Álbum: Ritmos que tocam o Maranhão – S/D) ritmo tradicional da cultura maranhense, aos elementos essenciais do reggae. O músico, arranjador e pesquisador musical Gerson da Conceição, vocalista e baixista da banda Mano Banto, afirma que: “... o baixo é o *“tambor grande” do reggae porque ele marca a punção... na pista o baixo que traz as pessoas pra dançar, a pulsação, vibração, ele tem essa história do contratempo*”. (em entrevista cedida ao autor em 15 de junho de 2010, São Paulo – SP) Esta assertiva do músico nos leva a estabelecer novas relações de proximidade entre Maranhão e Jamaica, só que numa perspectiva mais residual de identificação.

Propõe-se estabelecer a relação dos elementos fundamentais do *nyiabing*, (**faixa 7 do CD** – música: Toque *Nyabing*. Música extraída do início do filme jamaicano *Rockers - 1975*) ritmo tribal utilizado pelos *rasta men* jamaicanos nos cultos, com o tambor de crioula maranhense, para encontrar formas mais residuais que vão influenciar e performar o reggae, tal qual é conhecido no subgênero *one drop*, com o tempo forte no terceiro tempo do compasso de quatro-por-quatro, o hoje chamado “reggae roots”.

No *nyiabing*, o conjunto dos três tambores é chamado de “harpa”. O mais grave de todos é chamado de “papa smasher” ou “basher vaticano”, numa inferência ao sincretismo entre rastafarianismo e catolicismo na Jamaica. Este tambor seria o equivalente ao meio no tambor de crioula; outro tambor é o denominado “funde”, responsável pelos timbres médios e agudos do ritmo *nyiabing*, sua levada é sincronizada com a do tambor grave, o “papa smasher”. Seu equivalente no tambor de crioula é o crivador, que também é médio agudo; o terceiro tambor do *nyiabing* é o “akete”. Ele é o responsável pelos solos

sincopados e pelos improvisos que compõem o jogo rítmico do *nyiabing*. As relações dialogais entre os tocadores se intensificam com a comunicação musical do solista. O “aketé”, na aproximação aqui sugerida, é o correspondente ao tambor grande do tambor de crioula, que também é o dono dos solos e dos deslocamentos temporais que caracterizam todo o virtuosismo africano em termos de linguagem musical de caráter rítmico. Interessante ressaltar que, no idioma Yorubá, aketé significa chapéu e é um termo bastante comum nos terreiros de candomblé do Brasil.



Figura 9: Tambores Nyiabing. Fonte: <http://www.vartilaw.ca> (acesso em 20/06/2011)

As aproximações são evidentes, pois, assim como no tambor de crioula, há dois tambores que conduzem o andamento rítmico da música e um tambor, que é o solista. No tambor de crioula, o trio de tambores se cognomina curiosamente de “parelha”. Os dois tambores que fazem o acompanhamento são o “meião”, que situa atuação composicional rítmica nos sons graves e médio graves; enquanto que o “crivador” está localizado entre os timbres agudos e médio agudos. O solista é o “tambor grande”, que é o único que é tocado em pé e, dependendo da destreza do solista, pode se movimentar e

andar enquanto toca, através de uma corda amarrada à cintura que é utilizada para firmar o tambor junto ao corpo de seu tocador.

Deve-se esclarecer que as aproximações existentes estão nos elementos percussivos que se assemelham entre *nyiabing* e tambor de crioula e no universo tímbrico, que, proveniente dos couros esticados em tambores de madeira em armações circulares, oportunizam timbres graves, médios e agudos muito parecidos. Entretanto não são iguais, pois, do ponto de vista do andamento, o *nyiabing* é mais cadenciado (fluido) e tem o tempo determinado em um compasso de 4/4, enquanto o tambor de crioula é mais rápido (acavalado) e contém um ritmo composto por um compasso em 6/8.

O *nyiabing* é o elo rítmico, religioso e sonoro entre o reggae e o rastafarianismo e, conseqüentemente, agrega uma intencionalidade mais política à sonoridade reggae, do ponto de vista do ritmo. A proximidade do reggae na sua chegada no Maranhão com a cultura popular local está muito relacionada a semelhanças elementais e sonoras com os sons tribais africanos de ambas as localidades. As correlações étnicas e conseqüentemente culturais, sociais e estéticas criam um campo de diálogo entre os dois universos (Jamaica e Maranhão), costurado pelo gênero reggae.



Figura 10: Parelha de tambor de crioula. Fonte: <http://caravanacultural.zip.net/> (acesso em 20/06/2011)

Para nós, é nessa relação entre tambor de crioula e *nyiabing* que reside um dos pontos residuais, situados no ritmo, que unem os negros do Maranhão

e Jamaica. No sentido de um som ancestral, tribal, que dialoga visceralmente com o público pobre maranhense do outro lado do Caribe, reverberando e significando para os povos diaspóricos do Atlântico negro brasileiro. Os sons tribais do *nyiabing* presentes residualmente no reggae, ressignificados pelos negros maranhenses, marcam o ritmo africano que possibilita o *religare* com as estruturas de sentimento de uma ancestralidade recuperada pela música, pelo ritmo, pela dança.

Ao contrário da música ocidental, porém, o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar sobre si mesmo, onde todo o fim é o recomeço cíclico de uma situação. O ritmo restitui a dinâmica do acontecimento mítico, reconfirmado os aspectos de criação e harmonia do tempo. (SODRÉ, 1998, pp. 19-20)

Como coloca Sodré, o ritmo africano possui o poder de gerar o *sair de si*, re-mitifica a presença sensitiva do étnico e do sagrado através do som. Essa capacidade se evidencia na característica essencial do ritmo africano de, como disse o autor, *voltar sobre si mesmo*. A temporalidade cósmica de um salão de reggae possui o mesmo tempo cíclico de uma roda de tambor de crioula ou de *nyiabing*.

No evento científico “Encontro de Estudos Caribenhos” realizado em São Luís, entre os dias 03 e 06 de novembro de 2010, pelo NEAB/UFMA – Núcleo de Estudos Afro Brasileiros, discutiu-se, transdisciplinarmente, a realidade caribenha na América do Sul. Na ocasião de um dos debates do Encontro, o jornalista, pesquisador, ex-político e empresário de reggae, Ademar Danilo proferiu uma analogia muito interessante sobre as relações de identidade entre Maranhão e Jamaica.

Afirmou essa identidade através das religiões de origens africanas que existem nos dois lugares. No caso do Maranhão, o Tambor de Mina, que é uma religião de povos negros de origem Mina e Gêge, que só existe no Maranhão e tem seus rituais emblematizados pela tradição mantida no terreiro Casa Fanti Ashanti, de Pai Euclides, maior guardião desta cultura no estado. Na Jamaica, existe a religião *Pokomina*, originária do mesmo território étnico do Tambor de

Mina maranhense, região dos povos localizados próximos à Costa do Benin. Na decomposição da palavra *Pokomina*, Ademar Danilo afirma que a corruptela “Poko” é uma onomatopeia dos sons dos tambores do povo Mina jamaicano, e a palavra *Pokomina*, em uma tradução cultural inter-semiótica, é o equivalente jamaicano à palavra “brasileira” Tambor de Mina. Assim como no Tambor de Mina maranhense, na *Pokomina*, a possessão transcendente dos adeptos se é alcançada através do toque dos tambores e da dança. Mesmo que as religiões guardem suas distâncias e especificidades por terem se realizado em realidades próximas, mas distintas, produzidas por pessoas com vivências de ordens diversas, a analogia sugerida pelo pesquisador nos parece totalmente plausível.

Para a construção do tecido identitário do reggae com a cultura popular do Maranhão, essas correlações são muito importante, pois o reggae se legitima junto ao público pobre local através das festas da cultura popular: Festas de São Benedito, Festa de São Pedro, Festa de São Marçal, Festa de São Sebastião, Festa do Divino Espírito Santo. A partir do fim da década de 1970, onde havia um mastro sendo levantado, uma procissão para algum santo ou um tambor de crioula para São Benedito, o “santo preto”, ou mesmo o batizado ou a morte de um bumba-meu-boi, havia, comumente, também, uma caixa de som tocando músicas internacionais, dentre as quais o reggae e o merengue eram as mais festejadas pelo público. Com o passar do tempo, o reggae se tornou hegemônico. Assim é que esse gênero musical internacional foi, desde meados da década de 1970, gravitando nos festejos religiosos da cultura popular local. Desde então, elementos residuais e emergentes da religião persistem na órbita de realização do reggae para além-mar da Jamaica em solo maranhense. Esta relação forte com a cultura popular local é uma tônica até hoje no campo de realização do reggae no Maranhão. Para contemplar essa imbricação aqui colocada, descrever-se-ão algumas experiências de campo que corroboram com essa assertiva.

2.1 Cultura popular maranhense e reggae: experiências de campo

O caldeirão cultural de São Luís inclui um tipo específico de indivíduo, que é a síntese da “identidade sincrética” que estamos querendo elucidar. É o indivíduo conhecido pelos maranhenses como “brincante”. O “brincante” é aquela pessoa que participa de várias “brincadeiras” da Ilha, no São João ele toca matraca no “Boi”, na festa de São Benedito ele bate “Tambor”, no aniversário da morte de Bob Marley ele vai pro reggae. Este indivíduo sente-se atraído pela pulsão coletiva que é proporcionada pelas instituições culturais de origem africana, que são essencialmente baseadas no sentido da vibração interna do corpo no transe. (BRASIL, 2005, p. 47)

Ao acompanhar periodicamente os programas de rádio e televisão de reggae percebeu-se, que, no dia 13 de junho de 2011 foi anunciado nos programas de rádio Radiola Reggae (rádio Cidade, 94,3 MHz) e de televisão Itamarashow (TV Difusora), ambos da radiola Super Itamaraty, que haveria reggae na festa de São Pedro. A festa de São Pedro é o festejo popular mais comemorado pelo povo maranhense. Na véspera de 29 de junho, dia do Santo, todos os bois que “brincaram” a temporada junina, têm que ir ao Largo de São Pedro, localizado no bairro da Madre Deus, próximo ao centro cidade de São Luís, pedir bênção ao guardião das chaves do céu, agradecendo pela temporada que se realizou e pedindo graças para o ano vindouro.

A festa de reggae foi montada ali próximo, na Passarela do Samba, aproximadamente a 500 metros do Largo de São Pedro. Nessa ocasião, a radiola Super Itamaraty realizou seu baile antes dos momentos mais importantes do Largo de São Pedro. A festa de reggae iniciou-se às 22h horas e terminou aproximadamente às 03h da manhã. No Largo de São Pedro, os momentos mais intensos se dão a partir das 04h da madrugada e se estendem até aproximadamente 10h30. Porém, inicia-se realmente antes, por volta da meia noite.

Preferiu-se, nessa ocasião, não adentrar o baile de reggae, mas sim, acompanhar do lado de fora, o fluxo intermitente de pessoas entre o Largo de São Pedro, na festa do boi, e a Passarela do Samba, no baile de reggae. O público, em sua maioria negro e mestiço, circulava normalmente entre os dois espaços plenamente. Muitas pessoas com instrumentos musicais dos bois, tais como, matracas e maracás, entravam na Passarela para dançar um reggae.

Percebeu-se, também, que, ao final do baile de reggae, praticamente todo o público presente migrou para o Largo de São Pedro, para acompanhar a grande ritualística que envolve o pedido de bênção realizada pelos bois ao Santo.

O Largo de São Pedro é composto por uma praça ampla que se localiza na parte inferior do Largo, ao nível do mar. Ao centro da praça há uma grande escadaria que dá acesso à Capela de São Pedro, onde fica a imagem de São Pedro sobre um barco. Outro acesso à Capela é uma ladeira lateral ao Largo, caminho natural de saída do boi da Capela. Entra-se pela escadaria e se sai pela ladeira. Alguns grupos de boi que chegam pela parte de cima do bairro da Madre Deus, descem a ladeira para acessar a praça do Largo, na parte inferior. O ritual sagrado dos bois consiste em chegar à praça, brincar com o batalhão, que é como se cognominam os membros de um grupo de bumba-meu-boi, e subir as escadas do Largo, tocando, cantando e dançando. Após subir a escadaria, o grupo de boi evolui sua brincadeira dentro da Capela de São Pedro por alguns minutos. Posteriormente, o boi, que ganha vida com a performance do seu “miolo”, que é a pessoa que fica por baixo do couro do boi, dando-lhe movimento, pede bênção a São Pedro em frente à imagem do Santo. Este é o momento mais sublime de cada boi que sobe à Capela. Algumas pessoas dos grupos de bois e das comunidades das quais os grupos fazem parte, também fazem questão de realizar suas orações e contemplar a imagem do Santo. Alguns, absortos em suas orações, outros, ingerindo bebidas alcoólicas e dançando, mas todos reverenciando à sua maneira, as divindades que coadunam o sagrado e o popular mundano através da festa.

Este ano, chamou particular atenção uma senhora do boi Brilho da Noite, do sotaque de zabumba, que levou sobre a cabeça uma imagem de São João, em um quadro emoldurado e o dispôs em frente à imagem de São Pedro, colocando-os frente a frente. Enquanto a senhora segurava o São João acima da cabeça com uma mão, com a outra soltava beijos a São Pedro, em sinal de devoção e amor. Outro momento alto e já conhecido pelo público que vai à festa de São Pedro é a performance do miolo do boi da Santa Fé, que todo ano sobe as escadarias do Largo de joelhos, empunhando devotamente o couro do boi que representa.

Os grupos de bois sobem as escadarias do Largo e são admirados por todos à sua volta. Percebe-se, claramente, que alguns dos brincantes dos bois estão em estado de transe, muitas vezes com seus encantados incorporados, cumprindo, assim, suas obrigações religiosas. Tudo intensificado pela cachaça, pelo som e pela dança. Outros brincantes exibem visivelmente suas habilidades musicais e cênicas na evolução do boi como traço de valor social e herança cultural.

No tocante ao público presente no festejo de São Pedro do dia 29 de junho de 2011, observou-se que existia certa geopolítica do espaço do Largo. Enquanto as pessoas dos grupos dos bois e das comunidades e bairros periféricos, em sua maioria mestiços e negros, ocuparam o espaço da praça, lado de baixo do Largo de São Pedro, mais amplo e mais bem iluminado, pessoas visivelmente de grupos sociais mais abastados, empresários, funcionários públicos, artistas, estudantes, professores universitários, pesquisadores, etc., ficaram localizados na saída da Capela de São Pedro, no alto da ladeira que dá acesso à praça do Largo. Esse “estar juntos”, porém, separados; essa cisão latente no espaço comum remete ao pensamento gramsciano que desvela essas relações duais, essas oposições existentes no capitalismo, entre o “alto” e o “baixo”, o “rico” e o “pobre”, a “elite” e o “povo”. Tudo isso colocado geopoliticamente, através das disposições e tensões espaciais dos diferentes grupos sociais que estiveram no território do Largo de São Pedro no dia supracitado.



Figura 11: Rajado, elemento do boi de zabumba, subindo as escadarias do Largo de São Pedro. (dia 29 de junho de 2011. Foto: Ramúsyo Brasil)

Nesta experiência de campo, optou-se, inicialmente, por realizar o registro fotográfico da festa, buscando revelar, através da lente da Nikon D90 que foi utilizada, a dinâmica de evolução dos grupos de bois no Largo de São Pedro. É deslumbrante o movimento dos brincantes e o envolvimento coletivo que compõem o bailado performático, que extravasa através das cores, dos brilhos e dos motivos que conformam as fantasias dos brincantes. Porém, percebeu-se que a dimensão sonora desse fenômeno cultural que é o pedido de bênção a São Pedro pelos grupos de bois do Maranhão, conjuntamente com a evolução e o movimento dos grupos no Largo, merecia um registro videográfico. Felizmente, a câmera Nikon D90 tem um módulo de gravação em vídeo. Na **primeira cena** do DVD que compõe este trabalho, filmou-se a subida do batalhão do boi da Fé em Deus pela escadaria do Largo. A interação entre os brincantes e a pulsão coletiva que motiva a festa ganha seu momento mágico no início da ascensão até a chegada à Capela. O boi da Fé em Deus é do sotaque de zabumba. “Sotaque” é como se denominam os diferentes tipos de grupos de bumba-meu-boi no Maranhão. Essas diferenciações entre os sotaques serão elucidadas para facilitar o entendimento sobre suas principais características, enquanto se descreve a experiência de campo.

O primeiro sotaque de bumba-meu-boi a surgir foi o de zabumba, na cidade de Guimarães, Baixada maranhense. Os instrumentos rítmicos mais importantes possuem sua sonoridade extraída a partir do couro – de boi, no caso das zabumbas, e de cobra, na confecção dos tamboritos; os primeiros são responsáveis pelos graves; os segundos, pelos agudos. A zabumba, elemento grave desse sotaque, conduz todos os outros elementos rítmicos, ao lado do tambor-onça, que tem o formato de uma cuíca, mas possui um som grave e gutural. Na **segunda cena** do DVD, tem-se a performance do Seu Nivaldo¹³, morador do coroadinho, umbandista, que demonstrou como é extraído o som do tambor-onça. A **terceira cena** é um registro das zabumbas em execução dentro da Capela do Largo e logo após, a saída do batalhão da Capela, finda sua obrigação anual. Esse sotaque é o mais fortemente ligado às raízes afro, tanto no toque, que se assemelha ao samba dos primórdios, quanto na dança, que é bastante gingada.

Outro sotaque que se acompanhou nessa etnografia audiovisual foi o sotaque da baixada ou também chamado de pindaré, por ter se originado no Vale do Pindaré, através da performance do boi Brilho da Noite. Esse sotaque se caracteriza pela extrema profusão de instrumentos de ritmo. De boi para boi, se diferencia a sonoridade, sendo guardada apenas a célula rítmica, mais cadenciada. O personagem mais emblemático do boi da baixada é o cazumbá, que é uma entidade das matas: com uma enorme máscara (denominada “careta”) e sino de boi, que também compõe a rítmica, espanta os maus espíritos para bem longe do “batalhão”. Na ocasião da **quarta cena**, captou-se a senhora pedindo bênção a São Pedro com o São João acima da cabeça, como já foi descrito acima. Logo após, em plano-sequência, essa senhora se posiciona ao lado do tocador de zabumba, encontro registrado por alguns segundos. Na transição, aparecem os cazumbás sem as máscaras, pois o espaço da Capela não cabe a evolução dessas personagens em sua plenitude. A poética do encontro com a entidade das matas, é, no entanto, mantida, ao som do batalhão levado pela zabumba e pelo bater das matracas, instrumento de origem indígena, que consiste em dois pedaços de pau batidos

¹³ Infelizmente, não se conseguiu identificar posteriormente e não se perguntou qual o grupo de boi de que Seu Nivaldo participa.

ritmadamente um de encontro ao outro, como se pode perceber sonoramente por toda duração do *take*.

Na **quinta *cena*** obteve-se um pouco da imagética e da performance do boi de Eliézer, sotaque de costa-de-mão, na descida da ladeira lateral que dá acesso à praça do Largo. O boi estava se posicionando para cumprir o ritual de subir a escadaria e pedir a bênção do Santo. O sotaque de costa-de-mão possui esse nome pelo fato de os instrumentos serem tocados com as costas das mãos dos ritmistas, que o fazem, em sua maioria, por pagamento de promessa ou obrigação. É o menor sotaque em termos de grupos organizados e só remanesce na cidade de Cururupu, Baixada maranhense.

O quarto sotaque ora apresentado é o de matraca ou sotaque da ilha. Sua principal característica é o grande número dos principais batalhões, que são localizados na Ilha de São Luís, por isso, “da ilha”. É o sotaque mais presente na capital e seu som está intimamente ligado ao bater de matracas, elemento essencialmente marcante, que, quando tocado em conjunto e pela legião de fãs e pelo batalhão, o povo entra num verdadeiro transe. Outro elemento sonoro característico do boi de matraca é o pandeirão, que consiste em um instrumento circular, com estrutura de madeira, onde é fixada uma pele, que pode ser de couro de boi ou de acrílico. Do pandeirão podem ser extraídos tanto sons graves como agudos, dependendo da região e da intensidade na qual é tocada a pele do instrumento. O maracá, que é um chocalho de ferro com grãos de arroz, compõe o rol de instrumentos do boi de matraca. Os maiores bois de matraca do Maranhão são o boi da Maioba e o boi do Maracanã, comunidades populares importantes pela tradição. No boi de matraca, impressiona, também, o bailado dos caboclos de pena, com suas enormes fantasias de pena de ema, e as índias, que possuem bailado mais lateralizado do que o das índias dos sotaques de zabumba e da baixada, cujos bailados são mais circulares.

Para apreciar e registrar os bois de matraca, resolveu-se fazer outra incursão em campo, dessa vez no bairro do João Paulo, no Encontro dos Bois com Sotaque de Matraca, que aconteceu na festa de São Marçal, dia 30 de junho de 2011. Essa foi a quinquagésima sexta edição dessa festa e a câmera

ficou posicionada ao lado do palco principal, na Praça de São Marçal, onde os grupos de bumba-meu-boi de matraca guarnecem para pedir bênção também a São Marçal. Os dois Santos mais importantes da temporada junina no Maranhão são São Pedro e São Marçal, ficando São João em terceiro plano.

A **sexta cena** do DVD é um plano-sequência da evolução do boi do Maracanã, que se inicia com uma performance cheia de leveza de um caboclo de pena. Merece destaque a beleza da toada entoada pelos brincantes do Maracanã, com melodia tocante e lírica de uma poética sublimemente popular. Na transição da imagética, percebe-se o batalhão pesado de ritmistas, mostrando todo o envolvimento da comunidade do bairro do Maracanã com seu Boi. No final do *take*, as matracas de uma senhora que passa junto com o batalhão foram isoladas acusticamente, para destacar a dimensão da união de cada célula sonora, coletivamente, na construção da musicalidade do bumba-meu-boi.

Um dos momentos mais emblemáticos dessa experiência de campo, que desvela as relações intrínsecas entre a cultura popular e cultura política institucional foi quando se estava filmando o bailado das índias do boi de Rio Branco, comunidade rural da capital. Essa filmagem constitui a **sétima cena** do DVD de campo. Naquele momento, ouviu-se o comunicador mestre de cerimônias do palco do festejo de São Marçal anunciar que o prefeito da cidade de São Luís, João Castelo, atualmente no PSDB, outrora governador “biônico” do período militar, aliado do clã Sarney, e hoje suposto opositor político do mesmo, estava, naquele instante, inaugurando uma obra, uma estátua de São Marçal, no momento do festejo. Intitulou-se essa obra de Escultura de São Marçal, criada pelo escultor Eduardo Sereno. Na hora da inauguração, pôde-se perceber toda a presença da imprensa local, assim como atrás do prefeito uma legião de assessores, os secretários municipais da saúde, Dr. Gutemberg e da cultura, Euclides Moreira. Em meio ao barulho do batalhão do boi de Rio Branco, com o falatório do comunicador no sistema de som do palco, o prefeito João Castelo dá entrevista a meios audiovisuais. O povo o rodeia durante a inauguração da escultura, ele beija crianças, acena para as pessoas; às suas costas, dois seguranças particulares; à sua frente, policiais da guarda municipal

garantem a segurança do prefeito que passa, também, a ouvir desagrvos de munícipes infelizes com sua atual gestão.

O prefeito escolheu inaugurar a escultura em um momento menos agitado da festa, às 11h15 da manhã, horário considerado cedo para o clímax do evento, durante a apresentação do boi Rio Branco, um boi de pequena proporção. Esse fato foi considerado relevante, pois o prefeito João Castelo enfrenta grande crise de popularidade devido a denúncias constantes de má gestão de seu governo na capital maranhense. Ele procura não chamar muita atenção durante o evento, mas, mesmo assim, utiliza-se da inauguração da escultura para encampar sua imagem junto a essa festa tradicional, e, conseqüentemente, instrumentalizá-la como capital político para futuros fins eleitorais, em uma eventual tentativa de reeleição.

Na **oitava cena** do dia 30 de junho de 2011, voltou-se para o registro da festa em si, ao buscar constatar a presença hegemônica do negro, do índio e do mestiço, na produção da cultura popular maranhense, reconhecendo, assim, quem são os verdadeiros donos e perpetuadores exitosos da Festa de São Marçal. Para tanto, preferiu-se captar as performances dos pandeireiros do boi de Maracanã, e, logo após, os do boi de São José dos Índios, comunidade rural do município de São José de Ribamar. O relógio marcava 11h45.

Após acabar a bateria da câmera, saiu-se da festa em direção ao estacionamento, quando um vigia de carros informou que haveria, a partir das 14h, reggae na Choperia João Paulo, com a radiola Super Itamaraty. No dia seguinte, filmou-se o início do programa Itamarashow, momento em que o apresentador agradece ao público que compareceu ao reggae na Choperia João Paulo. Esta é a **nona cena** do DVD descritivo que constitui esta pesquisa.

Sentiu-se falta, nessa experiência de campo, de captar imagens videográficas que mostrassem o reggae dentro das festas dos bois. Para contemplar este intento, resolveu-se realizar outra incursão a campo, dessa vez na festa do Lava Bois, uma tradicional festa que encerra a temporada junina. Esta festa é realizada no município de São José de Ribamar, o segundo maior município da Ilha de São Luís. No dia 3 de julho de 2011, um domingo, chegou-se a São José de Ribamar para o Lava Bois, depois de muita

dificuldade para acessar o palco principal, no qual são realizadas as apresentações dos bois. Foram encontrados dois pequenos clubes de reggae.

As imagens de vídeo que conformam a **décima cena** do DVD revelam as pessoas dançando reggae ao som da pequena radiola Estilo Musical. Eram aproximadamente 17h30 e o entardecer tinha o som do reggae como trilha sonora. Casais dançam dentro do bar, que é aberto e fica em frente ao palco principal do arraial, no qual, mais tarde teria a apresentação dos bois. Do lado de fora, o público dança ao lado da única parede de caixas de som da radiola, hábito comum entre os regueiros maranhenses. Nessa mesma *faixa*, filmou-se a passagem do caminhão de som do Boi da Pindoba, indo se posicionar ao lado principal do arraial, no qual uma hora depois aconteceria e apresentação do batalhão pesado da Pindoba.

Percebe-se que todos estão aquecendo o corpo dançando um reggae para depois entrar no transe do boi. Ao anoitecer, começou a apresentação do Boi de Pindoba, do município de Paço do Lumiar, um dos municípios dos quatro que compõem a Ilha de São Luís. O reggae continuava a rolar atrás do palco principal, podendo, inclusive, se perceber o trânsito de pessoas entre o baile de reggae e a festa do boi no terreiro principal do arraial da beira-mar de São José de Ribamar.

Retornando à exposição sobre os sotaques de bumba-meu-boi no Maranhão, há, ainda, um quinto sotaque, o de orquestra, surgido na região do Munim, mais precisamente na cidade de Rosário-MA. Reza a lenda que um grupo de boi vinha em caminhada por um povoado da cidade e um saxofonista veio tocando a melodia dos cantadores de toadas, inaugurando, assim, o sotaque de maior sucesso da atualidade.

O sotaque de orquestra é o mais midiático e visualmente produzido de todos. Algumas diretorias de bois de orquestra fazem testes de fotogenia e preparação física em academias com os “índios” e “índias” que se candidatam a dançar no boi. A **décima primeira cena** do DVD foi feita no dia 29 de junho de 2011, e é uma pequena mostra da evolução do Boi de Axixá, sotaque de orquestra. A apresentação ocorreu no arraial da Lagoa, organizado pela “Liga Independente de Grupos de Bois do Maranhão”, que é financiado pelo Governo

do Estado do Maranhão, tendo, inclusive, um camarote especial para a governadora, Roseana Sarney, e para o presidente do Senado Nacional, José Sarney.

O auto do bumba-meu-boi no Maranhão é um elogio à malandragem e à subversão ao poder hegemônico do fazendeiro pelo Pai Francisco, vaqueiro da fazenda. Na história, sua mulher, Catirina, grávida, está com desejo de comer a língua do boi mais amado pelo dono da fazenda, o boi Mimoso. Pai Francisco, por amor à esposa, corta a língua do boi e lhe oferece. O dono da fazenda percebe a falta do animal e chama os vaqueiros para o procurarem. Os vaqueiros chamam os índios, que conhecem melhor as matas. O boi é encontrado agonizando, à beira da morte. Toda a comunidade ou batalhão se reúne para orar pelo boi, mas é o pajé da tribo dos índios, com ajuda dos encantados, que conhecem os segredos das feitiçarias, quem consegue ressuscitá-lo. Segundo o historiador Wagner Cabral:

... o 1º ato é marcado pelo conflito com a autoridade, pela transgressão simbólica e material da ordem dominante consubstanciado no desejo de Catirina, relutantemente atendido por Pai Francisco. Estas duas personagens negras (libertos? De pais escravos?), cômicas, mascaradas, grotescas, encarnam a rebeldia, a inconformidade, um certo espírito “balaio”, representando o pólo negativo da oposição (a Desordem). Também são Pai Francisco e Catirina quem melhor vivenciam a ambiguidade e a ambivalência gestados por essa oposição dual. (2005, p. 71)

Entende-se aqui, portanto, que a presença do reggae junto, transversalmente ou não ao bumba-meu-boi e ao tambor de crioula, alinha esse gênero estrangeiro aos espaços de resistência simbólica da população negra e pobre do Maranhão.

2.2 Reggae à maranhense: emergência tecnológica e vibrações residuais da resistência

Nas linhas que virão a seguir, serão expostos alguns acontecimentos que constatarem o exitoso trabalho dos agentes culturais que adotaram o reggae como gênero musical, e operacionalizaram processos de apropriação e

ressignificação que alinham o gênero à cultura popular maranhense, através da construção de algo que vai além do gênero musical em si: um “estilo” reggae maranhense de ser. Também serão expostos os posicionamentos dos grupos hegemônicos de poder, ao se realizar uma prospecção da angulação das notícias de jornal, sobre festas de música internacional e de reggae, ao longo dos anos na capital maranhense.



Figura 12: As enormes caixas de som da radiola Super Itamaraty (Evento: Cidade do Reggae 2009. Dia 11 de julho de 2009. Foto: Ramúsyo Brasil)

O trabalho dos primeiros locutores e dos DJs foi de essencial importância para a criação de uma linguagem própria do regueiro. Termos como: “pedra”, que designa um bom reggae; “magnatas”, que se refere aos grandes empresários donos dos grandes clubes e “radiolas” de reggae são exemplos da constituição de um léxico próprio. As radiolas representam a versão maranhense dos “*Sounds Systems*” jamaicanos, que impressionam pela potência sonora e pelo grande impacto visual que proporcionam. As radiolas são caixas de som encimadas, dispostas em paredões que são posicionadas próximas às paredes dos clubes. Quando as festas são realizadas em terreiros

abertos, geralmente os paredões são colocados diagonalmente, de maneira que se forma um círculo, dentro do qual as pessoas dançam dentro deste círculo. Na radiola, há, também, o praticável do DJ, no qual ficam localizados os aparelhos de tocar CD, o computador, os *ipods*, os amplificadores que proporcionam a qualidade do som e uma série de outros equipamentos tecnológicos, que compõem a paisagem do praticável do DJ. Junto ao DJ, no praticável, também ficam os produtores das festas, outros Djs, os empresários, os comunicadores e amigos das radiolas e seus donos.

O primeiro a trazer do mercado do Ver-o-Peso, em Belém-PA os vinis de reggae e merengue para São Luís foi José de Ribamar Macedo, Riba de Macedo ou, atualmente, J. Macedo. Ele começou a aparecer nas festas populares e internacionais dos amigos com os vinis e pedia para tocar algumas músicas. A primeira reação dos amigos discotecários foi dizer: “*Riba, larga de mão, isso é música de arraial*”. (RODRIGUES *Apud* FREIRE, 2010) Talvez essa assertiva dos amigos de Riba de Macedo se deva à origem musical do reggae estar harmonicamente ligado a um gênero rural, o *mento*, no qual se cantavam músicas de trabalho. No *mento* a harmonia é feita por violões e o andamento do grave por um instrumento jamaicano chamado *bumba box*, semelhante a uma calimba gigante, sobre a qual o músico fica sentado. Possui doze teclas com as doze notas da escala temperada ocidental, próximas ao buraco da caixa de ressonância. Esse instrumento foi criado porque os músicos jamaicanos não tinham dinheiro para comprar um baixo elétrico. A rítmica do *mento* é conduzida por chocalhos e platinela.

Entretanto, para além das críticas dos discotecários, quando ele tocava as músicas caribenhas, sentia-se que a vibração no salão de dança se modificava: os casais pareciam ficar mais juntos e lascivos, o que pareceu caracterizar a forma de se dançar reggae no Maranhão – em pares. Em outros trabalhos acadêmicos (BRASIL, 2005; FREIRE, 2010), afirma-se que o reggae só seria dançado a dois no Maranhão, porém, durante pesquisa exploratória, encontrou-se o reggae dançado em pares no filme *Rockers* (1975), com cenas gravadas em Kingston e em cartaz de divulgação de evento de *sound system* na Jamaica. No entanto, a intencionalidade coreográfica é diferente. Nesse sentido, então, a recoreografização do reggae e a ideia de que os

maranhenses possuem um jeito genuíno de dançar a música fazem parte da construção de um imaginário naturalizante do reggae para o público regueiro do Maranhão, constituindo uma apropriação simbólica.

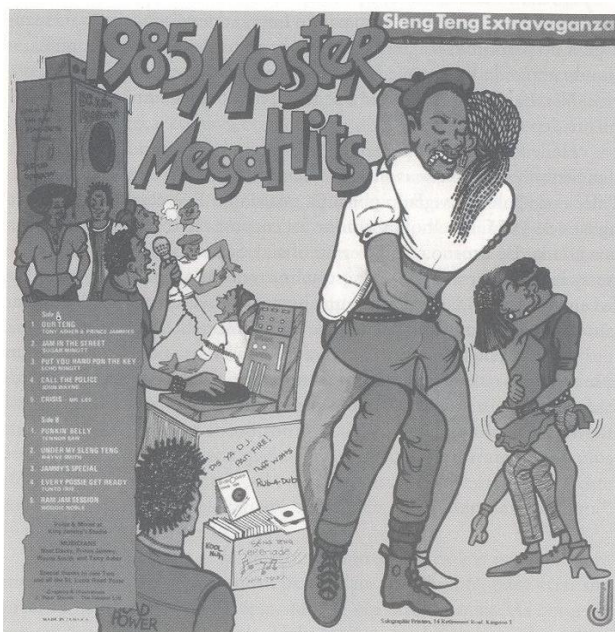


Figura 13: Cartaz de festa de *sound system* na Jamaica em 1985, que indica casais dançando reggae junto. (Apud ALBUQUERQUE, 1997, p. 46)

As apropriações realizadas pelo que vai se constituir como massa regueira é sistematizada pelos empresários de entretenimento de reggae. Clubes como o Espaço Aberto e o Pop Som, que foram os primeiros grandes clubes de reggae na década de 1980, antes tocavam forró e outros ritmos, até o reggae tomar conta do cenário cultural local. A capacidade de mobilização identitária do reggae no Maranhão se localiza, também, na gravidade étnica do peso do som grave do contrabaixo como elemento principal do reggae, ao lado do *beat* da bateria, que formam o *groove* característico do reggae. Nessa perspectiva, a potência dos graves oportunizados pelas radiolas promove uma vibração corporal que suscita pulsões de vida advindas da negritude, que estão contidas inconscientemente no imaginário residual, no sentido colocado por Raymond Williams, dos afrodescendentes maranhenses que tocam tambor e brincam o bumba-meu-boi, através da sensação de pertencimento do próprio corpo como vetor de prazer, principalmente para a comunidade negra menos abastada e sofrida pelos diversos processos de escravização impostas pelo modelo hegemônico social, econômico e político.

... o conceito 'pulsão' nos aparece como um conceito-limite entre o psíquico e o somático, como o representante psíquico das excitações que provém do interior do corpo e chegam ao psiquismo, como uma medida de exigência de trabalho que é imposta ao psíquico em consequência de sua ligação com o corpo. (KAUFMANN, 1996, p. 439)

Na cultura africana, a não dissociação entre corpo e som na busca da transcendência é sintoma da extrema sintonia da corporeidade negra com as vibrações da natureza e do sagrado. Na situação limite da escravização, a condição de pertencimento de seu próprio corpo a outra pessoa, cria na *arké* negra uma capacidade de deslocamento do corpo prisioneiro para outro espaço-tempo, através de estratégias de transe e possessão operados através do som, do ritmo, do canto, da dança.

No salão de dança de reggae, também se pode presenciar e vivenciar o "sair de si" através da dança e da sinergia entre todos no salão. A sensualidade dos passos e o calor do salão proporcionam uma experiência transeúnica, na medida em que as ondas graves que estão localizadas entre 60 e 80 hertz são saturadas pelos técnicos de som da radiola para fazer tudo tremer. Sem nenhuma licença, essa potência invade os corpos e transforma a caixa torácica em zona de vibração, gerando sensações e sentimentos a partir da intensidade do som. Essa sensação se exacerba quando compartilhada com o outro.

O Espaço de Realização do Sujeito ao mesmo tempo que é constitutivo do Sujeito, do seu eu, também fundamenta a representação da sociedade, tendo uma função reguladora através do imaginário, do simbólico e do ideológico, imbricados num todo, no qual a ideologia tem por função, no ERS, constituir os indivíduos em sujeitos identificados. Desta forma o ERS é o espaço da comunicação, da intersubjetividade, das relações sociais que identificam o indivíduo, e assim produz e reproduz a formação social nos indivíduos que a compõem.

Resumindo, ERS se apresenta: 1) como *objetivos comuns* ao grupo social, que superam os fins particulares; 2) como um conjunto de regras e valores; 3) como substância enquanto mediação de realidades materiais e corporais, através da linguagem. (LANE, 1984, p. 38)

O reggae enquanto cultura para o público adepto de origem afrodescendente e pobre do Maranhão constituiu-se como um Espaço de Realização do Sujeito no qual é possível a assunção e reconhecimento de sua identificação com o grupo a partir do reggae como território em comum e,

portanto, como uma forma de posicionamento político frente ao Outro hegemônico. Daí se constrói a identidade de um sujeito político para a vida que advém da ressignificação da cultura negra através de uma matriz cultural alienígena, mas que se reordena sobremaneira com os códigos corporais, sonoros e simbólico-culturais do universo maranhense e que se cristaliza por processos de tradução e naturalização do gênero, conformando um estilo próprio. Como afirma a pesquisadora negra do NEAB – Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros – a pedagoga e mestre em educação, Fernanda Lopes Rodrigues, para um negro maranhense, “*Estar em um clube de reggae já é estar resistindo!*”¹⁴.

Outra dimensão corporal de importância nodal para a cultura reggae no Maranhão é a voz: o timbre aplicado pelos DJs e locutores de rádio e apresentadores de televisão se assemelha à entonação e voz do radialista que, ao lado de Ademar Danilo, lançou o primeiro programa de rádio de reggae, chamado “*Reggae Night*”. Esse locutor é Fauzi Beydoun, vocalista da Banda Tribo de Jah. Sua inflexão de voz se tornou referência no universo do reggae e marca registrada da maioria dos comunicadores de reggae local, reforçando a formação de uma tradição oral, ao lado dos sistemas léxico-semânticos dos melôs e dos neologismos. Tais elementos trazem a formação de uma moderna tradição afro popular maranhense, pela necessidade de enfrentamento e localização dentro do novo arranjo de modernidade queurgia no “Brasil, o País do Futuro” de finais da década de 1970 e inícios de 1980. Esses elementos se basearam em elementos transnacionais, mas que, por sua vez, guardavam traços identitários de uma alteridade próxima, de um outro lugar e de um povo que traduzia, musicalmente, através do reggae, o que se sentia do lado de baixo do Caribe. Essa negociação se dá no nível da constituição do imaginário coletivo do que se tornou a massa regueira.

¹⁴ Em entrevista cedida ao autor em 12/09/2009.



Figura 14: Massa regueira dançando. (Evento Cidade do Reggae, em 11 de julho de 2009. Foto: Carolina Guerra Libério.)

Propõe-se a ampliação do termo id-entidade para desvelar as relações entre o gênero reggae e a cultura popular maranhense. Essa decomposição da palavra identidade acima sugerida representa, em primeiro lugar, um encontro instintivo, “idiano”, com os irmãos de etnia na Jamaica e, por outro lado, o termo “entidade”, que está, aqui, aproximado do conceito de “alegoria” para caracterizar o reggae como elemento alegórico negocial do popular maranhense com a internacionalização da cultura nacional e local pelos fluxos e refluxos de desterritorialização e mundialização da cultura como mercadoria na modernidade tardia. A alegoria que representa ideias ou qualidades abstratas por intermédio de símbolos concretos.

Do ponto de vista do que é sentido no som, acredita-se que a capacidade de afetação corporal propiciada pelo reggae está, justamente, na força vibratória do contrabaixo, que através de sua gravidade sonora e dos deslocamentos dos tempos fortes nas construções das linhas rítmico-harmônicas se assemelha muito, como já foi dito, aos tambores solistas do *nyiabing* e do tambor de crioula e cria uma aura de ancestralidade no gênero

que surge na década mais profusa do século XX, os anos 1960. Nessa década, iniciou a ditadura militar, que perdurou até meados dos anos 1980 no Brasil.



Figura 15: Tamanha é a capacidade de afetação das pessoas pela potência vibratória do som das radiolas, que é comum regueiros dançarem junto às caixas de som, para fazer com que seus corpos sintam mais a “vibe” do grave da música. Interessante que essa fotografia busca uma aproximação estética com a vibração do som no corpo do regueiro. (Foto: Carolina Guerra Libério, Cidade do Reggae, 11 de julho de 2009.)

O governo... do golpe, contrariamente à pequena burguesia e à burguesia rural, que ele mobilizara, mas não representaria, não era atrasado. Era pró americano e antipopular, mas moderno. Levava a cabo a integração econômica e militar com os Estados Unidos, a concentração e a racionalização do capital. (SCHWARZ, 2009, p. 25)

Os aparelhos de controle do Estado Militar não se situavam somente nas estratégias de intervenção física a quem estivesse em desacordo com a nova ordem, mas também através de dispositivos simbólico-culturais que intensificaram a coerção ideológica para conformação social. A instituição do inglês como língua estrangeira oficial a ser ensinada nas escolas, a criação da disciplina “Educação Moral e Cívica” no lugar da “Filosofia” são bons exemplos dessa afirmação. No campo musical brasileiro, se acirravam as questões de encampação ou crítica ao discurso militar através dos gêneros musicais da jovem guarda e da música popular brasileira de protesto.

A população negra do Maranhão sempre foi historicamente perseguida pela realização de suas festas e rituais. Não raro se encontra na historiografia do estado alusões a prisões de pessoas de “cor” nas “festas de pretos”, que eram tidas como realizações não desejadas e desqualificadas pelas instituições

sociais mais abastadas e políticas locais. A citação que se segue retrata as relações de coerção e resistência no bojo da cultura popular maranhense, que se reafirmam *ad eternum*, na realidade de grupos sociais alijados dos processos de reconhecimento social e cultural no Brasil.

O governo prohibira os fógos e destacára forças para que os bandos tradicionaes do Bumba-meu-boi não passassem do areal do João Paulo [periferia da capital São Luís]. Apesar dessas ordens rigorosas, na noite de 23 de junho [de 1823], armados de perigosos busca-pés de folhas de Flandres e de carretilhas esfusiantes, grupos de rapazes, inimigos ferozes dos puças [portugueses], affrontaram a soldadesca até ao Largo do Carmo [centro de São Luís], onde dançaram e cantaram versalhadas insultuosas contra os portugueses, atraves de um verdadeiro combate de pedras, pranchadas e tiros de toda a especie. (ASSUNÇÃO Apud CABRAL, 2005, pp. 70-71)

Com o reggae não foi diferente. Até hoje, as festas de reggae da massa regueira são consideradas pelas classes média e alta como “perigosas”. As primeiras notícias veiculadas nos jornais impressos de São Luís na segunda metade da década de 1970 estavam todas situadas nas páginas policiais dos jornais, cognominadas de festas de música internacional. Será explicitado o caráter coercitivo das estratégias sub-reptícias dos grupos hegemônicos de poder para com o reggae no Maranhão realizando uma análise do posicionamento da imprensa em relação ao gênero, desde suas primeiras aparições nos jornais locais O Estado do Maranhão, do Grupo Sarney, e Jornal Pequeno, que faz oposição à oligarquia da família Sarney.

Essa parte da pesquisa apresentou dificuldades, posto que a Biblioteca Estadual Benedito Leite, que contém o maior arquivo de jornais do estado, teve seu prédio interditado devido a problemas estruturais em 2009. A presente pesquisa começou, então, na biblioteca pública, mas depois precisou migrar para a sede do Jornal Pequeno, que foi o único que disponibilizou prontamente seus arquivos. O jornal O Estado do Maranhão só disponibiliza os arquivos digitalizados dos últimos doze anos do jornal, quando o reggae já está mais estabelecido na sociedade maranhense. O material que foi colhido, no entanto, demonstra bem como a mídia impressa local enxergava o reggae. Serão mostradas aqui as manchetes encontradas entre os anos de 1976 e 1995. Como se verá, por vezes, as festas reportadas são cognominadas de festas “dançantes” ou “de música internacional”, mas identificou-se serem bailes em

que se executava o reggae, pela localidade e pelo próprio clube do qual trata a matéria. Os cadernos dos números das edições dos jornais não estavam completos, portanto, as reportagens não apresentam a totalidade das matérias nas páginas do Jornal Pequeno. A seguir, as manchetes sobre reggae nos jornais O Estado do Maranhão e Jornal Pequeno.

- 1) *“Desordeiros acabam com festa no Santa Cruz. Faltou mulher para dançar”* [O Estado do Maranhão, 23/03/1976].

A manchete faz alusão a antigas festas internacionais em bailes populares nos bairros da Camboa, Santa Cruz e Liberdade, onde era comum a mulher ser atingida por uma “rasteira” (ou “raspa”), golpe que a levava ao chão, caso fosse chamada para dançar e não aceitasse.

- 2) *“Meteu faca em colega de festa”* [Jornal Pequeno, 29/05/1979].

Essa manchete chamou atenção pelo fato de o crime ter acontecido na União de Moradores da Vila Palmeira, que, historicamente, é espaço de realização de bailes de reggae.

- 3) *“Crime no Dancing Day”* [Jornal Pequeno, 06/04/1980].
- 4) *“Crime no Clube Toca da Santoca no São Francisco. Briga seguida de morte”* [Jornal Pequeno, 09/06/1980].
- 5) *“Tiroteio e morte na festa dançante no povoado Porão no município de São Bento”*¹⁵ [Jornal Pequeno, 29/04/1981].
- 6) *“Jovem assassinado ao defender irmã na festa”* [Jornal Pequeno, 12/01/1987].

Esse fato aconteceu em festa dançante em uma invasão no bairro do Angelim.

- 7) *“Crime no Angelim: eletricista mata porteiro no clube mangueira durante festa dançante”* [Jornal Pequeno, 25/08/1987].

Essa manchete revela vários traços importantes do público de reggae. Primeiro, percebe-se, pelas profissões das pessoas envolvidas, que são oriundas de classes populares: porteiro, eletricista. Depois, vê-se, claramente, o termo “festa dançante” que, como já se disse, muito provavelmente indica festa em que se veicula reggae juntamente com

¹⁵Esse município se localiza na baixada maranhense, e é um dos locais onde o reggae é mais forte no estado.

outros gêneros internacionais, como era comum na ilha antes do reggae se tornar hegemônico dentro de algumas classes sociais menos abastadas.

A partir dos anos 1990, com a consolidação do reggae como gênero popular preferido entre as camadas periféricas do estado, começa a aparecer, nas manchetes, o nome “reggae”, e não mais festa “dançante” ou “internacional”, como se verá a seguir:

- 1) “*Crime brutal após noitada de reggae*” [Jornal Pequeno, 10/02/1993].

Este crime chama a atenção porque, na ocasião, um estudante foi morto a balas em frente ao clube Espaço Aberto, no bairro do São Francisco, de propriedade de Ferreirinha, importante colecionador, empresário e uma das celebridades do reggae, por cujo meio elegeu-se vereador da cidade de São Luís (2004).

- 2) “*Jovem abatido a bala no reggae da Deodoro*” [Jornal Pequeno, 24/04/1993].

Nesse dia, estava havendo um evento gratuito de reggae na maior praça do centro da cidade de São Luís, a Praça Deodoro.

- 3) “*Festa de reggae com dois mortos e mais vinte feridos*” [Jornal Pequeno, 08/09/1993].

O fato ocorreu no clube de reggae Girafão, no bairro do João Paulo.

- 4) “*Reggae bota Boi da Maioba para fugir de seu terreiro*” [Jornal Pequeno, 11/06/1994].

Essa matéria se destaca das outras por não ter cunho policial, porém, sua angulação desqualifica o gênero musical jamaicano, o acusa de invasor da cultura popular do Maranhão e afirma o reggae como “... *uma ameaça estrangeira, além de atrapalhar a vida de diversificadas manifestações da cultura popular do Maranhão, está dificultando os passos do tradicional Boi da Maioba.*” O conteúdo da reportagem diz que o volume da radiola do clube de reggae, que ficava ao lado do terreiro da Maioba, atrapalhou a evolução do Boi. Até hoje, as festas de batizado e morte do Boi da Maioba são acompanhadas por festas de reggae, como no ano de 2010, quando a radiola Super Itamaraty estava tocando

ao lado do Viva Maioba, atual espaço das realizações rituais do Boi na comunidade.

- 5) “*Jovem morto a pauladas ao sair da festa de reggae*” [Jornal Pequeno, 13/03/1994].
- 6) “*Menor morto com golpe de facada em clube de reggae*” [Jornal Pequeno, 28/08/1995].

Percebe-se, portanto, que as mídias impressas, historicamente, se constituíram como uma vitrine de horrores do universo no qual o reggae estava contido. A angulação das notícias na direção de desqualificar as festas e o público que as frequenta é explícita, como, por exemplo, a utilização de termos do tipo: “meteu faca”, “brutal”, “abatido a bala”, “morto a pauladas”, “golpe de facada” etc.

A despeito da visibilidade obscurecida dada pela mídia impressa local aos bailes de música internacional e de reggae, nos anos 1980 acontece a grande virada de jogo dos atores de reggae no Maranhão. A partir da compra do espaço nas mídias radiofônica e televisiva locais, os empresários donos de clubes e das radiolas começaram a veicular seus eventos, seus produtos culturais e sua identidade para um número bem maior de pessoas. A partir de então, se configura o crescimento da massa regueira. O reggae, em vez de ser visto como uma expressão cultural marginal, passou a ser bem quisto por uma parte da sociedade local, principalmente entre estudantes e intelectuais da classe média. Aconteceu, então, a passagem do reggae das páginas policiais para as páginas de cultura dos jornais locais. Apesar de constarem, ainda, ocorrências em páginas policiais envolvendo festas de reggae, o gênero passou a figurar, também, nas páginas de cultura, chegando ao ponto de o jornal O Estado do Maranhão, em sua agenda cultural diária no Caderno Alternativo, possuir uma coluna específica só para a divulgação dos eventos de reggae que acontecem na cidade. Só que essa agenda só divulga eventos de reggae da classe média.

Em meados dos anos 1990, início dos 2000, quando o *reggae* (ou parte do *reggae*: bandas, DJs e bares, cujo público está, principalmente, nas classes médias) começa a não ser mais culturalmente discriminado – o que é “socialmente periférico” passa a ser “simbolicamente central” (VIDIGAL, 2008, p. 31) – e vira moda mesmo entre as classes sociais mais altas da capital maranhense, as

emissoras de televisão e os jornais de maior importância e circulação do estado modificaram o recorte do *reggae* enquanto notícia. Se, no início, ele muito mais aparecia nas páginas policiais – e os clubes de *reggae* como locais onde crimes aconteciam (SELEKTAH, 2009) –, hoje, aparece na mídia como um fenômeno que identifica o Maranhão diante do Brasil e do mundo. (FREIRE, 2010, p. 151)

O agendamento dos canais de televisão acerca do *reggae* no Maranhão também apresenta traços de estereotipação do público regueiro e da própria cidade como Jamaica brasileira, tentando transparecer uma aura de total naturalidade da condição do *reggae* no estado enquanto elemento da cultura, porém, sabe-se que essa “naturalização” se deu à custa de muito confronto e negociação entre os donos dos meios de produção e comunicação da sociedade maranhense e os agentes culturais do *reggae*.

Dos anos 1990 até o contexto atual, o movimento *reggae* cristaliza sua posição de expressão cultural de grande poder de alcance mercadológico e midiático, com a realização de dezenas de shows de artistas de nível internacional, tais como: “*The Wailers*”, “*Jimmi Cliff*”, “*The Gladiators*”, “*Gregory Isaacs*”, “*John Holt*”, “*Kimani Marley*”, entre outros. Além disso, aumentou o número de programas de rádio e televisão que são especializados em *reggae*. O conteúdo sempre está ligado à divulgação dos eventos, às radiolas, aos atores sociais das radiolas e clubes, aos ouvintes e telespectadores dos programas midiáticos, aos empresários donos das radiolas, intercalados com clipes de artistas locais e internacionais, de cenas de festas já realizadas etc.

Os regueiros maranhenses conseguem impor suas políticas de representação social, realizando a compra do espaço midiático, e expandido sua produção simbólica para este novo “espaço público”.

Nos últimos anos, constata-se a entrada de “magnatas” do *reggae* na vida política. Primeiramente, em 1992, o jornalista que criou o primeiro programa de rádio de *reggae*, o “*Reggae Night*” e, atualmente, dono do clube de *reggae* de classe média “Chama Maré”, Ademar Danilo, se elege como vereador em São Luís. Depois, Pinto da Itamaraty, dono da radiola “Itamaraty”, e Ferreirinha, dono do clube de *reggae* “Espaço Aberto” tornam-se vereadores nas eleições de 2000 e 2004, respectivamente, na capital maranhense. Pinto

consegue a reeleição em 2004. Outro político, o deputado estadual Alberto Franco, oriundo de família ligada aos grupos hegemônicos da capital, também “adota” o movimento reggae. Ele é o autor da lei estadual “1.184 de 16 de novembro de 2004”, que “insere” no contexto cultural do Maranhão o movimento reggae. Nas eleições de 2006, Pinto da Itamaraty elege-se deputado federal e Alberto Franco se reelege deputado estadual. O aspecto eleitoral do reggae enquanto vetor de capital político constitui o cerne do presente trabalho e possui centralidade no terceiro capítulo do presente trabalho.

A amplitude que a identidade reggae ganha em terras maranhenses, principalmente na capital e na Baixada, constituiu-se em fenômeno social relevante no campo de estudo da cultura. Como um gênero musical de um pequeno país caribenho, do terceiro mundo, vem aportar em um estado do meio-norte do Brasil e criar raízes tão profundas na constituição identitária de grupos sociais locais? O reggae, no Maranhão, quando entra no circuito midiático, transforma e amplifica tanto a cultura do reggae quanto os produtos de bens simbólicos associados a ele na sociedade local. Grandes eventos como o “Festival Internacional de Reggae”, em 2002, chegou a juntar quase 80.000 pagantes em três dias de shows em torno de um evento exclusivamente de reggae. Festas de reggae em dias de feriado, como a gratuita “Festa do Trabalhador”, no ano de 2008, realizada no dia 01 de maio, reuniu quase 60.000 pessoas. Lá, entre as atrações principais, estavam as radiolas, seus DJs, atrações nacionais e internacionais de reggae, além de vários políticos, como o ex-governador e atual prefeito de São Luís, João Castelo, os, na ocasião, deputados estaduais Kleber Verde e Alberto Franco, o deputado federal Pinto da Itamaraty e o ex-vereador Ferreirinha.

A partir da adoção do reggae pela classe média, houve uma ampliação do mesmo enquanto produto cultural e de mercado. Existe um reggae de classe média, caracterizado por tocar em bares de médio porte, com aparelhagens menores, nos quais, geralmente, acontecem apresentações de bandas de reggae ao vivo. Estes espaços são, em sua maioria, frequentados por estudantes universitários, intelectuais e outros membros da classe média. Por outro lado, o reggae que primeiro surgiu em São Luís é proveniente dos

grandes clubes de reggae, galpões com capacidade para milhares de pessoas, nos quais estão instaladas as grandes “radiolas”, com seu enorme poderio sonoro e visual. Essas festas dos clubes são caracterizadas pela intensa participação da “massa regueira”, constituída, em sua maioria, por pessoas pobres da periferia da cidade. O fato é que o reggae faz circular um grande mercado de consumo de entretenimento na Ilha de São Luís (constituída pelos municípios de São Luís, São José de Ribamar, Paço do Lumiar e Raposa), na Baixada maranhense e na região do Munim, tanto nos estratos mais abastados quanto nos menos favorecidos da sociedade local. Este último é o público-alvo dos empresários políticos de reggae no Maranhão.

A importância do aprofundamento dos estudos da dinâmica do movimento reggae se dá pelos vários processos de articulação que acontecem ao longo dos mais de trinta anos do gênero no Maranhão. Processos de identificação com o ritmo, de apropriação e ressignificação de elementos simbólicos do gênero, de ocupação dos espaços de representação social a partir da compra do espaço midiático para veicular seus produtos culturais e toda sua simbologia, do grande sucesso dos eventos de reggae nos diversos segmentos da sociedade, gerando um mercado lucrativo e, por fim, a entrada de atores do movimento reggae (magnatas) na cena política local e do grande interesse de políticos de grupos de poder tradicionais em associar sua imagem ao reggae. Tais acontecimentos ampliam o campo de atuação do reggae na sociedade maranhense, sendo de suma relevância uma prospecção apurada das relações sociais provenientes desse fenômeno cultural. Entenda-se movimento reggae como um movimento identitário e cultural, tendo em vista que não possui caráter de movimento social, por não ter uma organização político-social no referente às discussões sobre as produções culturais como elementos de transformação política nem pregar uma ação social efetiva.

A seguir, serão descritos os aspectos da estrutura que conforma a cadeia de produção do reggae maranhense, objetivando elucidar como ocorrem os processos de reprodução cultural e de acumulação de capital pelos produtores de eventos de reggae no Maranhão.

2.3 Cadeia de produção do reggae no Maranhão

Para produzir mercadoria, deve produzir não só valor de uso, mas valor de uso para outros, valor de uso social. (MARX, 2006, p. 22)

Concomitantemente ao processo de identificação do gênero junto à população local, também existe toda uma cadeia produtiva que gira em torno do reggae enquanto mercadoria rentável e de grande valor agregado.

Ao longo dos aproximadamente 35 anos de reggae no Maranhão, este gênero se tornou um negócio lucrativo, levando emprego e renda para milhares de pessoas ligadas direta ou indiretamente a sua estrutura produtiva.

Entre algumas ocupações desse sistema estão: técnicos de som, agentes de segurança para as festas, músicos, locutores de rádio, apresentadores de televisão, disque-jóqueis, donos de bar, garçons, vendedores ambulantes, produtores musicais, *bike* som, carros de som, produtores de programas de rádio e televisão, fotógrafos, assistentes de câmera, iluminadores, flanelinhas, moto-táxi, entre outros.

De um lado da cadeia produtiva, existem os bares de classe média, nos quais os principais representantes atuais são o Chama Maré, o Bar do Nelson, o Bar Trapiche e o bar Raízes da Ilha. Esses estabelecimentos se caracterizam por se localizarem em regiões nobres da Ilha de São Luís. O Bar do Nelson e o Raízes da Ilha localizam-se na Avenida Litorânea, principal ponto turístico praiano da cidade. Os bares Chama Maré e o Trapiche estão localizados no bairro da Ponta da Areia, hoje em dia, o metro quadrado mais caro da capital maranhense. Os bares encontram-se numa parte da Ponta da Areia chamada Península. Nesta localização estão três dos quatro empreendimentos imobiliários mais caros de São Luís.

Nesses bares, não existe a figura forte da radiola. As aparelhagens de som são pequenas ou de médio porte e, geralmente, não são batizadas. A imagem central está na figura do DJ que comanda a festa. Nesse cenário também brilham as bandas locais, que conseguem seu espaço de realização junto a esse público da classe média.

As principais bandas e artistas do cenário atual são Kazamata, Filhos de Jah, Banda Guetos, Banda Legenda, Raiz Tribal (dos filhos dos músicos da Tribo de Jah), Guilherme Gusmão e Célia Sampaio. Logicamente que grandes artistas e bandas como o baixista, produtor musical e cantor Gerson da Conceição, líder da banda Mano Banto, e Fauzi Beydoun, vocalista da banda Tribo de Jah, atualmente residentes em São Paulo, ainda fazem shows em São Luís, mas não podem ser considerados artistas que atuam localmente, tendo em vista que suas apresentações no cenário local são esporádicas. A Tribo de Jah, juntamente com a Mano Banto e a Mystical Roots foram as bandas maranhenses que alcançaram reverberação nacional nos anos 2000. Esta última foi extinta, enquanto as outras duas ainda tocam no cenário reggae alternativo nacional.

Os DJs que emplacam na classe média são Mad Marley, Nêga Glícia, Lairio Mendes, Valdinei, Orquestra Invisível, Lyon Medes, entre outros. Suas seleções musicais são diferentes das dos DJs de radiola, que estão mais ligados ao público da massa regueira, pois os *set lists* dos DJs de classe média incluem em seus repertórios canções de bandas de reggae nacional do eixo sudeste-sul.

A divulgação do reggae classe média se dá, sobretudo, através das redes sociais da internet. Comunidades são criadas e os próprios agentes culturais se encarregam de divulgar suas realizações na rede mundial de computadores. A mais conhecida divulgadora dessas festas na internet é a disque-jóquei Nêga Glícia. É notória a sua capacidade de publicização dos eventos de reggae em que participa e apóia a produção, através de mensagens e *flyers* virtuais com um grande alcance junto ao público alvo desejado. Como mídia publicitária complementar são utilizadas para divulgação desses eventos as agendas culturais dos principais jornais em circulação no estado do Maranhão, assim como as agendas culturais de programas jornalísticos de emissoras de TV local.

As festas de reggae classe média são realizadas entre quinta-feira e domingo. A sua geração de renda destas festas se concretiza através da venda de ingressos e da venda de bebidas, alcoólicas e não alcoólicas. Nesse

esquema, uma porcentagem da renda da porta é dividida entre o dono do bar, o DJ da festa e a banda, se houver na programação do evento, pois, geralmente, os eventos são compostos só por DJs como atrações artísticas. O dono do bar também ganha com a venda das bebidas. Geralmente uma porcentagem da renda da porta é rateada entre os produtores do evento para pagar aparelhagem de som, seguranças, etc.

Nesse segmento de mercado do reggae maranhense também há espaço para a produção de shows de nível nacional. Hoje em dia, a principal produtora de eventos de reggae de classe média é a “Pororoca Auêra Auára Produções”. Esta produtora, só em 2011, trouxe eventos de peso como o show que reuniu Panto Banton, The Wailers e Kimani Marley; um show com a banda brasileira Natiruts; um evento com a legendária banda de reggae jamaicana Gladiators e outro com a banda paulista Planta e Raiz. Os ingressos desses eventos de reggae para públicos mais abastados giram em torno de R\$ 40,00 a R\$ 60,00 reais. Esses shows possuem divulgação em rádio, TV e através de panfletos e *flyers*, como se pode ver no impresso abaixo. Significante perceber, no panfleto, que as bandas que vão abrir os shows principais (Planta e Raiz e Andread Jó), no caso, as bandas Pressão Brasil e Neura, são bandas de pop-rock. Esta mistura de pop-rock com reggae em um só evento acontece somente nos shows de reggae de classe média, no Maranhão.



Figura 16: Cartaz do show da banda paulista Planta e Raiz, que se realizou dia 03 de julho de 2011.

De outro lado da cadeia produtiva do reggae no Maranhão, encontram-se os eventos destinados ao público menos abastado do reggae. Esse universo é marcado pelo reggae de radiola. Atualmente, no Maranhão, tem-se radiolas

de pequeno, médio e grande porte. De certo que, hoje em dia, diminuíram a quantidade de radiolas de porte médio, preponderantes nas décadas de 1980 e 1990.

As radiolas de pequeno porte são feitas para pessoas das comunidades periféricas locais, que são amantes do reggae, que, quando possuem recursos, mandam fazer, ou eles mesmos fazem suas radiolas de fundo de quintal. Essas radiolas de rua, de quintal, de porta de bar de periferia é que disseminam a cultura reggae pelos ares dos bairros das bordas. Muitas dessas pequenas radiolas possuem vinheta própria e seus DJs/donos se tornam reconhecidos nas comunidades em que atuam.

As radiolas de médio porte, em geral, têm seu público alvo em determinadas áreas da Ilha de São Luís. Participam de grandes eventos quando são convidadas pelas grandes radiolas e na atualidade desempenham papel importante, porém, coadjuvante no cenário reggae. Entre as principais estão a Diamante Negro, Neto Discos, FM Natty Nafyson, Black Lion, Palácio Musical, Torpedo Roots, Jack Som, entre outras.

A grande acumulação de capital encontra-se hoje nas grandes radiolas. Pode-se considerar como as grandes, hoje em dia, no estado do Maranhão, a radiola Super Itamaraty, do deputado federal Pinto Itamaraty, a Estrela do Som (A Giga), do ex-vereador Ferreirinha ea Black Power, que tem o codinome “Kryptonita”. Porém, sem dúvida, a Super Itamaraty possui uma hegemonia que leva a considerar a possibilidade de que as outras duas consideradas grandes, em pouco tempo, serão rebaixadas ao nível de radiolas de médio porte.

A estrutura de produção dos eventos que atende à massa regueira é complexa e compreende ações que envolvem a produção, a divulgação, a realização em si, e a pós-produção da festa de reggae.

A produção da festa de reggae inicia-se com a escolha do clube, bar, terreiro ou espaço público no qual será realizado o evento. Daí, então, se faz o acerto se o espaço será alugado pela radiola ou se o faturamento da venda de ingressos e os custos de produção serão rateados com o proprietário do espaço de realização da festa. Estes espaços são localizados em diversos

bairros e localidades rurais ou urbanas da Ilha de São Luís. Também são realizadas várias festas no interior do estado, sobretudo em povoados rurais, de grande contingência de afrodescendentes, inclusive comunidades quilombolas da região da Baixada Maranhense e da região do Munim.

Uma questão crucial para produção de um bem sucedido evento de reggae é a qualidade sonora da radiola, portanto, a manutenção da aparelhagem, assim como a ampliação da potência e a fidelidade das frequências sonoras, sobretudo nos graves, são fatores de sucesso para uma equipe de produção de reggae de radiola. Para tanto, cada radiola possui sua equipe técnica, que, trabalha entre e durante as festas, na garantia de manter o som potente e sem ruídos no ouvido e no corpo da “massa”. Outra questão de produção que se refere à radiola é a logística. O transporte da radiola até o espaço de realização da festa, assim como a montagem e desmontagem da mesma inclui um grande número de pessoas nesse trabalho.



Figura 17: O importante trabalho dos técnicos de som durante evento de reggae (Evento Cidade do Reggae 2009. Dia 11 de julho de 2009. Foto: Ramúsyo Brasil)

A cerveja gelada, os *drinks* quentes e as bebidas não alcoólicas que são vendidas no ambiente interno da festa também são fator de lucro no baile de reggae. Verificou-se, durante a pesquisa, que os preços médios praticados dentro das festas são muito altos, tendo em vista a renda média do público que

frequenta o reggae de radiola. Em média, a água mineral é vendida a R\$ 3,00 reais e a cerveja em lata R\$ 4,00 reais. *Drinks* quentes são vendidos, em média, no valor de R\$ 5,00. As motivações da alta precificação, pelo visto, são duas: um é a alta margem de lucro que apraz os vendedores desses produtos; outro é a inibição do consumo de álcool, evitando, assim, mais brigas e pessoas passando mal devido ao exagero de ingestão de bebidas alcoólicas.

A divulgação das festas é uma das principais dimensões da cadeia produtiva do reggae no Maranhão. As grandes radiolas da capital têm seus próprios programas de rádio. A Estrela do Som produz o programa “*Reggae Night*”, homônimo do primeiro programa de reggae de São Luís, que foi ao ar nos anos 1980. Antes esse programa se chamou “*Star Reggae*”. Com apresentação de Jorge Black, o *Reggae Night* se responsabiliza pela divulgação dos eventos que envolvem a radiola Estrela do Som. O programa vai ao ar de segunda a sexta, das 20h30 às 21h30, pela Rádio Cidade FM, 99,1 megahertz. Depois do programa *Reggae Night*, entra no ar, pela mesma Rádio Cidade, o programa “*Reggae Power*”, pertencente à radiola *Black Power*. O programa *Reggae Power* acontece, igualmente, de segunda a sexta, com o horário de realização das 21h30 às 22h30. A apresentação fica por conta do radialista Anderson Rodrigues. Na rádio Difusora FM, 94,3 megahertz, é veiculado o programa “*Radiola Reggae*”, com apresentação do jornalista e locutor Marcos Vinícius. O programa é transmitido de segunda a sexta, das 20h às 22h. Este produto radiofônico está ligado à Radiola “*Super Itamaraty*”, da Itamaraty Sonorizações. Existem vários outros programas de reggae que vão ao ar no Maranhão, mais marcadamente na capital, São Luís. Um dos programas mais ouvidos, que não está ligado a nenhuma grande radiola, é o “*Reggae Point*”, veiculado na Rádio Mirante FM, 96,1 megahertz, com apresentação de DJ Valdinei, que, atualmente, é o DJ residente no Bar do Nelson.

Todos os programas de rádio reforçam as programações culturais de suas radiolas e DJs, assim como os espaços nos quais serão realizados os eventos, ressaltando sempre a qualidade sonora e da seleção de músicas da radiola, a segurança no local, a tradição de realização de festas de reggae em determinado lugar etc. Personalidades de referência como colecionadores,

donos de bares, discotecários, comunicadores, os donos das radiolas são levados aos programas para darem testemunhos sobre festas que aconteceram na semana que se passou e anunciar as festas que estão por vir. A comunicação com o público ouvinte via telefone é uma constante nos programas de rádio de reggae. Os “abraços” e “alôs” para ouvintes dos bairros periféricos da cidade e do interior do estado gera um clima de proximidade entre público e radiola. Os ouvintes também ligam para os programas para pedir suas canções prediletas.

Uma das formas de divulgação das festas são os programas de televisão. Porém, atualmente, o único programa em veiculação é o Itamarashow, da radiola Super Itamaraty, que promove as festas rerepresentando imagens de eventos anteriormente realizados e também com depoimentos dos produtores das festas que serão realizadas pela radiola. Em um tópico do capítulo seguinte, a estrutura desse programa e sua formatação terão um tratamento mais pormenorizado.

A cadeia de produção do reggae local lança mão massivamente dos meios radiofônicos como mídias principais de divulgação e pontualmente a mídia televisiva. Como meios de divulgação complementar, usam-se, sobretudo, os carros de som e os *bike som*, que, através de uma mensagem gravada ou através da locução direta do piloto do carro ou da bicicleta, são anunciados os eventos de reggae que irão acontecer na cidade. Essa forma de divulgação é muito utilizada dentro dos bairros e localidades periféricas, pela facilidade de alcance e pregnância junto ao público-alvo do reggae de radiola. Muitas vezes os carros de som e os *bike som* possuem ornamentos e cores que remetem ao universo simbólico do reggae ou até mesmo à identidade visual de determinada radiola.

Outra mídia complementar presente na cadeia produtiva do reggae de radiola é a faixa impressa, geralmente colocada à margem de estradas e em entradas de comunidades em que existem grandes contingentes de adeptos de reggae, como povoados, zonas rurais, bairros de periferia etc. A faixa impressa é muito presente na divulgação de festas de reggae que tenham relação com datas comemorativas, relacionadas às práticas sociais populares, tais como

festas para santo. Um bom exemplo é a imagem fotográfica de abertura deste capítulo. Na imagem, vê-se uma barraca de venda de frutas à beira da BR 135, no quilômetro 43 e, ao lado, uma faixa impressa divulgando festa da radiola Super Itamaraty na festa de São Sebastião, no povoado de Rancho Papouco, que faz parte do município de Bacabeira. No caso dessas festas, pessoas de vários povoados vizinhos e municípios próximos vão para os festejos em caminhões e outros coletivos fretados e ficam lá de um dia para o outro, “curtindo” a festa do santo e o baile de reggae.

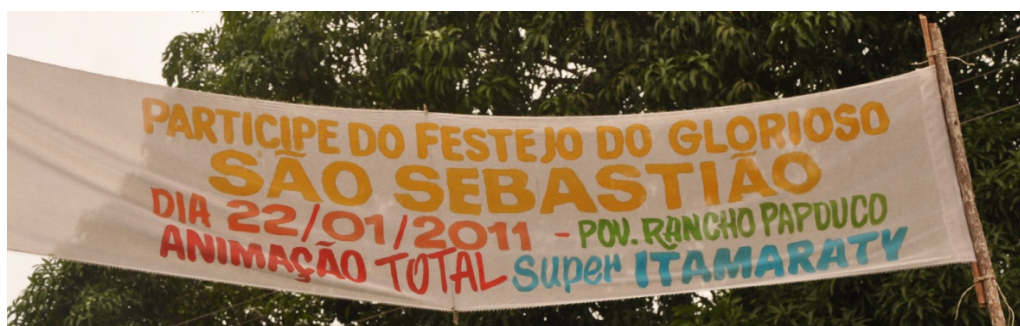


Figura 18: Faixa impressa. Importante mídia complementar de divulgação de eventos de reggae. (Foto: Ramúsyo Brasil)

Nos aspectos referentes à realização da festa de reggae em si, pode-se considerar como elemento mais importante a dinâmica de comunicação do DJ ou dos DJs que comandam a festa, conjuntamente com uma seleção de músicas que cativa o público presente. Não só a seleção das músicas, mas sobretudo, a sequência, o encadeamento das canções, uma após a outra, proporcionam a evolução da festa e geram uma narrativa vibracional sonora, que leva o público presente ao estado de transe coletivo, baseado no som e na dança.

Outra faceta interessante na realização das festas de radiola foi verificada nos eventos realizados pela radiola Super Itamaraty, e consiste em shows de duas a três músicas de artistas locais pertencentes ao *casting* de cantores do conglomerado de entretenimento da Super Itamaraty. Estas apresentações constituem momentos de grande animação dos eventos realizados pela radiola, na Ilha de São Luís e no interior do estado. Atualmente, os principais artistas do *casting* da Super Itamaraty são Rose Valença, Carla Suelem, Dub Brown e Sly Fox. Com exceção de Sly Fox, que é jamaicano residente no Maranhão, todos os outros são naturais do estado. Cantam

músicas em português e em inglês. A pronúncia muitas vezes precária do idioma estrangeiro não é percebida pelo público ou sé é, pouco importa ao regueiro maranhense. Por outro lado, algumas músicas são cantadas em um português com sotaque americano, como se fossem cantadas por um estrangeiro. As canções gravadas e executadas em eventos pelos artistas na maioria das vezes são pertencentes à própria radiola. Os direitos de propriedade da obra ficam por conta do conglomerado de entretenimento. O artista, no caso, recebe um cachê fixo pela gravação de cada faixa e também por cada apresentação realizada.

Ainda referente à realização da festa pode-se destacar a importância da segurança, da qualidade do som da radiola e da bebida devidamente refrigerada para a construção de uma credibilidade mercadológica que garanta o sucesso de determinada radiola ou de determinado conglomerado de entretenimento de reggae no Maranhão.

Como último elemento da cadeia produtiva do reggae no Maranhão, elencaram-se os aspectos tocantes à pós-produção dos eventos das radiolas de maior expressividade no cenário local. A propaganda feita após o evento é de fundamental importância para a perpetuação do sucesso dos eventos posteriores que a radiola vai promover. Essa propaganda se localiza fortemente dentro das redes sociais e *sites* de compartilhamento de arquivos, tais como orkut, facebook, you tube e outros *sites* especializados em registro e cobertura de festas e eventos. No caso do reggae maranhense, o *site* com esta proposta de cobertura de eventos mais conhecido no cenário é o “Reggae Total”, com o endereço [www.reggaetotal.com.br]. Na atualidade, a radiola que faz propaganda dos eventos realizados via mídia televisiva é a radiola Super Itamaraty, através do programa Itamarashow.

A acumulação de capital dos donos das grandes radiolas e conglomerados de entretenimento de reggae no Maranhão se dá através do lucro obtido na venda de ingressos e bebidas nas festas promovidas. Não se ganha dinheiro, prioritariamente, por exemplo, com a venda de CDs dos artistas locais e das radiolas. Na década de 1990 ficaram famosos os CDs de coletânea das músicas mais tocadas nas radiolas, assim como as músicas

exclusivas de cada uma. A editora musical Play Som foi a grande responsável, na década de 1990 e início dos anos 2000, por essa pequena indústria de produção e distribuição de material de reggae via venda de CDs, quando essa mídia estava entrando no mercado mundial e aposentava, para a grande maioria de consumidores de música pelo mundo, o tradicional disco de vinil de 33 rotações.

Para se poder visualizar melhor o ambiente das festas, dos clubes e das radiolas, no próximo tópico, descrever-se-ão algumas experiências de campo que, consideradas significantes, foram captadas através da observação direta, do registro fotográfico e do registro videográfico dentro das festas e dos clubes de reggae, no percurso da pesquisa.

2.4 O campo nos reggaes da Ilha: etnografia imagética e observação direta

Em primeiro lugar, é preciso dizer que foram feitas várias incursões a clubes e festas de reggae durante a pesquisa. Porém, nem todas elas foram registradas. Muitas vezes foi-se ao reggae para observar os aspectos vibracionais e coletivos do grupo, e este intento só pode ser prospectado através da observação direta, sem captura de imagens. Em segundo lugar, em quase todas as incursões a campo, o pesquisador teve ajuda de pessoas que serão citadas ao longo do processo descritivo.

A primeira experiência de campo em festas de reggae que aqui será exposta diz respeito ao evento Cidade do Reggae, que aconteceu no dia 11 de julho de 2009, no Parque Folclórico da Vila Palmeira, no bairro da Vila Palmeira. Contou-se com o auxílio da jornalista e mestre em Comunicação e Semiótica, Carolina Guerra Libério, no registro fotográfico e o agradecimento se estende à pesquisadora Karla Freire, jornalista e mestre em Ciências Sociais, pela cessão dos registros de áudio realizados naquele evento.

Logo na porta do evento, pôde-se perceber grande quantidade de vendedores ambulantes: de cerveja, de churrasquinho, de hambúrguer, de cachorro quente etc. Além disso, constatou-se uma grande fila na entrada.

Segundo a organização, os portões da festa foram abertos às 22h. Chegou-se às 22h30. O esquema de segurança era fortíssimo e dava para sentir que a revista na entrada da festa era muito bem feita. Segundo o chefe de segurança, chamado Rui Pinto, a equipe de segurança desse evento constava de 150 pessoas.

Os ingressos custaram R\$15,00, preço considerado alto para a massa regueira. Junto com o ingresso, veio “gratuitamente” um CD do evento Cidade do Reggae, com músicas que foram executadas durante a festa. No geral, o CD é composto de músicas de um show ao vivo, do cantor jamaicano Gregory Isaacs, intercalado por músicas de cantores locais do conglomerado de entretenimento da Super Itamaraty. Ao entrar no Parque Folclórico da Vila Palmeira, havia uma lojinha de produtos ligados ao reggae: fitinhas, colares de miçanga, camisas com a frase “Ilha do Reggae” e a imagem de Bob Marley, boinas com as cores da Etiópia, etc. Observou-se, no entanto, que a maioria da massa regueira não se veste com o estereótipo do regueiro padrão, que é vendido nas campanhas publicitárias de turismo no Maranhão, com boina de reggae e coquinho tricolor, em verde, vermelho e amarelo. A massa regueira no Maranhão se veste com roupa de surfista. Todos os grandes eventos de reggae contam com o patrocínio de lojas de *surf wear*. Bermudões folgados de malha sintética, camisa de malha de “marca” e o inconfundível boné de surfista. Predomina muito a cor branca na vestimenta da massa regueira, para causar bastante reflexo das lâmpadas de neon que iluminam o ambiente em várias cores, e chamar bastante atenção.

Nesta festa não foi possível à massa regueira brilhar na luz de neon, pois o espaço é aberto e esta iluminação se sobressalta em ambientes fechados. O espaço do Parque Folclórico da Vila Palmeira é um grande terreiro aberto, com chão de terra batido.

O espaço do evento estava disposto da seguinte maneira: havia três radiolas que estavam posicionadas circularmente – a Neto Discos, a Natty Nafyson e a Super Itamaraty – uma ao lado da outra, formando um círculo de caixas de som que se dispunha em volta do centro do terreiro. Quando se

chegou à festa, estava tocando a radiola Neto Discos, uma radiola média que tem bastante trânsito nos eventos de reggae.

Esse evento foi organizado pela radiola Super Itamaraty e pela rádio Cidade e não contou com nenhuma cobertura das mídias impressas ou televisivas locais, tendo sua divulgação dada única e exclusivamente através dos meios radiofônicos da própria rádio Cidade, e os meios complementares que caracterizam o reggae de radiola, entre eles, faixas impressas, carros e *bike som*, etc. O evento Cidade do Reggae 2009 foi transmitido ao vivo pela rádio Cidade FM.

O evento teve como segunda atração a radiola Natty Nafyson, do conhecidíssimo colecionador e dono de radiola, Natty Nafyson. Durante a apresentação da radiola sob seu comando, o terreiro foi ficando lotado e as pessoas dançavam lubricamente ao som do reggae. Ao final da apresentação de sua radiola, o Natty Nafyson, que como todo bom DJ, conduz a festa intervindo verbalmente ao microfone, sugeriu à radiola Super Itamaraty, que, após as apresentações dos seus artistas, a saber, os cantores Ricardo Luz, Rose Valença e Sly Fox, cada radiola, Natty Nafyson e Super Itamaraty, pusessem uma música para tocar, para ver qual delas conseguiria agitar mais o público presente. As palavras de Natty Nafyson: *“Depois dos shows, vai ter mais radiola. Quero ver se a gente toca uma de cada. Vamos ver se a Itamaraty vai topa”*. Natty Nafyson já foi algumas vezes candidato a cargos públicos como vereador e deputado estadual, sem, no entanto, ter logrado êxito. Porém, de alguma forma, divide os votos da massa regueira com outros atores políticos desse segmento, como Pinto Itamaraty e Ferreirinha da Estrela do Som.

A terceira atração da noite foi a radiola Super Itamaraty e seus artistas, os donos da festa. Antes do início da sequência da radiola o empresário e deputado federal Pinto Itamaraty profere um discurso inflamado:

“Procuramos valorizar a cada momento, cada centavo que vocês pagam, que vocês investem. Por esse motivo, nós fazemos festas com responsabilidade e compromisso com cada um que paga o seu ingresso. Nós, da Itamaraty Sonorizações, vamos fazer o melhor pra quem está presente. E

dizer pra qualquer um que vamos tocar uma de cada. Agora sem palhaçada! Eu topo tocar sem palhaçada!!! [o público próximo à radiola grita]. Eu não aceito molecagem. Depois do show eu toco uma de cada. Agora sem palhaçada e sem molecagem. Tem que respeitar o regueiro. E aqui não adianta levar pro lado político. Quem tá aqui não é o deputado não. Já chega de quererem ser covarde pra querer usar o lado político. Aqui é o da Itamaraty, é um regueiro como vocês. [grifo nosso] [gritos do público]. Então, presta atenção. Toco um de cada e não tem conversa. Vamos lá DJ, bota pra tocar. [gritos e assobios do público]. Tem um detalhe, tem um detalhe. Hoje o compromisso é até três horas da manhã. Até três. Mas depois eu vou falar com o comando da Polícia Militar, pra ver se a gente vai até quatro, até cinco [grifo nosso] [gritos do público], que eu tô... [muitos gritos] Quero ver Natty Naifyson... [gritos, gritos]’.

Natty Nafyson replica e interrompe Pinto: “Bota logo pra tocar rapaz, essa porra! Bota música!”.

O Pinto Itamaraty treplica: “cala boca, tu é otário!”. Então, entra a vinheta: “Super Itamaraty. No comando, DJ Jean Holt”. Pinto Itamaraty encerra assim o discurso: “Eu quero ouvir, quero ouvir, quero ouvir. Itamaraty! É som que tem potência. E aqui tá pago viu palhaço.” [gritos]

Importante lembrar que os praticáveis das duas radiolas estavam um de frente de para o outro, e os públicos fiéis das distintas radiolas se posicionaram próximos aos praticáveis de suas prediletas. As disputas entre radiolas e DJs são históricas no reggae jamaicano e maranhense. No Maranhão a comunicabilidade do DJ, a exclusividade das músicas e a potência do som da radiola, sempre foram motivo de rixas entre atores e produtores de reggae.

A radiola Super Itamaraty começa sua apresentação com a sequência do DJ Jean Holt. O DJ inflama o público presente com canções marcantes e com vinhetas que reafirmam a figura do DJ, que é a estrela da radiola, tais como: “Super Itamaraty. Comando do DJ Jean Holt.”; “Super sequência do DJ Jean Holt”; “Jean Holt, Jean Holt. O considerado”. Ao mesmo tempo ele se comunica com o público, comenta as músicas, instaura o diálogo com frases como: “Segura o impacto”; “Abração pra galera do São Cristóvão, Cidade Operária” [bairros periféricos da capital]; “Quem gostou dá um gritinho com o DJ!”; “Segura cumpadi! Que aqui é a melhor do Brasil”.

Sem dúvida, a Super Itamaraty era a atração principal do evento, com o maior número de público declarado. Durante a apresentação do DJ, o deputado Pinto Itamaraty permaneceu o tempo inteiro no palco. Pessoas se aproximavam para tirar fotos dele e com ele. Além de Pinto e do DJ Jean Holt, estiveram no palco, o radialista apresentador do programa radiofônico Radiola Reggae, o jornalista Marcos Vinícius e o apresentador do programa televisivo da Super Itamaraty, o Itamarashow, o comunicador Netinho Jamaica. Havia um grande número de pessoas do público com camisetas da radiola Super Itamaraty reafirmando abertamente sua preferência pela radiola. A todo o momento Pinto Itamaraty e sua banca de funcionários cumprimentam pessoas na parte de baixo da platéia que se aproximam para falar com eles, porém, uma equipe de guarda costas impede a aproximação de pessoas inconvenientes, como bêbados, por exemplo.

A certa altura da apresentação da radiola Super Itamaraty entra em cena a câmera do programa Itamarashow para registrar os momentos mais efusivos da festa. Quando a luz do *sun gun* acendeu e a câmera começou a captar o público, muitos grupos de regueiros se agitaram e fizeram questão de acenar para ela, na esperança de aparecer na edição especial das imagens da festa, que seriam apresentadas no programa Itamarashow da segunda-feira. Sem dúvida, estas pessoas assistiram ao programa. [esse evento ocorreu num dia de sábado]

Na continuação da apresentação da radiola Super Itamaraty, vieram os shows dos cantores do conglomerado de entretenimento que compõem a Itamaraty Sonorizações. Na ocasião foram realizadas apresentações de Ricardo Luz, Rose Valença e Sly Fox.

O primeiro show foi o de Ricardo Luz, que cantou uma música em inglês e outra em português. O público vibra ao som da música em português, que fala de amor. O comunicador Netinho Jamaica fala durante a apresentação de Ricardo Luz: “*Ele tá arrebitado, não só aqui, mas também nas rádios nacionais*”.

A segunda apresentação foi da cantora Rose Valença. A identidade visual de Rose Valença é intrigante, pois, seu figurino para cantar é composto

por vestidos longos monocromáticos, que não lembram nem as roupas da identidade visual do reggae jamaicano, nem as vestimentas *surf wear* que caracterizam a identidade visual reggae maranhense. Ao começar a apresentação, Rose fala com o público: “*Alô massa regueira. Maravilha estar aqui nesse super evento. Só tenho a agradecer o carinho de vocês e de todo o Brasil*”. Rose Valença canta duas músicas em inglês, Melô de Donatela e Melô de Naná. Sua pronúncia em inglês é ruim, porém o público não se importa e curte empolgado a apresentação da cantora, que a todo o momento, se comunica com a “galera” em português com frases curtas, tais como: “*quero ouvir*”; “*só vocês*”; “*uma capelinha agora*”; “*simbora Marcos Vinícius*”; “*breve lançarei meu próximo CD*”.

O terceiro show da noite foi o do jamaicano Sly Fox, que atualmente reside em São Luís. O cantor inicia a apresentação fazendo uma capela da música Billy Jean do cantor Michael Jackson, que, à época, morrera recentemente. Disse, em inglês, que ouvia Michael Jackson desde criança e que estava muito triste com a morte do rei do pop mundial. Cantou duas músicas e, durante o show, tentou falar em alguns momentos algumas palavras em português. “*Canta comigo São Luís!*”. Entre as apresentações dos cantores, os comunicadores Netinho Jamaica e Marcos Vinícius agradeciam os patrocinadores que acreditaram no evento: Marcelo Surf, Braslowa, São Brás, Caninha do Engenho, entre outros. Estas empresas têm como segmentos de mercado o mesmo público alvo das radiolas de reggae, o público classes C e D da sociedade maranhense.

O público mostra-se muito empolgado em relação aos artistas principais das festas de radiolas, que são os DJs e os cantores, no caso da radiola Super Itamaraty. Depois dos shows dos cantores, o evento teve sequência com as duas radiolas, Natty Nafyson e Super Itamaraty, tocando uma música cada e disputando a preferência dos regueiros presentes.

Ao final da festa, entrevistaram-se alguns integrantes do fã clube da radiola Super Itamaraty. Os membros do fã clube, geralmente, andam com camisas da radiola e são facilmente identificáveis nas festas de reggae. Na ocasião foi entrevistado um regueiro partícipe do fã clube da Itamaraty chamado Alfredo, mais conhecido como “Jamaica” e que assim definiu seu sentimento pelo reggae: “*Onde tem reggae eu tô lá. Eu sou do fã clube da*

Itamaraty, mas gosto de qualquer tipo de radiola. Eu sou fanático por reggae. (...) Eu prefiro mais o reggae roots do que o robozinho. [reggae robozinho é como se cognomina o reggae com batida eletrônica, mais acelerado e que é dançado a sós, sem ser em pares] É mais bacana, melhor. Mas a gente curte, a gente ouve qualquer um.”

O regueiro Jamaica também se queixa da infraestrutura dos eventos de reggae: *“Eu sou fã de todas as radiolas. Acho bacana pra gente dançar. Olha como tá essa fuaca aí, ó... Eu só queria que eles fossem mais cuidadosos com o reggae, né? Olha como tá isso aí (o chão batido de terra, cheio de lama). Eles deviam ter mais cuidado com isso, aqui tá cheio de gente, todo mundo pagou caro e eles fazem isso assim, de qualquer jeito. Uma estrutura melhor, tá vendo? Um barraco melhor pra gente”.*

O segundo entrevistado do fã clube da radiola Super Itamaraty foi Jorge da Silva Santos, morador do Jardim Tropical, que afirmou que, geralmente, frequenta os eventos de reggae realizados no bairro da Vila Palmeira. Em seu relato, o regueiro falou sobre sua relação com o reggae: *“Escuto reggae desde pequeno, desde uns 9 anos, sempre que eu via neguinho dançando reggae eu ficava admirado, o pessoal dançando reggae, eu digo, pô, um dia quando eu crescer, quando eu tiver maior eu vou pro reggae também. Aí, desde desse tempo eu comecei a ir em festa, eu fugia de casa pra ir pro reggae, aí meus pais vinham me buscar... onde tinha reggae eu fugia de casa pra ir pro reggae. E o reggae hoje faz parte da minha vida.”*

Na continuação da entrevista, quando perguntado sobre sua preferência pela radiola Super Itamaraty, Jorge da Silva Santos respondeu: *“Porque a Itamaraty arrasta multidões, em São Luís, pelo interior, em vários lugares que ela vai ela arrasta multidões.”*

Durante a experiência de campo optou-se pela observação direta sistemática e pelas entrevistas pontuais. Porém, acredita-se que a pesquisa de campo do presente trabalho, requer uma abordagem imagética, no intuito de aprofundar a visualidade acerca do fenômeno do reggae no Maranhão, na busca de melhor definir suas especificidades. Segundo Novaes:

Arquivo de imagens e imagens contemporâneas coletadas em pesquisa de campo podem e devem ser utilizados como fontes que conectam os dados à tradição oral e à memória dos grupos estudados. Assim, o uso da imagem acrescenta novas dimensões à interpretação da história da cultura, permitindo aprofundar a

compreensão do universo simbólico, que se exprime em sistemas de atitudes por meio dos quais grupos sociais se definem, constroem identidades e apreendem mentalidades. Não é mais aceitável a ideia de relegar a imagem a segundo plano nas análises dos fenômenos sociais e culturais. (2005, p. 110)

Corroborando com essa perspectiva resolveu-se realizar uma produção imagética, por vezes fotográfica, por vezes videográfica, dependendo das condições de produção e das necessidades que cada incursão a campo requeria no momento de sua realização. Como resultado dessa produção e com o intuito de ampliar a visibilidade sobre o objeto, ao longo do texto escrito apresentar-se-ão, também, narrativas fotográficas, textos imagéticos que, através de uma sequência de imagens fotográficas, terão a função de descrever o fenômeno sociocultural em questão. Além disso, também faz parte da tese um vídeo sobre o reggae e a cultura popular no Maranhão. Este vídeo se encontra no DVD que compõe a pesquisa.

Na ocasião do evento Cidade do Reggae 2009, o pesquisador e a jornalista Carolina Guerra Libério realizaram o registro fotográfico que será apresentado a seguir como “narrativas imagéticas de campo”.



Figura 19: Identidade visual da radiola Super Itamaraty. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 20: Vendedores na entrada do evento. (Foto: Carolina Guerra Libério)



Figura 21: O vendedor de batatas fritas. (Foto: Carolina Guerra Libério)



Figura 22: Barraca de tiro ao alvo na parte interior da festa. Elemento nunca antes visto em evento de reggae. (Foto: Carolina Guerra Libério)



Figura 23: vendedora de bombons no interior da festa. Atrás dela, um fotógrafo que trabalha no evento. Atrás da radiola, ao alto, está o camarote do evento. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 24: A dança ao lado das caixas de som para sentir a pressão do som é uma característica da massa regueira nas festas. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 25: Técnico de som ajusta amplificadores durante a apresentação da radiola Super Itamaraty. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 26: Ronda permanente dos seguranças (vestidos de amarelo) durante o evento. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 27: Apresentação da radiola Neto Discos, com o DJ Joaquim Pedra. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 28: Aparato tecnológico (*Ipods*, mesa de som, etc.) da radiola Super Itamaraty. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 29: Praticável da radiola Super Itamaraty. À esquerda, um segurança e um fã que tirava fotos da radiola. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 30: Praticável da radiola Natty Nafyson. Ao fundo, uma tela com a logo da loja Marcelo Surf sendo projetada. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 31: Caixas de som da radiola Super Itamaraty com sua cor principal, o roxo. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 32: Vendedora de isopor de cerveja com as cores do reggae. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 33: Massa regueira no meio do terreiro no Parque Folclórico da Vila Palmeira. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 34: Joilde (empregada doméstica) e Juarez (pedreiro) curtindo a festa de reggae. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 35: Casais dançando reggae em pares, aos moldes de um bolero. Traço genuíno do reggae maranhense. (Foto: Carolina Guerra Libério)



Figura 36: Boinas de reggae com cabelos de tranças postiços. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 37: Loja de reggae na parte interna do evento. (Foto: Ramúsyo Brasil)

A segunda experiência de campo que aqui será descrita ocorreu em um evento também produzido pela Itamaraty Sonorizações, da radiola Super Itamaraty. No dia 14 de novembro de 2009 aconteceram os shows internacionais dos artistas jamaicanos Gregory Isaacs e Jonh Holt. Foi o último show de Gregory Isaacs em São Luís, maior ídolo jamaicano dos salões de reggae de radiola, antes de sua morte, no primeiro semestre de 2010.

O evento foi realizado no estacionamento do Aterro do Bacanga, área próxima ao Centro Histórico de São Luís e que, semanalmente, acolhe uma feira de frutas, legumes e outras variedades. Nessa data, havia vários outros eventos de porte nacional ocorrendo na cidade, como o show da Claudia Leite e o show do J Quest. Na entrada, percebeu-se uma grande quantidade de público comprando ingresso. A organização do evento revelou que tiveram mais de 7.000 ingressos vendidos. Na ocasião, os ingressos tinham o preço único de R\$ 10,00 reais. Muito barato, considerando que eram artistas de nível internacional.

Dentro da festa, era difícil se locomover em alguns lugares, devido à grande lotação do evento. Visivelmente, os públicos de reggae da classe média e do reggae de radiola estavam na festa, e dividiam o espaço geograficamente, pois dava para perceber onde estava localizado o público da classe média, à esquerda do palco, em minoria em relação à massa regueira, que se encontrava à direita e no centro do palco e na área de trás do estacionamento. A radiola Super Itamaraty foi a única a tocar na festa, e seus paredões de caixas estavam dos dois lados do palco e no fundo do estacionamento que se constituiu como ambiente de show, formando, assim, um “U”. O praticável do DJ ficou em cima do palco onde aconteceriam os shows dos artistas principais.

Nesse evento não se privilegiou muito o som da radiola, o público presente não era exclusivamente de radiola e a produção optou por não se demorar muito no início do show. O primeiro show foi de Gregory Isaacs. Conduzido por uma banda de músicos maranhenses, Gregory executou todos os grandes sucessos de sua carreira, que marcaram época nos salões de São Luís. Todo o público em transe dançava e cantava extasiado os *lovers rocks* dos anos 1970 e 1980, que mudaram os rumos da música e do entretenimento no Maranhão. Gregory fez sua despedida em grande estilo para o público maranhense.

A atração principal era o jamaicano Jonh Holt, pois seria seu primeiro show na capital maranhense e no Brasil. Antes do show, o deputado federal e dono da radiola Super Itamaraty e da Itamaraty sonorizações, Pinto Itamaraty, sobe ao palco, ao lado do deputado estadual Alberto Franco, e de todos os comunicadores ligados ao conglomerado de entretenimento da radiola Super Itamaraty e profere uma fala, que se mostra muito significativa para se compreender as relações entre cultura popular e política no Maranhão. Na ocasião desse evento, devido ao grande número de pessoas e a dificuldade de operação do equipamento, preferiu-se filmar em vez de fotografar. E o discurso que virá a seguir foi transcrito de um dos *takes* realizados em campo. A cena do discurso de Pinto Itamaraty estará no vídeo que compõe esta pesquisa.

“... toda a equipe que contribuiu, Governo do Estado do Maranhão, o deputado Alberto Franco, Cursos Wellington, Caninha do Engenho, que mais, muita gente, né!? [nesse momento o discurso do deputado é interrompido pelo mestre de cerimônia do evento João Marcos que profere: Governo do Estado do Maranhão, lógico, de novo né? Volta à fala de Pinto Itamaraty] TV Difusora, e todo mundo que colaborou, que contribuiu para este grande evento! E eu queria rapidamente chamar atenção para seguinte coisa, dizer que hoje a cidade está cheia de eventos, vários shows, mas eu tenho certeza, absoluta, que o show que mais deu gente, não chega à metade desse daqui. [gritos do público] Isso é pra perceber, isso é a força do reggae, isso é uma amostragem da força que nós temos. Isso é o poder de uma música, que nós herdamos, mas que agora é nossa, porque agora a gente dá a direção. [grifo nosso] Então, por isso, nós fizemos, estamos fazendo este grande evento.

Netinho está aqui no palco, aqui, Marcos Vinícius, dois grandes locutores, Robinho também, a turma que contribuiu, o grande Marcos Vinícius, o violento da sequência, o Black Boy, Netinho Jamaica, Robinho, a galera que comanda a mídia do reggae em São Luís e no Maranhão. E eu queria mais uma vez agradecer especial ao meu colega Alberto Franco, que sempre que tem esses grandes eventos, ele tem contribuído, tem participado, é um grande guerreiro.

E o Alberto foi a pessoa que foi buscar o patrocínio do Governo do Estado do Maranhão, pleiteou junto à Governadora Roseana Sarney e conseguiu trazer o apoio, porque sem o apoio do Governo, meus amigos, jamais poderia se cobrar dez reais. Então, no mais, muito obrigado! Quem quer show levanta a mão?! Tá fraco, tá fraco. Quem quer show levanta a mão?! Agora sim, sei que melhorou! Então, vamos, pra onde que nós vamos? [passa-se a voz ao MC João Marcos: Vamos curtir do ladinho, agora, um ótimo show.] Netinho, vamos pra onde? [Netinho Jamaica: Vamos pra uma viagem.] [Nesse momento o mestre de cerimônia da festa, o comunicador João Marcos, assume o microfone e pergunta aos outros que estão no centro do palco.] Marcos Vinícius vamos pra onde? [Marcos Vinícius: Rapaz, eu quero ir pra Jamaica e de volta pro Maranhão.] Robinho, você quer ir pra onde? [Robson: Pra Kingston.] Você quer ir pra onde, meu querido deputado Alberto Franco? [deputado Alberto Franco: Tô viajando, pra mim tudo é show!] E você, deputado Pinto quer ir pra onde? [neste momento, o comando do discurso volta ao Pinto Itamaraty] Eu não vou, eu estou aqui e vou ficar aqui! E a galera que tá aqui também! E Então, vamos chamar juntos, vamos chamar juntos, e vamos lá! Um, dois, três, Jonh Holt!!! [gritos do público]”.

O show do jamaicano Jonh Holt foi muito competente e o público dançou suas músicas, porém, nada comparado à identificação e à comunicabilidade de Gregory Isaacs com o público maranhense. Ao final do show de Jonh Holt, rapidamente o espaço do estacionamento do Aterro do Bacanga, que serviu de arena para este evento, se esvaziou. A radiola Super Itamaraty tocou algumas músicas para um público minguado, de poucas pessoas. Evidentemente, este público remanescente na festa era pertencente à cognominada massa regueira.

Essas duas experiências de campo acima expostas foram de extrema importância para compreensão do fenômeno cultural dos grandes eventos de reggae em São Luís do Maranhão. No entanto, sentiu-se falta de uma experiência de campo que observasse a dinâmica de um baile de menores proporções. Com esse intuito, resolveu-se fazer uma terceira incursão a campo em um baile de médio porte.

Durante os dez primeiros dias de junho de 2011 ouviu-se incessantemente a divulgação, em TV e rádio, nos espaços midiáticos da Super Itamaraty, sobre a décima edição do Baile dos Namorados que seria realizado pela JJ Produções. Como os dois primeiros eventos observados e registrados na presente pesquisa foram produzidos pela Itamaraty Sonorizações e seu conglomerado, acreditou-se ser interessante continuar pesquisando uma empresa do mesmo grupo de entretenimento de reggae, só que agora em uma produção de menor proporção.

Nessa ocasião o pesquisador foi a campo com o suporte de uma equipe de produção, pois o intuito era realizar um registro videográfico e um registro fotográfico do evento. O evento Baile dos Namorados foi realizado numa sexta-feira, dia 10 de junho de 2011, no clube Jamaica Brasileira, localizado no retorno da Forquilha, bairro da Cohab.

Com coordenação de campo do pesquisador, a equipe foi composta por Carlos Eduardo Cordeiro (bacharel em Fotografia – SENAC-SP; especializando em Estética – UFMA; técnico em Fotografia do IFMA-CCH; pesquisador do NUPPI), Carolina Guerra Libério (jornalista – UFMA; mestre em Comunicação e Semiótica – PUC-SP; professora de Fotografia do CEUMA; pesquisadora do NUPPI) e Israel Henrique Castro (licenciando em Artes Visuais – IFMA-CCH; bolsista PIBIC). O pesquisador ficou responsável pela captação em vídeo realizada em HD, com uma câmera filmadora Panasonic HPX 170, com dois cartões de memória de 16 gigabytes, perfazendo 32 gigabytes de imagens de vídeo captadas no formato HD 1080, que permitiu 32 minutos de imagens para toda a festa. Os demais integrantes da equipe ficaram responsáveis pelos registros fotográficos do evento, que se operacionalizaram através de uma câmera fotográfica Nikon D90, que foi dividida entre os três demais integrantes em campo e o pesquisador.

Chegou-se ao clube Jamaica brasileira por volta das 22h com todo o equipamento de filmagem – câmera e tripé, e o equipamento fotográfico. A equipe se apresentou como ligada ao IFMA – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão, e que estava realizando uma pesquisa para a qual se queria filmar e fotografar o evento. Prontamente, seguranças

chamaram algum tipo de coordenador do evento e ele liberou a entrada, sem qualquer tipo de revista, ao contrário do que acontecia com o público que adentrava a festa, que passava por uma revista apurada, que incluiu o solado das sandálias de um regueiro, para se certificar da ausência de armas brancas ou drogas. O sistema de segurança era muito eficiente.

As imagens videográficas realizadas compõem o vídeo “O reggae no Caribe brasileiro” que integra a presente pesquisa. No processo de filmagem se privilegiou a apreensão da dança entre os casais, a performance dos dançarinos frente à câmera. A mesma máquina que, em alguns casos, incita a performance, em outros, a inibe. As pessoas foram deixadas livres para escolher se queriam ser filmadas ou não. No entanto, percorreu-se toda a festa com a câmera captando os grupos que ficavam próximos às caixas de som, as pessoas que dançavam sozinhas e a performance do DJ no palco onde fica o praticável.

O clube Jamaica Brasileira é um grande galpão coberto com telhas de amianto. Tem formato retangular e as caixas de som da radiola estavam dispostas ao longo de todas as paredes do clube. O espaço era composto por um bar ao fundo do clube, banheiros masculino e feminino à esquerda, duas barracas de bebidas e o palco da Super Itamaraty à direita. A iluminação extremamente escura, com ênfase na luz azul de neon, sobressalta as roupas brancas dos regueiros que refletem as cores da iluminação do espaço.

A sensação que se tem ao observar os adeptos de reggae no salão, ao som da radiola, perto das caixas de som, é a de que as pessoas estão em estado de transcendência, não igual ao alcançado pelo som e pela dança do bumba-meu-boi, por exemplo, que tem uma dimensão sagrada mais latente, mas que guarda proximidades evidentes em termos de gravidade do som e de pulsão coletiva oportunizada pela música, característica que permeia igualmente este fenômeno cultural, que é o reggae de radiola no Maranhão.



Figura 38: Casal brilhando ao refletir as luzes “negras” de neon em suas roupas brancas. Baile dos Namorados, Clube Jamaica Brasileira, 10 de junho de 2011. (Foto: Carolina Guerra Libério)

Quando a equipe se aproximou do palco, foi cumprimentada pelo DJ Mr. Brown e, após as apresentações, disse que o ápice da festa se daria a partir da meia-noite, quando a “galera” toda já teria entrado. Realmente, constatou-se uma grande fila de pessoas na porta esperando para entrar, enquanto outras ficaram nas barracas de bebidas antes de entrarem. Depois da apresentação do DJ Mr. Brown, foi a vez do DJ Jean Holt.

Pela primeira vez, teve-se acesso ao palco e pode-se observar de cima a dinâmica do clube de reggae. Percebeu-se uma grande movimentação de pessoas no palco. Técnicos de som, seguranças, amigos dos organizadores, entre outros. A festa estava sendo organizada pela JJ Produções, uma das empresas do conglomerado de entretenimento da Super Itamaraty. A JJ Produções é a produtora de eventos dos filhos do empresário e deputado federal Pinto Itamaraty, Joseildo e Jackson. A festa Baile dos Namorados foi, visivelmente, organizada por Josivaldo que, a todo momento, se comunicava com os DJs, seguranças, técnicos de som, operador de câmera do programa Itamarashow, entre outros.

Percebeu-se que a presença da equipe de pesquisa causou certo estranhamento no filho de Pinto Itamaraty, o Joseildo, mas este continuou conduzindo o evento. À meia-noite e meia, chegou o Pinto Itamaraty e subiu ao palco com três guarda-costas. A equipe estava no palco nesse momento. Imediatamente, Pinto Itamaraty perguntou aos seus assessores e para seu filho de quem se tratava e ficou extremamente ressabiado com a presença dos pesquisadores no evento, filmando e fotografando.

No momento da chegada de Pinto Itamaraty, é solicitado ao operador de câmera que ligue a câmera filmadora à luz do *sun gun*, e capte imagens para o programa televisivo Itamarashow do conglomerado Itamaraty. O público presente se exacerba quando é filmado. Aproveitou-se este momento para utilizar a luz oportunizada pelo equipamento de iluminação do programa Itamarashow, tendo em vista que não se queria modificar a dinâmica de evolução da festa. Quando a situação era de baixa luz, filmou-se e fotografou-se em baixa luz; quando a situação permitiu mais iluminação; aproveitou-se a oportunidade. Importante frisar que a partir do instante em que Pinto Itamaraty se deu conta da presença da equipe, ele se posicionou o máximo possível à margem das luzes dos holofotes, tentando ser o menos visível possível.

Na sequência das atrações do evento Baile dos Namorados, vieram os shows dos cantores da Itamaraty Sonorizações, Rose Valença e Dub Brown. Percebe-se que, no momento das apresentações dos cantores, que são bastante rápidas, geralmente, 2 ou 3 canções para cada cantor, a maioria do público presente se aglomera em frente ao palco, para apreciar a performance do cantor, e também para poder aparecer no programa de televisão Itamarashow dos dias vindouros, diferentemente do que acontece durante a execução dos *set lists* dos DJs da radiola, quando prefere ficar próximo às caixas de som, sentindo a vibração dos graves.

As apresentações dos cantores terminaram aproximadamente à 01h30, e o público presente continuou na festa para curtir mais radiola. A festa perdurou até às 03h. Nessa festa, os DJs que se apresentaram foram primeiramente o DJ Robert Jango, depois o DJ Mr. Brown, logo após o DJ Jean Holt. Aconteceram as apresentações dos cantores e a radiola voltou com

mais sequências de músicas do DJ Mr. Brown e encerrou a festa com o DJ Robert Jango.

Nas páginas que se seguirão, será apresentado um ensaio narrativo-imagético dessa experiência de campo. Nesse ensaio, constam fotos de todos os membros da equipe e a autoria destas estará creditada nas legendas que acompanham cada imagem fotográfica.



Figura 39: Revista na porta do clube Jamaica Brasileira. (Foto: Eduardo Cordeiro)



Figura 40: Massa regueira no Jamaica Brasileira. (Foto: Israel Castro)



Figura 41: Regueiros próximos às caixas de som sentido as vibrações graves. (Foto: Eduardo Cordeiro)



Figura 42: DJ Robert Jango em sua performance de palco. (Foto: Eduardo Cordeiro)



Figura 43: Encontro de gerações nos salões de reggae. (Foto: Eduardo Cordeiro)



Figura 44: Regueiro absorto na *vibe* do som. (Foto: Israel Castro)



Figura 45: O estilo *surf wear* da massa regueira. (Foto: Eduardo Cordeiro)



Figura 46: Os grupos de jovens de bairros periféricos são maioria nas festas de reggae. (Foto: Eduardo Cordeiro)



Figura 47: Desenho de casal dançando reggae que compõe a decoração do clube Jamaica Brasileira. (Foto: Carolina Guerra Libério)



Figura 48: Casal dançando reggae no escurinho do clube. (Foto: Carolina Guerra Libério)



Figura 49: Regueira em dança sensual em frente à lente da fotógrafa. (Foto: Carolina Guerra Libério)



Figura 50: A sensualidade do jogo dos corpos do casal, ao ritmo do reggae de radiola. (Foto: Carolina Guerra Libério)



Figura 51: Divulgação de reggae que acontece aos sábados à tarde no clube Jamaica Brasileira. (Foto: Carolina Guerra Libério)



Figura 52: Panorâmica do Jamaica Brasileira no auge da festa. (Foto: Carolina Guerra Libério)



Figura 53: O transe coletivo. (Foto: Carolina Guerra Libério)



Figura 54: Casal de mulheres dançando reggae. Fato comum nos salões. (Foto: Israel Castro)



Figura 55: As vibrações afetivas do reggae inscritas nos corpos dos regueiros presentes. Marcas de uma “política-vida”. (Foto: Israel Castro)



Figura 56: O movimento e o “eixo do olhar”. (Foto: Eduardo Cordeiro)



Figura 57: DJ Jean Holt e DJ Mr. Brown no palco da Super Itamaraty. (Foto: Eduardo Cordeiro)



Figura 58: Filmagem realizada para o programa Itamarashow da radiola Super Itamaraty. Na camisa dos funcionários da Super Itamaraty, o nome do deputado federal e dono da radiola, Pinto Itamaraty, figura sozinho na parte de trás. (Foto: Eduardo Cordeiro)



Figura 59: Joseildo, filho de Pinto Itamaraty, observa intrigado o registro imagético realizado pela equipe de campo. (Foto: Eduardo Cordeiro)



Figura 60: Pinto Itamaraty em meio à “banca” de comunicadores da radiola Super Itamaraty. (Foto: Eduardo Cordeiro)



Figura 61: Show da cantora Rose Valença. Ao fundo, Pinto Itamaraty. (Foto: Eduardo Cordeiro)



Figura 62: Pinto Itamaraty “saindo de cena” durante apresentação de Rose Valença. (Foto: Eduardo Cordeiro)



Figura 63: Mensagem encontrada próxima à saída do clube Jamaica Brasileira. (Foto: Ramúsyo Brasil)

No próximo capítulo, serão dispostos elementos que se acredita constituir uma cultura midiática dos meios de divulgação e comunicação de reggae no Maranhão. Para elucidar tais questões, buscou-se uma aproximação relacional entre dispositivos musicais e imagéticos historicamente constituídos. Através de analogias e análises, efetiva-se aproximar as dimensões musical e imagética, no tocante à produção e à mercadorização da música por empresários de reggae no Maranhão, das estratégias da política institucional contemporânea, com o intuito de obter capital eleitoral advindo majoritariamente dos adeptos do reggae e,consequentemente, poderio político em âmbito local.

3. POLÍTICA-MÍDIA: MAGNATAS E REGUEIROS NA JAMAICA BRASILEIRA



Figura 64: Pinto Itamaraty em discurso no Congresso Nacional. <http://cesardogito.blogspot.com/2011/02/em-brasilia-pinto-itamaraty-denuncia.html> [acesso em 12/02/2011].

3.1 Reggae e mídia: a força da festa

A festa é diferente da vida diária, é um espaço de liberdade numa vida de escravidão. O escravo tem que trabalhar para o senhor, mas dança para si. (HOORNAERT *Apud* SILVA, 1992, p. 260)

Sem dúvida, as radiolas são as grandes estrelas do reggae no Maranhão. Herança dos *sounds systems* da Jamaica, surgiram a partir dos contatos dos produtores maranhenses com a cidade de Belém, capital do Pará. Lá, eles encontraram os vinis de reggae e merengue que embalavam as festas da década de 1970 em São Luís e na Baixada maranhense. Em Belém, já existiam as grandes aparelhagens de som, que, atualmente, afiguram o universo do tecnobrega no Pará, sob o nome de “aparelhagens” e que movimentam por volta de 17 milhões de reais por mês só no mercado local. (LEMOS E CASTRO, 2008).

A primeira radiola de sucesso foi o Sonzão do Carne Seca, de propriedade de José de Ribamar Maurício Costa, o Carne Seca. As festas de Carne Seca eram embaladas ao ritmo do forró, do merengue e da lambada, quando, em 1977 e 1978, o pioneiro do reggae e do merengue, Riba de Macedo, foi fazer discotecagem no Sonzão do Carne Seca. A radiola Carne Seca levava o nome de “sonzão” pela potência e força de sua aparelhagem, e entre os anos de 1977 e 1981, teve, como casa, um clube de propriedade do próprio Carne Seca, no bairro da Areinha, próximo ao centro da cidade. No mesmo período, se sabe de uma outra radiola de um empresário chamado Nestábulo, que também executava reggae, entre outros ritmos do Caribe e do Brasil.

Os “clubes das periferias”, que depois de um tempo vão se tornar “clubes de reggae”, vão se constituir como os espaços, por excelência, do desenvolvimento da identidade reggae. Eles constituem o local onde os sujeitos regueiros se realizam, seu território ritual, onde a moda, a dança, a gestualidade e os códigos de ser e estar da periferia se inscrevem e se reafirmam junto aos grupos sociais e às comunidades que estão em relação com o clube de reggae. Geralmente, são terreiros de terra batida ou, quando mais produzidos, acimentados, com áreas abertas ao ar livre e outras cobertas,

por causa das frequentes chuvas no estado. Suas localizações sempre se situam em bairros populares, próximos ao público regueiro. O primeiro grande clube de reggae foi o Pop Som, no bairro da Jordôa. Os clubes também são espaços de mediação na medida em que possibilitam a comunicação entre grupos sociais de comunidades diferentes, interligados pela mediação do DJ, através da identificação das “galeras” dos bairros nas festas, falando o nome de “fulano”, de “sicrano”... O léxico que caracteriza o movimento reggae local, assim como o seu “sotaque”, se apresenta como um verdadeiro traço distintivo desse universo simbólico. O clube é um espaço de encontro consigo mesmo. A ambiência do salão, sem dúvida, é ditada pelo reggae e seu grave “treme-terra”.

Com o passar dos anos, o esquema de profissionalização das radiolas e do reggae como produto é surpreendente. A partir da constituição de um grande público consumidor, iniciou uma corrida para se medir qual a radiola mais potente, com os praticáveis de DJs apresentando os recursos tecnológicos e visuais mais modernos; não só é valorizada a radiola mais potente, como também a que tem as maiores dimensões e as cores mais vibrantes, logicamente relacionadas com as cores da Jamaica e da Etiópia. Algumas outras cores também são incluídas, como o roxo, por exemplo, que caracteriza a radiola Super Itamaraty, em sua gênese chamada de “A Roxinha”, quando ainda era uma radiola de pequenas proporções.

O mercado ludovicense se tornou tão competitivo, que os pioneiros Riba de Macedo e Carne Seca migraram para cidades do interior, pois perceberam lá um amplo mercado a ser conquistado. Nas décadas de 1980 e 1990, além do Sonzão do Carne Seca já citado, podem-se destacar as radiolas “Águia do Som”, “Diamante Negro”, “Trovão Azul”, “Super Black Som do Batistão”, “Black Lion” e “FM Natty Nafyson”. Algumas eram tão sofisticadas, que tinham circuito fechado de TV acoplado aos praticáveis dos DJs e às caixas de som da radiola. Isso indicava o poder de impacto da radiola e a extrema visualidade que compõe o seu poder de afetação para o público regueiro. Os investimentos em equipamento e material de reggae são muito altos.

Alguns proprietários de radiolas têm outras fontes de renda. São comerciantes, funcionários públicos, etc.; outros vivem apenas dos lucros obtidos com as atividades de reggae. Seu envolvimento é tão grande, que geralmente a maior parte de sua renda é reinvestida na melhoria dos equipamentos e na aquisição de novos discos e fitas. O que importa para ele é estar em condições de competir com os outros. (SILVA, 1992, p. 63)

Com o avanço da profissionalização das radiolas, o sistema de produção de festas tornou-se competitivo. Tanto, que são famosas as disputas entre radiolas que organizam festas juntas para saber quem tem o som mais potente e as “pedras” mais exclusivas, amealhando mais adeptos. Junto com o sucesso das festas, os empresários atentaram para a necessidade de ampliar o público de reggae, e isso só se daria se eles ampliassem, também, seus canais de divulgação. A partir da capitalização dos produtores de festas e donos de radiolas, é que se podem perceber os primeiros anúncios de festas de reggae nas rádios e televisões locais, só que por via publicitária e em canais e horários menos “nobres”, sendo veiculados nos horários mais vicinais da programação. Isso ainda em meados dos anos 1980. Com o passar do tempo e com o empoderamento financeiro dos empresários do reggae, em vez de comprar espaço publicitário para veicularem propagandas, os produtores do reggae no Maranhão começaram a produzir seus próprios programas de rádio, e, posteriormente, os de televisão. Essa transição é o que se chama, aqui, de passagem de uma cultura midiaticizada do reggae, para propriamente a constituição de uma cultura midiática de reggae.

Os programas de televisão e rádio produzidos pelos empresários donos de clubes e radiolas são independentes. Os espaços são comprados nos veículos de comunicação local e exibidos em canal aberto. A ocupação de horários nas mídias enseja a inserção dessa expressão cultural dentro desse espaço, que se constitui a partir dos meios de comunicação de massa. Essa se constitui como uma importante estratégia de política de representação do reggae maranhense, enquanto movimento cultural, conseguindo uma parcial emancipação em relação aos órgãos de imprensa e comunicação dos grupos hegemônicos do estado. Ao longo dos anos, esses empresários de reggae, que são os donos de radiolas, clubes e produtores das festas, assim como os DJs,

locutores de rádio e apresentadores de TV, conquistaram muita fama entre a massa regueira. O poder de mobilização do reggae e seus agentes junto aos adeptos do gênero musical, constituído por um grande contingente populacional, possibilitou a incursão de alguns magnatas do reggae na vida política institucional do estado do Maranhão. As estratégias de entretenimento na produção das festas dos clubes e radiolas, além da grande midiáticação e autoagendamento destas e seus sujeitos produtores nos meios televisivos e radiofônicos, intensificam a fama e o reconhecimento dos empresários e funcionários do primeiro escalão dos conglomerados de entretenimento. A dimensão imagética contida no programa de televisão é mais impactante que o próprio rádio, apesar de este possuir maior alcance de público pela mobilidade e instantaneidade.

Se a televisão exige da política negociar as formas de sua mediação é porque, como nenhum outro, esse meio dá acesso ao *eixo do olhar*, a partir do qual a política pode não só invadir o espaço doméstico como também reintroduzir em seu discurso a corporeidade, a gestualidade, isto é, a materialidade significativa de que se constitui a interação social cotidiana. Se falar em cultura política significa levar em conta as formas de intervenção das linguagens e culturas nas constituições dos atores e do sistema político, pensar a política a partir da comunicação significa pôr em primeiro plano os ingredientes simbólicos e imaginários presentes nos processos de formação do poder. (MARTÍN-BARBERO, 2001, pp. 14-15)

Neste sentido, os programas de televisão de reggae se conformam como um dos principais vetores de prestígio relacionado ao circuito de celebração dos agentes culturais do reggae, principalmente os das maiores radiolas, que possuem maior espaço midiático e conseqüentemente mais fama. Os empresários das radiolas e suas “bancas” (compostas por comunicadores, DJs, artistas, seguranças, técnicos e gerentes) se utilizam do espaço televisivo como moeda de troca social com a massa regueira, que vê nesse circuito um valor cultural, social e econômico muito significativo.

Vive-se hoje a primazia da visão sobre os outros sentidos. Pode-se falar sobre uma tatilidade do olhar nas mídias eletrônicas. É o “*ver pra crer*”. Importante lembrar que quando se quer “tocar” em alguma coisa, fala-se “*deixa eu ver*”. A televisão, como impressão quase “perfeita” do real, é o meio mais influente, na contemporaneidade, no processo de construção de um discurso

ideológico, seja ele sociocultural, político, mercadológico ou afetivo, nas mídias. Os magnatas de reggae, os DJs, os locutores de rádio e os apresentadores de TV, em sua maioria, sempre estão presentes nos programas de televisão e nas festas promovidas. No universo do reggae maranhense, para ser lembrado é preciso fazer-se presente e visível, senão é muito difícil destacar-se em meio a tanta concorrência que se dá em vários sentidos: na exclusividade das pedras¹⁶ que algumas radiolas possuem; na potência sonora das radiolas; e na disputa política que é travada entre regueiros ligados a grupos políticos antagônicos em busca do mesmo público eleitor. O teórico da comunicação Sodré argumenta que, a partir da centralidade ocupada pelos meios de comunicação de massa, o contemporâneo é “caracterizado por uma realidade imaginarizada, isto é, feita de fluxos de imagens e dígitos, que reinterpretem continuamente com novos suportes tecnológicos as representações tradicionais do real” (2006, p. 122). É justamente dentro desse espaço de realização de novas formas de sociabilidades que os grupos que concorrem ao poder político do estado do Maranhão vão disputar para ganhar o jogo. Porém, “certos aspectos novos são apenas uma nova versão de uma dimensão permanente da política”. (GOMES, 2004, p. 417.) A sacralização das mídias, que utiliza a espetacularização das imagens como instrumento de reordenação do tempo e espaço, assim como logra aos meios de comunicação de massa e suas agências de notícias a condição de quarto poder, regulando o funcionamento dos outros poderes e da sociedade como um todo, por vezes sendo júri e juiz, não é uma operacionalização que foge da ordem do político nem dos mecanismos de controle social e econômico. No caso do poder político gerado pelo reggae no Maranhão pode-se constatar que o empresário e deputado federal Pinto Itamaraty ocupa posição hegemônica, pois atualmente é o único a veicular conjuntamente programas televisivos e radiofônicos diários, além de realizar os maiores eventos de reggae do Maranhão

As relações da mídia com a política transfiguram o comportamento político na contemporaneidade, instituindo um novo modo de localizá-lo no cenário “aparente” da sociedade de massas. Esse aspecto da cultura de

¹⁶ Alguns DJs e colecionadores regueiros chegavam a raspar o rótulo do vinil, para que outros não soubessem qual a procedência de determinada canção.

entretenimento aliado à geração de capital político deve ser de extrema relevância para as pesquisas de comportamento político e para se compreender quais são as regras da afetividade midiática que impulsionam a midiaticização do jogo político. A socióloga Beatriz Sarlo afirma que:

... o que chamamos hoje de videopolítica é a forma atual da política nas sociedades ocidentais... modalidades, anteriores, “livres”, ou externas à videopolítica, de qualquer maneira são produzidas dentro de um espaço reorganizado pela nova estética e regido por suas leis de legitimação. (2005, p. 130)

A utilização dos programas de televisão de reggae como vetor de valor midiático pelos magnatas políticos de reggae os incorpora à trama da videopolítica na medida em que “... elimina imaginariamente a distância entre estrelas e políticos, incluindo ambas as categorias num sistema de vedetes.” (Idem, p. 133). Nesse sistema, mede-se o potencial político pela capacidade de se sobressair às exigências das lentes das câmeras de vídeo e fotográfica, assim como saber se comunicar gestual e verbalmente, na performance para o público.

O primeiro programa de televisão de reggae foi o Ilha Reggae, que entrou no ar em 1995. Apresentado pelo comunicador Luis Fernando, o programa iniciou uma história de vários programas e um processo de autorreconhecimento dos regueiros cotidianamente em suas casas, assim como a abertura da sua visibilidade a outros estratos sociais:

Um programa para mostrar que existia o reggae e que a massa regueira era grande e muito forte. Embora o importante papel do rádio na consolidação do movimento na cidade, mesmo assim muita gente ainda desconhecia; tinha uma aversão à ideia de uma festa de reggae. Ouvir o som de radiola ou as luzes que indicavam a realização de festas já era motivo de susto pra muitos. As imagens da câmera jamaicana ajudaram e muito tanto ao regueiro se identificar como regueiro, negro, lutador e à sociedade que desconhecia o reggae, que se embasava somente nos preconceitos exibidos nas páginas policiais dos jornais. (LUIS FERNANDO *Apud* COSTA, 2009, p. 12)

Outro programa de seminal importância para o reggae foi o “África Brasil Caribe”, do jornalista, ex-vereador e atualmente dono do clube de reggae

de classe média Chama Maré, Ademar Danilo. O “África Brasil Caribe” abria discussão para as questões ideológicas do reggae e utilizava muitos materiais videográficos importados das bandas e artistas mais considerados em São Luís, como conteúdo do programa. Historicamente, a imagem de Ademar Danilo está intimamente ligada à introdução e expansão do reggae nas mídias de massa, tendo em vista que foi um dos apresentadores do primeiro programa de reggae de São Luís, o *Reggae Night*, além do importante programa de televisão acima citado. Seu capital midiático também se transfigurou em capital político no início da década de 1990, quando, em 1992, se elegeu vereador da cidade de São Luís. Atualmente, Ademar Danilo mantém-se afastado do cenário político institucional, mas é empresário de sucesso e especialista de referência na história do reggae no Maranhão.

3.1.2 Itamarashow

“*Super Itamaraty, simplesmente incomparável, incomparável!...*” [Com uma voz eletrônica e esses dizeres, inicia o programa Itamarashow. Uma batida de ragga faz o *back ground* e o apresentador entra dançando os passos de reggae.] “*Alô, galera, estamos chegando no clima, no agito, no suingue, claro, Itamarashow ao vivo e total pro Maranhão inteiro e a gente já chega assim, no clima fantástico e envolvente, são pontualmente 10 horas e agora 17 minutos na Ilha, e hoje vamos começar o programa já dedicando ele todo, mandar um abraço especial a todos meus amigos de Viana, em todos os bairros, você precisa conhecer Viana, principalmente no carnaval, carnaval de Viana é maravilhoso... abraço a minha amiga Cacilda e o pessoal da Favela da Matriz, todo o mutirão, obrigado pela audiência, também pro meu amigo Marcelo Robô, vou mandar o clip ragga ragga ao vivo pra vocês!*” [Abertura do programa Itamarashow do dia 03 de fevereiro de 2011]

Na atualidade, esse é o programa televisivo de reggae, da radiola Super Itamaraty, de Pinto Itamaraty, que passa de segunda a sexta, das 11h15 às 11h30. Durante a descrição, o horário de veiculação era das 10h15 às 10h30, devido ao horário de verão brasileiro, que altera a grade de programação da TV no Nordeste, adiantando-a em 1 hora. O Itamarashow é

apresentado pelo comunicador negro Netinho Jamaica, o “Black Boy”, que tem o visual e a linguagem da massa regueira. Netinho Jamaica está sempre presente nas festas que anuncia, e o programa tem seu conteúdo baseado, exatamente, na divulgação de festas que vão acontecer e na veiculação de imagens de festas que aconteceram durante a semana. A fixação da agenda a partir do sucesso das festas que aconteceram gera uma retroalimentação dinâmica das presentificações do regueiro na mídia televisiva, que vai para a festa no afã de aparecer no Itamarashow. O programa também conta com as participações especiais dos disque-jóqueis de reggae, como o DJ Mr. Brown, que, às vezes, apresenta o programa; dos radialistas dos programas de reggae, como o jornalista e radialista Marcos Vinícius, ícones da comunicação regueira, e dos produtores das festas. Para melhor visualizar e entender a sua dinâmica de produção e veiculação, o programa foi observado e registrado durante uma semana (de 24 a 28 de janeiro de 2011), tempo em que se pôde perceber as nuances de seu conteúdo.

O programa do dia 24 de janeiro começou com a entrada do “Black Boy” dançando no cenário e com um sorriso franco, tendo, ao fundo, a logomarca do programa Itamarashow. Quando desce o som, o apresentador saúda os telespectadores e afirma o sucesso das festas que aconteceram entre quinta e domingo da semana que se passou. O primeiro evento a ser coberto pelo programa foi o Festejo de São Sebastião, na Barraca de Deco, em Icatú-MA, região do Munim, que aconteceu na quinta-feira anterior à apresentação do programa. Antes das cenas da festa, foi mostrada a chegada da equipe ao povoado e as imagens da procissão realizada em reverência ao Santo. Depois, foram mostradas cenas da festa lotada durante a noite e a presença dos DJs e demais comunicadores da equipe da Super Itamaraty. Estavam presentes na festa o apresentador do programa, Netinho Jamaica, os DJs Mr. Brown e Robert Jango e o primeiro colecionador de reggae do Maranhão, J. Macedo, que reside, atualmente, na região do Munim. O programa volta para o estúdio e o apresentador fala sobre a festa da sexta anterior, na Barraca de Zé Américo, na localidade de Barroso, no município de Bequimão, Baixada maranhense. Esse evento contou com a presença de toda a “banca” da Super Itamaraty, e teve a presença ilustre do dono da radiola, o

empresário e deputado federal Pinto Itamaraty. Sua imagem foi reforçada várias vezes durante a reportagem sobre a festa. Depois, foram veiculadas cenas da festa na cidade de Santa Rita, na Choperia Mais Zoeira, com poucas cenas do público dançando. É importante frisar que, enquanto passam as imagens das festas, o apresentador vai anunciando nome de pessoas dessas comunidades nas quais as festas foram realizadas.

As 10h25, o programa foi para o intervalo que, na verdade, veiculou as festas da semana vindoura. Na volta, o apresentador começa a anunciar as festas do fim de semana seguinte: a primeira é a Festa Reggae das Havaianas, que aconteceria dia 29 de janeiro de 2011, sábado, e que, aproveitando o início do ciclo carnavalesco, tem como temática o Havaí. Foi a décima sexta edição do evento e aparecem cenas da festa do ano anterior, com discurso de Pinto Itamaraty, ladeado, na ocasião, pelo locutor Marcos Vinícius e pelo apresentador Netinho Jamaica. Ao fim do programa, foi divulgada a Festa do Terecô das Caixeiros de Igarauá, no bairro da Estiva, distrito industrial de São Luís. Durante a divulgação, foram mostradas imagens das senhoras caixeiros tocando suas caixas. Esse evento foi realizado em homenagem à Nossa Senhora de Belém, no dia 29 de janeiro de 2011. Também foram comentadas festas com a sonorização da radiola Itamaraty, no município de Santa Maria e no bairro da Maioba, em São Luís, sem aparecimento de imagens das mesmas.

O programa do dia 25 de janeiro de 2011, terça-feira, começou com o som da música Melô de Salgado, da cantora de reggae maranhense produzida pelo grupo Itamaraty, Carla Suelen, a “índia do reggae”. O apresentador Netinho Jamaica apresentou o programa ao lado do DJ Mr. Brown. Iniciaram divulgando a festa de lançamento do CD de Carla Suelen, no clube Arena Show, na praia da Ponta d’Areia. Na ocasião da festa que aconteceria dia 30 de janeiro de 2011, no domingo, a pessoa que comprasse o ingresso ganharia o CD da Carla Suelen. Foram anunciadas as participações especiais de outros dois artistas produzidos pela Itamaraty, o Simon Brown e a Rose Valença. No intervalo, foi anunciado o lançamento de um evento que aconteceria dia 05 de fevereiro de 2010, o desafio entre as radiolas Super Itamaraty e Black Power. A tradição dos desafios entre radiolas coloca em disputa a exclusividade do set

list de músicas dos DJs, assim como também é colocada em disputa a potência sonora das radiolas, medidas pela capacidade de fazer tudo no entorno tremer, em virtude da saturação dos graves e pelo volume do som. Ainda naquela edição do programa, foi divulgada a feijoada do grupo afro GDAM, que se realizaria na sede do bloco, no sábado, e uma festa no bar Coco Gelado, na Estrada de Ribamar, município que se localiza na Iha de São Luís. Foram, novamente, enfatizados os eventos do Reggae das Havaianas e o Festejo de Nossa Senhora de Belém, em Igarauá, Estiva. O programa da quarta feira, dia 26 de janeiro, repetiu praticamente toda a pauta do dia anterior, razão pela qual não será descrito aqui.

O programa do dia 27 de janeiro de 2011 foi especialmente editado para a divulgação da Festa das Havaianas, tanto que o programa foi apresentado por Netinho Jamaica junto com Cesinha do Egito, produtor da festa. Na ocasião, foi rememorado o sucesso das outras quinze edições da festa para conclamar a presença da massa regueira dos bairros da Cidade Operária, Lira, Belira, Madre Deus, Liberdade, Maiobão e outros bairros populares de São Luís. Novamente são mostradas as imagens do discurso de Pinto Itamaraty.

Dia 28 de janeiro de 2011, sexta-feira, o conteúdo do programa foi totalmente voltado para a festa de lançamento do CD de Carla Suelen, no clube Arena Show. Foram apresentadas imagens de um videoclipe da cantora, ambientado no Centro Histórico de São Luís. Depois, aparecem fotos do Maranhão e de São Luís, entrecortadas por cenas do show da Carla Suelen e pela imagem da capa do CD. Este é o primeiro trabalho fonográfico da artista, apesar de ela já estar no cenário há dois anos. Foram executadas, rapidamente, todas as faixas do CD, dentre as quais, o Melô de Anjo da Guarda, Melô de Central do Maranhão e Melô de Salgado, comunidade de Icatú-MA. Foram aproximadamente nove minutos de divulgação. Logo após, foram lembradas as outras festas do final de semana.

Dessa descrição do programa Itamarashow, pode-se abstrair várias questões referentes às relações entre tradição, cultura popular, meios de comunicação e mercado, com reverberações nos arranjos políticos da

atualidade. O teórico Martín-Barbero coloca que as mediações operadas pelos atores sociais do popular contemporâneo são os responsáveis pelo crescimento da produção cultural de caráter massivo. Importante atentar para as articulações entre os apresentadores, DJs e locutores de rádio de reggae com o público regueiro dos bairros, sempre destacando o nome das pessoas das comunidades, principalmente aqueles formadores de opinião, além dos ouvintes e telespectadores que ligam para as produções dos programas. Essas articulações fortalecem o bairro como espaço de identificação e põem o reggae como elemento reforçador da comunidade.

Uma outra dimensão fundamental do popular que revela sua densidade cultural e social no bairro são os processos de reconhecimento como “lugares” de constituição das identidades. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 285)

A proximidade das mídias de reggae com as comunidades dos bairros populares da capital e com as comunidades dos municípios do interior do estado nos quais o reggae é gênero de sucesso gera uma realimentação entre as políticas de representação das comunidades populares, alijadas, historicamente, do processo de representação nas mídias. A indústria cultural do reggae se nutre, assim, da cumplicidade do público regueiro para ampliar mercado e constituir capital político. Martín-Barbero afirma essas características como sintomas do popular massivo e dos meios de comunicação na América Latina:

... a própria televisão se converte em uma reivindicação fundamental das comunidades regionais e locais, em sua luta pelo direito à construção de sua própria imagem, que se confunde com o direito à sua memória. (2004, p. 35)

Essas relações de identificação e reconhecimento agregadas às mídias de reggae estão sempre em confluência com os eventos realizados nas comunidades, cujo público se sente valorizado pela aparição na mídia e, conseqüentemente, fidelizados aos programas de reggae que os veiculam. A ligação do reggae com a tradição, como no caso da Festa de São Sebastião e o da festa de Nossa Senhora de Belém, com seu Terecô das Caixeiras,

reforça, mais uma vez, a incursão e consolidação do reggae na moderna tradição maranhense, via proximidade com expressões tradicionais da cultura, revelando matrizes culturais mais profundas, no nível das vibrações sentidas. A força da música reggae somada à pregnância da imagem televisiva amplifica os alcances do reggae no Maranhão. As analogias e aproximações possíveis entre música e imagem serão tratadas a seguir.

3.2 A trama política da “música-imagem”

As imagens técnicas são ‘arte pura’, no sentido em que apenas a música é arte pura. Eis a razão por que sugiro, que, com a emergência das tecno-imagens, adquirimos novo nível de consciência, nível no qual se tornou possível fazer música imaginativa. (FLUSSER, 2008, p. 146)

Durante todo o século XX, ocorreram mudanças essenciais nas sociedades ocidentalizadas, principalmente junto aos povos “colonizados” que tiveram, em todo seu percurso de autorrealização, enfrentamentos de toda sorte, em condições de desigualdade e mestiçagem que propiciaram reconstruções nas formas das nações e nos grupos sociais considerados hegemônicos. Nesse sentido, o refluxo pós-colonial (HALL, 2003) sempre suscitou estranhamento e curiosidade nos pesquisadores da cultura. No mesmo passo, o fenômeno da globalização, através dos meios de comunicação de massa e das novas tecnologias da informação, dissemina, em escala vertiginosa, os ideais voltados para o consumo e individualização do ser. As relações entre as massificações reducionistas e os enfrentamentos mestiços encontram eco em espaços que estão, em sua maioria, às bordas das “grandes discussões”. É nesse espaço que se quer reverberar duas questões que motivam esta parte do texto: em primeiro lugar, as características da sociedade contemporânea que permitem a fina relação entre música e mídia, arte e instrumental do capital, para conformação de um poderio político. Fenômenos significativos como a Verônica Costa, no Rio de Janeiro, a Mãe Loira, que é uma *funkeira* ex-vereadora ou o caso do empresário de reggae no Maranhão, o deputado federal e magnata Pinto Itamaraty. Pode-se, também, perceber outros artistas exercendo cargos políticos, sempre apoiados por um

grande capital midiático, tais como Franklin Aguiar, o “cãozinho dos teclados”, piauiense radicado em São Paulo-SP e deputado estadual por este Estado.

Em segundo lugar, as estratégias identitárias de grupos sociais historicamente aliados dos processos de veiculação da sua produção cultural, que promovem uma revolução nas formas de catalização e disseminação de linguagens e expressividades simbólicas da cultura e influenciam sobremaneira a sociedade contemporânea. Talvez essas estratégias sejam a própria essência desse novo arranjo social. A modernidade tardia, ou pós-modernidade ou do que quer que chamem a contemporaneidade é, sem dúvida, um momento em movimento de transculturação.

Não se quer sugerir aqui que, numa formação sincrética, os elementos diferentes estabelecem uma relação de igualdade uns com os outros. Estes são sempre inscritos diferentemente pelas relações de poder – sobretudo as relações de dependência e subordinação sustentadas pelo próprio colonialismo. Os momentos de independência e pós-colonial, nos quais essas histórias imperiais continuam a ser vivamente trabalhadas, são necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação. (HALL, 2003, p. 34)

Nas relações de desterritorialização, transculturação e mestiçagens características da América Latina, o reggae desempenha papel importante, no sentido de que transpõe para o mundo ocidentalizado um discurso de oposição ao “*american way of life*”, tão impregnado nas nações pós-coloniais latino-americanas. Esse gênero mestiço chega em meados de 1970 ao Maranhão, meio norte do Brasil, considerado geograficamente por pesquisadores caribenistas, litoral caribenho. Como já foi colocado, as apropriações e ressignificações do reggae no Maranhão são muitas e transformam sobremaneira a cultura local, passando a capital maranhense a ser considerada a Jamaica brasileira. A princípio, o reggae era considerado um “invasor” da cultura local. Quase duas décadas mais tarde, o reggae está naturalizado à cultura local, possuindo, inclusive, desde 2002, o dia municipal do regueiro, que é 05 de setembro, data instituída através de uma lei municipal de autoria do então vereador Pinto da Itamaraty.

A relação do reggae e desse político com a imagem é muito forte no contexto cultural local, tendo em vista que a empresa do Pinto Itamaraty, a Radiola Itamaraty, possui programa de TV diário, na rede Difusora, retransmissora do SBT, no Maranhão, o Itamarashow, no qual é massivamente trabalhada a divulgação das festas e o enaltecimento dos políticos emblemáticos com a cultura reggae local. Imagetivamente também é muito forte: a grandiloquência visual da própria radiola, com suas fileiras de caixas encimadas que podem chegar a 4 metros de altura e que produzem uma massa de som descomunal do ponto de vista auditivo e vibracional.

Neste sentido, percebe-se que a relação estrutural mais sutil que existe entre música e imagem, principalmente quando se pensa a imagem da televisão, assemelha-se aos aspectos de fruição temporal dessa mídia de massa em específico, que é, na sua essência, uma experiência tecno-lógica. Outras dimensões do imbricamento da música e da imagem levaram a uma categoria aqui cognominada de música-imagem. É que, do ponto de vista da organização do capital da produção musicológica, a dimensão sonora dessa linguagem está cada vez mais imagética, de uma forma bem mais intensa do que antes.

3.2.1 O *bios virtual* e a “música-imagem”

... na primeira metade do século XVIII, a música já era considerada como sendo não apenas uma espécie de linguagem, mas sobretudo um modo de comunicação que obedecia a certas determinações, as quais acabaram por ser englobadas num sistema filosófico-musical sob a denominação de *teoria dos afetos*. Segundo tais determinações, a música viera estabelecer-se como linguagem mais adequada sempre que se tratava de expressar ou provocar certos sentimentos, emoções e paixões, ou seja, os *afetos* humanos. (SCHURMANN, 1989, p. 120)

A música sempre foi, por excelência, a mais sublime das artes. Aquela que pode realmente expressar sentimentos no seu sentido mais essencial. Desde há muito, estabeleceu certa relação com a imagem. As escrituras musicais em partituras já são, em si, uma visualidade sonora; gravuras, desenhos ou pinturas dos instrumentos musicais e de célebres compositores

também podem indicar tal afirmativa. Porém, enquanto no século XVIII a arte pictórica da Europa queria expressar o real, era delegada à música a função de tocar a alma e despertar o onírico de cada um. O som é invisível, é produzido a partir da vibração do ar através de elementos da natureza, porém, possui um caráter extremamente relacionado ao suporte matérico e tecnológico do instrumento musical como extensão do próprio corpo. Segundo o teórico Castel: "... a luz, tal como o som, seria um produto de vibrações e que, assim, a cor e o som musical seriam análogos por natureza". (*Apud* CASNOK, p. 35) Portanto, é através da vibração (de partículas de fótons) que se podem ver as coisas, então, o princípio de existência essencial nos dois é a mesma – "vibracional".

Ampliando a aproximação, pode-se perceber a presença de termos eminentemente imagéticos dentro do vocabulário da teoria musical, tais como, tom, tonalidade, cromatismo, coloratura. A própria palavra timbre, em inglês se escreve "tone-colour", que significa a "cor do som". Interessante que, nos estudos musicológicos que envolviam as relações entre som e cor, as cores escuras estavam, em sua maioria, mais relacionadas ao grave, enquanto cores mais claras se relacionariam com os agudos.

Decorrente da materialidade dos elementos, a relação tessitura/peso/cor/localização espacial/gravidade se instaura: os sons graves são pesados, com uma certa materialidade, escuros e se instalam nos planos baixos. Os sons agudos, ao contrário, são leves, diáfanos, claros e se localizam nos planos altos. (IDEM, p. 32)

Percebe-se, nessa descrição, uma profusão densa da relação entre elementos sonoros, matéricos, de volume e imagéticos na semantização do som. No campo das pesquisas musicológicas, a relação entre música e imagem já é estudada há um bom tempo. Desde os séculos XVII e XVIII, com o desenvolvimento do melodrama e da ópera, era latente a participação da visão dentro da realização musical. Também se pode afirmar isso no campo da música clássica.

No campo da música instrumental, tanto a corrente descritiva quanto a teoria dos afetos pressupõem – por meio de referências explícitas a sons da natureza ou a movimentações físicas, espirituais e emocionais – a visualização de paisagens, de cenas ou de sinais que

denunciem estados afetivos, tais como lágrimas, sobressaltos, reencontros, arroubos, decadência física ou moral, solidão e júbilo, entre outros. (IBIDEM, p. 24)

Chegou-se ao limite de alguns compositores fabricarem cravos, órgão e teclados que emanavam sons e cores ao serem executados, inclusive o inusitado instrumento de “A. Wallace Rimington, professor de Belas-Artes no Queen’s College em Londres, construiu, em 1895, um órgão silencioso que apenas difundia cores, acompanhando uma orquestra ou piano.”(IBIDEM, p. 37)

O argumento que ora se apresenta é que, a partir das descobertas tecnológicas do século XIX e do aparecimento e desenvolvimento dos meios de comunicação de massa na primeira metade do século XX, a importância da imagem na música se intensificou substancialmente. A afirmativa inversa também é verdadeira, principalmente na imagem em movimento. Serão utilizados alguns acontecimentos que se acredita serem corroborantes com essa assertiva.

O primeiro filme com som direto, gravado na própria película, surgiu em 1927, com o filme *O cantor de jazz*, de Alan Crosland, porém, nos filmes mudos que foram produzidos do início do século XX até então, eram compostas partituras que acompanhavam os rolos de filmes até os cines para serem exibidos e executadas. A execução das composições ficava a cargo de músicos locais, contratados pelos próprios empresários donos dos cinemas. Por isso é que muitos filmes americanos ou europeus ganhavam ginga brasileira ao terem suas composições executadas por chorões cariocas do início do século XX (TINHORÃO, 1985). A interpretação abrigada servia como elo de negociação entre o visível e o “sentido” na música.

Com a entrada do som no cinema, pode-se ver o surgimento de um gênero que dominou o mercado cinematográfico americano durante as décadas de 1930 e 1950, o musical. Os filmes musicais foram concebidos como enormes estruturas de aparato cinematográfico, aliadas às grandiloquentes orquestras de *jazz*. A força imagética das performances dos solistas de *jazz* e dos grandes *crooners* da música popular americana iniciou

uma estreita relação dos músicos de sucesso com as lentes do cinema e da TV.

No Brasil, a televisão tem seu início em 1950, com a TV Tupi, do empresário Assis Chateaubriand. Nos primórdios, a TV usou, em sua maioria, recursos humanos advindos da cultura do rádio, de uma tradição oral e musical. A utilização das atrações musicais, como os cantores e cantoras do rádio, com o vozeirão característico da época, e os shows de calouros, que sempre “revelaram” talentos na telinha constituíram um dos pontos mais fortes da programação. Durante a década de 1960 e 1970, no Brasil, a música esteve muito presente nos “Festivais”, que mobilizavam grandes multidões de estudantes e simpatizantes nos locais das apresentações. Outro aspecto importante foi o incremento das capas dos vinis e da “figurinização” do artista, para que ele se enquadrasse no gênero esperado pelo público-alvo pré-concebido pelo aparato da indústria fonográfica.

O aparecimento dos filmes feitos por bandas como o *Yellow Submarine*, dos *Beatles*, e o *The Wall*, do *Pink Floyd*, assim como a invenção dos videoclipes, levaram a cabo a relação sinérgica entre música e imagem em movimento, principalmente no que diz respeito à edição das imagens, tendo em vista que, pela primeira vez, as imagens vão complementar a música, e não o contrário. A rede mundial de televisão musical, MTV (1980), vai ser a matizadora mercadológica e midiática dessa linguagem, categorizada como “música-imagem”.

O processamento da imagem televisiva... como se constitui de impulsos eletromagnéticos se aproximaria mais da música do que dos fotogramas postos em sequência na montagem cinematográfica. Trabalhando em ritmo muito rápido com as reações neurofisiológicas do espectador, a televisão processaria quase-musicalmente (no sentido de aglutinação de elementos por contigüidade harmônica, mais do que por significação) os afetos de uma comunidade de recepção, modulando-lhe magneticamente a sensibilidade. (SODRÉ, 2006, p. 84)

Assim como a música possui enorme potencial de afetação nas pessoas, a televisão, trabalhando também através de fruição temporal, fluxo contínuo e modulação de imagens e som, consegue afetar sobremaneira o

sentir humano e,consequentemente, os meios sociais e culturais. Muniz Sodré cognomina de *bios virtual* (como já foi colocado antes) ou quarto *bios* esse espaço no qual estão inseridas as mídias de massa e os meios de comunicação em rede, porém, o autor chama atenção especial ao seu poder de transmutação do real, constituindo, assim, um novo real, um real virtualizado.

Esse novo espaço é configurado primordialmente pelo mercado, cujo poder, coadjuvado pela mídia, apequena o poder do Estado nacional. Trata-se de um espaço que se amplia tanto horizontalmente quanto por duplicação, na medida em que cria realidades paralelas ou virtuais por meio de dispositivos de alta tecnologia. (IDEM, p. 96)

Isto posto, é necessário entender como se dão as relações de poder mercadológico e político dentro desse *bios* midiático, assim como perceber a importância da música nessa construção, tendo como foco o presente objeto de pesquisa.

3.3 Música, mídia e Maranhão: imbricações políticas da afetividade

Na contemporaneidade, acompanha-se uma transfiguração na política para o que se pode chamar de *afetividade instrumentalizada*, oportunizada pelas mídias e pelas estratégias de marketing. Isto reverberou grandemente na política nacional, tendo em vista as eleições no Brasil desde a eleição de Fernando Collor de Mello, o “caçador de marajás”, totalmente confeccionado nos estúdios da Rede Globo. O próprio Luís Inácio Lula da Silva teve que criar o “Lulinha Paz e Amor” como *slogan*, “aliviando” seu histórico de líder sindical. Cada vez mais, percebe-se que os aspectos imagéticos dos candidatos ganham mais espaço na “agenda política” do que as ideias ou ideais que defendem. A plataforma de governo, ultimamente, tornou-se algo meio obscuro, perdendo, em importância, para outros itens como maquiagem, técnicas de olhar para câmera e a desenvoltura frente às lentes de fotógrafos e câmeras de televisão. Esses, sim, são elementos fundamentais para um político, na atualidade. Essa relação com a quase-presença da imagem televisiva ou com *sítes* de notícia intensificaram o nível de profissionalização

dos políticos e dos seus assessores, culminando com a criação de cursos de “*media training*” para políticos.

No Maranhão, a relação entre mídia e política é muito estreita. Os senadores José Sarney, líder do Senado, e Edson Lobão, atualmente licenciado do Senado e Ministro de Minas e Energia, possuem redes de TV locais (a rede Mirante e a rede Difusora, respectivamente retransmissoras do sinal da Globo e do SBT) em comando de seus filhos. O filho de Lobão, Edison Lobão Filho, acumula, ainda, o cargo de Senador da República. No reggae maranhense, esse capital midiático atualmente está nas mãos do empresário Pinto Itamaraty.

Como já foi colocado antes, a “massa” regueira, como são chamados os adeptos do reggae de radiola, é composta por uma enorme quantidade de pessoas de classes baixas e que, geralmente, moram em zonas periféricas e marginalizadas da capital maranhense e municípios que compõem a Ilha de São Luís, além de outras cidades. O reggae também tem grande legião de adeptos na Baixada maranhense e na região do Munim. Os sujeitos que adotaram o reggae, que se identificaram com o seu som e sua mensagem, que ressignificaram os passos da dança, ao se juntar em pares, e da música, a partir dos melôs, são quem conseguiram fazer a virada de jogo, ao transformar uma cultura musical completamente marginalizada pelas elites hegemônicas e, por parcela das expressões tradicionais da cultura popular, em uma expressão artística de grande valor identitário, mercadológico e cultural.

Porém, “massa” é uma categoria difícil de delimitar, mas é sempre definida por exclusão. “Massa são ‘os outros’; aqueles que não têm acesso aos bens culturais produzidos no interior da conjugação público/elite.” (COHN, 1973, p. 70). Especificar quem é a “massa” regueira é também problemático: o termo “massa” é excludente, mas, na categoria em análise, a “massa” refere-se ao “público” do reggae de radiola; porém, o “público” de determinada expressão artística ou cultural é uma categoria inclusiva. Esse antagonismo enseja, em certo nível, uma falta de organicidade no que tange à “massa” regueira.

No entanto, para a massa regueira, fazer parte da “massa” significa fazer parte de um movimento cultural que relaciona o sujeito com uma grande

legião de iguais, portanto, essa significação desqualificante aferida pela academia e pela sociedade abastada é ressignificada e ganha uma dimensão de força e amplitude da cultura reggae no Maranhão. A massa regueira é composta por um grande contingente de trabalhadores das classes populares, em sua maioria empregadas domésticas, pedreiros, flanelinhas, pintores, camelôs, *bike* lanches, vendedores ambulantes, pescadores, estivadores, carregadores, barqueiros, entre outros. A massa regueira é fiel às radiolas e aos eventos de reggae e mantém uma parte de sua apertada renda separada para curtir as festas das radiolas que acontecem durante todo o mês. As radiolas levam verdadeiras legiões de fãs fidelizados às festas que produzem, fazendo girar, a partir da sua imagem, um grande mercado consumidor. Esse poder mercadológico do reggae que surge a partir de sua força identitária e de mobilização de um grande contingente populacional desperta o interesse de pessoas ligadas ao reggae na política institucional do estado, que se lançam, então, aos cargos eletivos municipais, estaduais e federais.



Figura 65: A massa regueira acenando para a câmera no evento Cidade do Reggae em 11 de julho 2009. (Foto: Ramúsyo Brasil.)

Os políticos de reggae que são, na verdade, empresários de radiolas, com exceção do ex-deputado Alberto Franco, perceberam, desde o início da

década de 1990, o capital político-eleitoral proporcionado pelos adeptos das radiolas e dos clubes de reggae. Sob esse prisma, é importante a concepção de Foucault (1979, p. 248), para quem “o poder na realidade é um feixe aberto, mais ou menos coordenado (e sem dúvida mal coordenado) de relações...”. O reggae maranhense dos magnatas empresários políticos utiliza como capital político a massa regueira, o que leva à questão das políticas de representação, pois “Na medida em que as relações de poder são uma relação desigual e relativamente estabilizada de forças, é evidente que isto implica um em cima e um em baixo, uma diferença potencial.” (IDEM, p. 250). Então, quais são as políticas públicas oportunizadas pelos políticos regueiros à massa regueira? Quem são esses sujeitos? Quais as suas demandas? Essas demandas são reclamadas aos políticos? Os políticos respondem a essas reclamações? Qual o poder de barganha da “massa” regueira? Ela tem consciência desse poder?

A trama da afetividade política mobilizadora do reggae consiste na força identitária do reggae de radiola para com a população de baixa renda local, da potência sonora e visual das radiolas, dos esquemas de entretenimento e marketing operacionalizados pelos conglomerados de reggae nas festas e bailes promovidos, em especial a da radiola Super Itamaraty, do poderio midiático desses conglomerados e do empoderamento imagético dos políticos de reggae. Como a música é o objeto de musicólogos que estudam a *teoria dos afetos*, na mídia televisiva de massa:

O indivíduo e o mundo relacionam-se afetivamente por meio do tempo e do espaço... O *bios* midiático é uma transformação do espaço-tempo, adequada às novas estruturas e configurações da vida social. (SODRÉ, 2006, p. 99)

Assim, percebe-se que a imbricação do poder afetivo da música e da imagem em movimento tem o poder de re-temporalizar o tempo e de re-espacializar territórios, como na dança, que espacializa a música em corpo e movimento. Acredita-se na possibilidade de uma construção relacional entre esses dois universos, musical e imagético, na qual se possa identificar em quais circunstâncias um pode estar contido no outro, e quais são as estratégias de poder de viés emotivo-instrumental através das quais essas linguagens podem confluir.

3.3.1 Perfil dos políticos empresários

Por ordem cronológica de aparecimento no cenário político local, os principais atores da cena política local que vinculam sua imagem ao movimento reggae são: Ademar Danilo, jornalista e atualmente dono do clube Chama Maré, que tem seu público situado na classe média. Primeiro radialista de reggae e um dos primeiros comunicadores a ter programa de televisão, o África Brasil Caribe, seu mandato de vereador pelo PT na cidade de São Luís se deu entre os anos de 1992 e 1995.

O segundo ator político de reggae é Luís Fernando Santos Costa Ferreira, o Ferreirinha, cujo mandato terminou no final de 2008. Foi dono do clube de reggae “Espaço Aberto”, que fechou suas portas em 2008, e é dono da radiola Estrela do Som, que é considerada uma das mais tradicionais, por existir há muitos anos e ter sobrevivido ao processo de profissionalização do reggae. Também é considerado um dos maiores colecionadores de discos de vinil de reggae da Ilha, fato que o transformou, desde cedo, em empresário de prestígio, também pela exclusividade das músicas tocadas no clube.

Outro exemplo de resultados concretos que a mobilização do público regueiro pode resultar em representação política é o vereador do PSL, Ferreirinha da Estrela do Som, que, como o nome sugere, é proprietário de uma radiola de reggae no Maranhão, uma das mais populares. Luís Fernando Santos Costa Ferreira, o Ferreirinha da Estrelado Som, é vereador de primeiro mandato, pelo PSL, e em 2008 tentou a reeleição, também com propostas direcionadas aos apreciadores. Seus *jingles* são releituras de sucessos do ritmo jamaicano.

Filho de lavrador, Ferreirinha chegou a estudar até o segundo grau. Em São Luís, foi açougueiro, frentista, gerente de posto de gasolina e, hoje, é empresário, um dos pioneiros na realização de festas de reggae no Estado. Por conta desta atividade, fez inúmeras viagens a países da Europa e à Jamaica para pesquisar e comprar os melhores lançamentos em disco vinil e CD de reggae para enriquecer sua vasta coleção discográfica do gênero, antes de assumir um cargo no parlamento municipal. “Apesar de ser representante dos simpatizantes desse gênero musical na Câmara, voltou seu mandato também para atender demandas do esporte amador, de segurança pública, de policiais militares e bombeiros, e de ocupantes do solo urbano. (WADA, 2008, p. 150)

O terceiro é o ex-deputado estadual pelo PSDB Alberto Franco, atualmente no PMDB. De família abastada e ligado aos grupos hegemônicos

locais, Alberto Franco se localiza no jogo ao lado do deputado federal Pinto Itamaraty. Este é o quarto personagem e o mais emblemático de todos. Filiado ao PSDB, começa sua história no reggae com uma pequena radiola chamada “Itamaraty”, herdada do pai, apelidada de “A Roxinha” por ter, em sua identidade visual, a predominância da cor roxa. Ao longo de 10 anos, sua radiola cresceu e se transformou na maior de todas em termos de tamanho e de potência de som. Cresceu tanto, que depois foram surgindo outras “Itamaratys”.

Hoje, são cinco “*sounds systems*” que promovem festas em vários locais da capital e do interior, realizando, em certas ocasiões, mais de um evento no mesmo dia. Pinto Itamaraty é formado em Administração de Empresas, com especialização em Comunicação e Marketing. Em 2000, entra para a vida política candidatando-se a vereador da capital pelo PTB. Consegue uma votação maciça e é eleito vereador. No ano de 2004, consegue ser o candidato a vereação mais votado de São Luís, com mais de 20.000 votos. Dois anos depois, no ciclo eleitoral de 2006, candidata-se a deputado federal e é novamente eleito, com 90.637 votos, 47.279 só na Ilha de São Luís, que compreende as cidades de São Luís, São José de Ribamar, Paço do Lumiar e Raposa.

A política dos políticos do reggae maranhense está implicada na relação entre mídia e entretenimento. Não se explicita, nos programas de legislatura, um posicionamento claro contra as desigualdades estabelecidas, nem um discurso opositivo questionador e crítico que busque uma subversão do *status quo*. Em contraposição à atual configuração dos políticos de reggae em nível institucional no Maranhão, a dimensão política do reggae na Jamaica, na sua gênese, estava mais relacionada a um discurso de identidade de uma maioria étnica negra e de resgate de seus valores essenciais. Ao clamar por igualdade, criticou corrupções políticas, dissonâncias socioeconômicas e provia de esperança as maiorias alijadas do processo de “desenvolvimento” do país. Acredita-se que esse percurso histórico aqui descrito apresenta uma alteração no sentido político do reggae, mas que também pode ser aplicado a vários outros movimentos, tanto artísticos quanto socioculturais.

As realidades imaginarizadas oportunizadas pelos meios de comunicação de massa fundam verdadeiras comunidades esportivas em torno do poder espetacular das imagens técnicas nas sociedades contemporâneas. Essas veiculações alimentam a indústria cultural fonográfica e suprem, simbolicamente, sua veia mercadológica. Tais configurações levam a repensar as relações entre os campos e as linguagens que se encontram entre o musical e o imagético.

No próximo tópico, apresentar-se-á uma sistematização que corrobora com a proposta de retroalimentação entre essas linguagens e seus meios de produção que caracterizam as mais atuais formas de entretenimento, socialização e suas possíveis reverberações nos contornos políticos das sociedades contemporâneas, sobretudo nas realidades ocidentalizadas.

3.4 A cultura política e a política na cultura

No Maranhão, para que se entendam os contornos políticos que desenham as diretrizes do poder institucional do estado, tem que se passar, inexoravelmente, pela constituição da oligarquia da família Sarney. A dinastia de José Sarney no Maranhão se inicia em 1966, quando é eleito governador do estado. Sua posse foi registrada pelo cineasta revolucionário Glauber Rocha, no filme *Maranhão 66*. A seguir, uma breve análise do filme visa deslindar as marcas da cultura política no estado.

No início do documentário, quando estão sendo apresentados os caracteres com os créditos, as imagens são do centro da cidade, com suas ruas e becos estreitos, embalados ao som de bumba-boi e blocos tradicionais, ritmos da cultura popular local.

Entre os 58 segundos de filme, até 1 minuto e 17 segundos, surge uma banda militar e o exército em formação empunhando rifles. Na sequência, aparece o jovem governador eleito, José Sarney, aclamado em praça pública e quebrando uma hegemonia política de mais de vinte anos de Vitorino Freire. Sarney é conduzido pelos correligionários e ladeado pelo povo para um

suntuoso carro preto que o leva à frente do Palácio dos Leões, onde realizará seu discurso de posse.

Glauber Rocha, após o sucesso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* no Festival de Cannes, é convidado por José Sarney para realizar um documentário sobre sua posse para governador do Maranhão. Glauber aceita o serviço e realiza um retrato social e político do Brasil e do Maranhão no período inicial da ditadura militar. Filme pouco comentado da filmografia de Glauber, *Maranhão 66* apresenta o cinema político glauberiano e traduz a *Eztetyka* da Fome, focalizando as relações entre a imagem do poder, a miséria e a alegria estética da cultura popular no povo. A música que embala todo o documentário revela essa tônica¹⁷.

O documentário de 10 minutos e 12 segundos é feito a partir de imagens da cidade, do povo, de fábricas desativadas, dos bairros carentes, de hospitais com doentes graves etc., e do discurso de posse de Sarney em praça pública lotada por uma multidão que o ovaciona, no dia 31 de janeiro de 1966. Os paradoxos entre fala e imagem revelam, naquele momento, que “A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo.” (ROCHA, 2004, p. 250). Glauber buscava, nessa relação entre as imagens e a fala do jovem político, as disjunções que se percebiam na realidade. Essa era a vontade de Glauber Rocha, escrutinar as relações de paternalismo presentes no gérmen do colonizador no Brasil, na busca de um cinema enquanto arte revolucionária.

“O mandato que venho a receber tem a marca da luta, tem a chama da mais autêntica vontade popular, da liberdade de escolher e preferir, da consciência das opções.” (Trecho do discurso de posse de José Sarney, aos 3 minutos e 20 segundos de filme). Enquanto isso, a imagética passeia pelos bairros pobres, revelando a população carente da capital que, na realidade, não possui liberdade e nem tem opções. A dialética realizada por Glauber no seu cinema político marca a sua vontade de reescrever a História do Brasil aos modos de Benjamin, que considera essencial “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225). É o que se percebe na relação entre imagem e texto em *Maranhão 66*.

¹⁷ Interessante ressaltar que é o primeiro filme de Glauber Rocha com captação direta de som.

3.4.1 Benjamin, Glauber e a “outra” história

O documentário de Glauber assistido 45 anos depois de sua realização mostra que a história do patriarcalismo oligarca permanece presente no Maranhão e no Brasil desde sempre, e que a outrora oligarquia de Vitorino Freire foi elevada ao quadrado pelo clã Sarney.

“*Como vamos industrializar o Maranhão e criar novos empregos, como iremos mudar a face do Maranhão 100% pobre, quanto à habitação, vestiário e alimentação?!*” (Discurso de posse de JS, aos 6 minutos e 57 segundo de filme). Enquanto essa fala é proferida, as imagens percorrem um lixão da cidade, onde urubus e pessoas transitam entre restos de comida e trapos. Em seguida, três nativos riem para a câmera em sinal de misto de vergonha e surpresa por estarem sendo filmados. No próprio manifesto da *Eztetyka* da Fome, Glauber revela seu intento:

O que fez do cinema novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (ROCHA, p. 65, 2004)

A dimensão política de *Maranhão 66* focaliza a impossibilidade de uma transformação social como aquela proferida pelo jovem governador eleito em um sistema que se encontra tal e qual como foi esquematizado pelo braço do imperialismo e do populismo dele decorrente. A crítica fina de Glauber reflete, em preto e branco, os traços característicos da política institucional brasileira e toda a violência simbólica que subjaz a ela, fundada nos rincões do Brasil à base do coronelismo patriarcal enquanto elemento do passado sempre presente e do espetáculo como dispositivo contemporâneo de dominação de classes. Seguindo esse mesmo ponto de vista, Walter Benjamin coloca que “A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade.” (1994, p. 226) A linguagem do Cinema Novo buscava problematizar a questão nacional através da tomada de consciência

política e intencionava “... pensar a memória como mediação, trabalhando a idéia de uma nova consciência nacional a construir.” (XAVIER, 2001, p. 22)

Existe uma aproximação evidente entre as noções de alegoria em Benjamin e a estética da alegoria de Glauber, que estão explicitadas na presença dos ritmos tradicionais e do povo mestiço em festa na posse de Sarney em *Maranhão 66*, imagens que representavam, naquele momento, o Brasil das bordas. “A matriz benjaminiana inspirou nova reflexão sobre as vicissitudes da revolução brasileira – essa que o golpe de 1964 travou – e sua representação nas artes.” (IDEM, p. 31) Mais acentuadamente, pode-se perceber essa marca alegórica em *Terra em Transe*, filme no qual Glauber Rocha utilizou imagens de arquivo de *Maranhão 66* para ambientar o país fictício, cognominado Eldorado.

Na sequência final de *Maranhão 66*, surgem imagens aéreas de São Luís e logo após o povo em cortejo seguindo um bloco tradicional de tribo de índios, entoando seus cânticos, e uma faixa com homenagem da comunidade de “Santa Luzia” ao Dr. José Sarney. Glauber explicita, nessa cena, a relação entre poder e cultura popular no seio da sociedade brasileira. Como afirma Xavier:

Cada filme reitera o seu foco nas questões coletivas, sempre pensadas em grande escala, através de um teatro da ação e da consciência dos homens... Pensar esse cinema é investigar o seu modo de abraçar a história, pois Glauber é sinônimo de uma interrogação – abrangente, ambiciosa, às vezes delirante, mas sempre corajosa – endereçada a nosso tempo a partir da ótica do Terceiro Mundo. (IBIDEM, p. 118)

Maranhão 66, apesar de ser um filme encomendado por José Sarney, não fugiu ao projeto de Glauber. Mesmo que de forma mais sutil e escamoteada, ele utilizou as alegorias e a linguagem solta da câmera na mão presentes em seu cinema. A análise política da realidade maranhense da época, que se estende até a atualidade, também está presente na vontade de reescrever a História nas lentes do cinema novo. As conexões existentes entre o cinema de Glauber com seu fluxo temporal próprio e sua aproximação estética do pensamento filosófico de Benjamin, principalmente no tocante à noção de alegoria e ao conceito de História que, ao contrário do “... historicista

(que) apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única” (BENJAMIN, 1994, pp. 230-231).

O filme *Maranhão 66* revela, em suas cenas, os traços de um *continuum* político que dura 45 anos de poder, assim como também apresenta a simbiose entre cultura popular e política que acompanha a sociedade maranhense. No decorrer dos anos, José Sarney conseguiu fazer de seus filhos políticos de reverberação no estado. Sarney Filho parte, agora, para o sétimo mandato como deputado federal, e Roseana Sarney, que já foi deputada federal e senadora, atualmente está no quarto mandato de governadora. Roseana Sarney é considerada uma amante da cultura popular. Nas festas juninas e também no carnaval, é comum vê-la vestida com roupa de fofão, um tradicional personagem do carnaval maranhense, que usa uma máscara para assustar as pessoas e cuja vestimenta se compõe de um macacão de tecido de chita ou de chitão. O apadrinhamento das manifestações populares do estado pela família Sarney e por seus correligionários, via capital privado ou capital público, utilizando a Secretaria Estadual de Cultura, é um hábito comum. Os bois, escolas de samba, blocos tradicionais, entre outras expressões, têm que estar apoiando o governo para conseguir acessar mais facilmente os recursos para a cultura no Maranhão.

O filho de José Sarney dono da TV Mirante, que é retransmissora da rede Globo, Fernando Sarney, “adotou” boa parte da MPM – Música Popular Maranhense – que é composta por músicos e compositores, em sua maioria da classe média, para figurar dentro dos eventos midiáticos e estatais, anulando muito da perspectiva crítica das composições de alguns artistas cooptados em relação às ações políticas da família Sarney, no Maranhão. Essas articulações demonstram bem os usos dados à produção cultural pelos grupos hegemônicos de poder que controlam os campos da política institucional, pelos meios de comunicação e pelos meios de produção que envolvem a realização da cultura no estado. A dinamicidade da política faz com que os arranjos entre cultura e política tenham que ser periodicamente refeitos. É aí que o reggae surge como fenômeno cultural de estratégica importância para a política local.

Para tanto, será preciso analisar as campanhas eleitorais de Pinto Itamaraty para deputado federal em 2006 e 2010. Alberto Franco também aparecerá na análise, pois sua imagem tornou-se indissociável da imagem de Pinto Itamaraty no campo político institucional no Maranhão.

3.5 A ascensão de Pinto Itamaraty na política

... para os deputados maranhenses constata-se a existência de uma simbiose entre *o mundo empresarial* [grifo nosso] e a gestão do estado, conjugado à absorção de médicos, engenheiros e advogados em cargos públicos que, posteriormente, reconvertem os recursos acumulados em bases eleitorais. (GRILL, 2008, p. 31)

José Eleonildo Soares surge no cenário das radiolas no final dos anos 1980 com a radiola Itamaraty. A radiola cresceu muito durante a década de 1990, que foi uma década caracterizada pelo surgimento de muitas radiolas de porte médio, que dividiam o mercado de forma mais ou menos equânime. Estrela do Som, Black Power, Diamante Negro, FM Natty Nafyson, Itamaraty, entre outras, foram radiolas que se destacaram naquele cenário de desenvolvimento de mercado de consumo do reggae em São Luís e algumas regiões do interior. Durante os anos 2000, pode-se afirmar que a radiola Itamaraty se tornou muito maior que todas as outras, fazendo com que o mercado se concentrasse muito em torno dos eventos promovidos por ela. No campo político, esse poderio mercadológico se refletiu em votos. Pinto da Itamaraty foi eleito pela primeira vez em 2000 para vereador de São Luís pelo PTB. Em 2004, foi reeleito como o vereador mais votado da capital maranhense, consolidando sua imagem como representante político dos arranjos produtivos de reggae e da massa regueira. Nesse mesmo ano, o colecionador e empresário de reggae Ferreirinha também se elegeu vereador pelo PRB, perfazendo dois representantes da cultura reggae na câmara municipal.

Só que Pinto da Itamaraty alçava voos mais altos. Numa articulação política, migrou para o PSDB em 2005 e, aliando sua imagem ao candidato a deputado estadual, à época também do PSDB, com relações com a família

Sarney, Carlos Alberto Franco de Almeida, montou uma parceria que se retroalimenta. Enquanto Pinto da Itamaraty, que depois se tornou Pinto Itamaraty, fornecia votos da massa regueira para Alberto Franco, que até então não tinha nenhuma ligação com o reggae, Franco oportunizava novas ligações com o clã Sarney e contatos com prefeitos de interiores do estado não alcançados pelo poder mercadológico-cultural do reggae.

As estratégias de marketing político utilizadas por Pinto são muito eficazes, dentre elas estão: malas diretas com mensagens de paz e prosperidade em datas comemorativas para eleitores efetivos e potenciais, principalmente nos bairros que são considerados por ele como zonas de eleitorado; churrascos grátis e cerveja em garrafa de 600 mililitros a apenas R\$ 1,50, ofertados nas festas realizadas pela radiola Itamaraty nos finais de semana próximos a eleições e a “carteirinha do regueiro”, que possibilita sua entrada em qualquer festa organizada pelo conglomerado Itamaraty de entretenimento.



Figura 66: Panfleto incluso em mala direta destinado a eleitores aniversariantes. (arquivo pessoal)



Figura 67: Material impresso que chegou via correio na casa de uma eleitora. (arquivo pessoal)

A mais recente estratégia de marketing do político foi a retirada da preposição do seu nome de fantasia. Em vez de “Pinto da Itamaraty”, agora ele assina Pinto Itamaraty, numa articulação semântica de incorporação sinérgica de sua imagem política com o poder de mobilização, tanto econômica como de entretenimento, que está intrínseca na percepção popular acerca da radiola Super Itamaraty e seus produtores e veiculadores de reggae no Maranhão. Além dessas ações, também é percebido um constante agendamento do político Pinto dentro do programa diário de televisão Itamarashow, outro produto do conglomerado Itamaraty. A sua imagem é veiculada no programa tanto nas festas realizadas pelo grupo, nas quais ele está quase sempre presente, quanto nos discursos realizados sobre propostas de lei elaboradas pelo político-magnata de reggae na Câmara dos Deputados em Brasília – DF.

Com efeito, a propalada ‘despolitização’ midiática ou tecnológica resulta inequivocamente do enfraquecimento ético-político das antigas mediações e do fortalecimento da midiatização. Sob a égide da produção informacional da realidade, a tecnointeração – entendida como hipertrofia da organização tecnológica sobre os aspectos institucionais da mediação social – toma o lugar da mediação, desviando os atores políticos da prática representativa concreta (norteadas por conteúdos valorativos ou doutrinários) para

a performance imagética, isto é, para o espetáculo convertido em relação social. (SODRÉ, 2006, p. 161)

Nesse sentido, durante a campanha de 2006, percebeu-se uma grande utilização das radiolas da Itamaraty, reforçando a imagem do dono da radiola e empresário Pinto Itamaraty. Junto com ela, era trazida a de Alberto Franco. O slogan era “regueiro vota em regueiro”. Em processo do Ministério Público Eleitoral, os dois candidatos foram acusados de utilizar o aparato sonoro-visual da radiola e o espaço de eventos para campanha:

... os investigados divulgaram suas propagandas eleitorais em “dobradinha”, tendo se utilizado da realização de festas, na capital e em diversos municípios do interior do Estado, com a utilização de denominada “Radiola de *Reggae* Itamaraty”, de propriedade do candidato Pinto da Itamaraty, para promover suas candidaturas. Nos referidos eventos, eram afixados cartazes com a propaganda eleitoral dos investigados, bem como divulgado pela radiola, durante a festa, o *jingle* de campanha, consistente em um *reggae*, em que eram mencionadas suas candidaturas, seus números e feito pedido expresso de votos, através do disc-jóquei. (BRASIL. Ministério Público Eleitoral. Processo nº. 3299/2007 *Apud* WADA, 2008, p. 154).

Ainda segundo o texto do Ministério Público Eleitoral, no dia 12 de agosto de 2006, no município de Axixá, região do Munim, na qual o reggae tem bastante inserção nas comunidades pobres rurais e ribeirinhas, os chamados povoados, o candidato Pinto Itamaraty estava fazendo campanha em uma festa de reggae, como se pode constatar no texto a seguir:

... que no dia doze de agosto estava presente em uma festa que ocorria no Povoado Ruy Vaz, município de Axixá, tendo chegado por volta das 22h; Que era uma festa de reggae promovida pela “Radiola Itamaraty”; Que não tinha cobrança de taxa de entrada, tendo sido realizada na Praça do Povoado; (...) Que tem conhecimento que a “Radiola Itamaraty” é de propriedade do Vereador de São Luís “Pinto da Itamaraty”; Que durante a festa foi tocado um reggae com propaganda dos candidatos a Deputado Estadual e Federal, respectivamente, Alberto Franco e “Pinto da Itamaraty”; Que o DJ da Festa entre as músicas falava que esta era uma promoção do Vereador “Pinto da Itamaraty”, além de que dizia que “regueiro tem que votar em regueiro”, no caso “Pinto da Itamaraty”; Que o candidato “Pinto da Itamaraty” estava no local, tendo-o visto chegar (...) [BRASIL. Ministério Público Eleitoral. Processo nº. 3299/2007. SANTOS, fl. 20 *Apud* IDEM, p. 155.]

A estratégia da radiola e suas mídias como vitrine aglutinam todo seu capital simbólico em torno da personalidade que a administra, no caso, Pinto

Itamaraty. Como dizem os DJs e apresentadores de TV da Itamaraty, “o dono tem que estar à frente de sua radiola”.

O grande aparelhamento midiático mobilizador do conglomerado de entretenimento da radiola Itamaraty o projetou e o candidato a deputado federal logrou êxito na disputa. Recebeu 90.637 votos, dos quais a maioria foi oriunda da Ilha de São Luís, da região da Baixada maranhense e da região do Munim, localidades do estado do Maranhão onde o reggae tem bastante público. Alberto Franco obteve 46.670 votos e também se elegeu. (MARANHÃO, 2006).

Como afirma Benjamin no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, a ascensão das novas formas de reprodução, que no caso dele, estava se referindo ao cinema e ao rádio, também afetaram a política, no que ele cognomina de “crise da democracia”.

A metamorfose do modo de exposição pela técnica da reprodução é visível também na política. *A crise da democracia pode ser interpretada como uma crise nas condições de exposição do político profissional.* As democracias expõem o político de forma imediata, em pessoa, diante de certos representantes. O parlamento é seu público. Mas, como as novas técnicas permitem ao orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano. Com isso os parlamentos atrofiam, juntamente com o teatro. O rádio e o cinema não modificam apenas a função do intérprete profissional, mas também a função de quem se representa a si mesmo diante desses veículos de comunicação, como é o caso do político. O sentido dessa transformação é o mesmo no ator de cinema e no político, qualquer que seja a diferença entre suas tarefas especializadas. Seu objetivo é tornar “mostráveis”, sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las, da mesma forma como o esporte o fizera antes, sob certas condições naturais. (BENJAMIN, 1994, p. 183)

Benjamin chama a atenção para o risco de instrumentalização da política através dos meios de comunicação de massa e dos aparelhos de reprodução, que produzem e reproduzem personalidades políticas aos moldes dos atores de cinema, com aura de astros famosos. Como se pode perceber na imagem abaixo o deputado federal e empresário de reggae Pinto Itamaraty se utiliza adequadamente dessas estratégias de midiatização para consolidação de sua imagem.



Figura 68: Pinto Itamaraty fazendo discurso para a massa regueira em festa no Bar Marujo e sendo filmado pela equipe do Itamarashow, em São Luís - MA. [Imagem obtida no site <http://www.reggaetotal.com> acesso em 13/10/2010.]

Pinto Itamaraty, nos anos de 2007 e início de 2008, foi cogitado para concorrer à prefeitura de São Luís. Não foi escolhido pelo partido, preterido em nome de João Castelo, que já foi governador do estado indicado pela ditadura militar no início dos anos 1980, quando à época era ligado ao grupo Sarney. Atualmente, faz parte de uma possível oposição ao grupo, o que não se configura de fato. Pinto Itamaraty foi, entretanto, o coordenador da campanha. João Castelo, que amargara no campo das disputas institucionais duas derrotas, uma para governador, outra para senador, e era considerado por alguns, “politicamente morto” Ressurge, no entanto, na cena política como prefeito, inaugurando a primeira grande conquista do PSDB no campo das disputas eleitorais majoritárias no estado. Até então, só tinha conseguido a prefeitura de Imperatriz, segunda maior cidade do Maranhão. Na coordenação da campanha, Pinto Itamaraty pôde mostrar toda a sua articulação, principalmente junto às periferias da capital, áreas nas quais o reggae é uma das trilhas sonoras da comunidade.

No mandato de 2007 a 2010, na Câmara dos Deputados em Brasília – DF, Pinto Itamaraty esteve como membro titular das seguintes comissões; CDHM – Comissão dos Direitos Humanos e Minorias, com 35 sessões, das quais apenas em 20 o deputado esteve presente. Na Comissão de Educação e Cultura – CEC, onde, das 39 sessões, o deputado compareceu em 20, seu

maior índice de ausência. Na Comissão do Sistema Carcerário – CPI Carce – na qual compareceu a 66, das 118 sessões. Na Comissão de Segurança Pública e Combate ao Crime Organizado – CSPCCO, Pinto Itamaraty esteve presente, também, em 66 sessões das 118 que se realizaram. Tomando por base esses dados, percebe-se a pouca e discreta participação do deputado, principalmente na Comissão de Educação e Cultura, que seria, a princípio, a comissão na qual estariam inseridas as discussões acerca das políticas públicas voltadas para a cultura popular contemporânea, de cunho tradicional ou massivo, este último, sem dúvida, a seara do reggae maranhense. Mas é exatamente nessa comissão que se constata a maior ausência do deputado, totalizando, percentualmente, 59% de faltas não justificadas. Somando com as outras comissões de que participou, Pinto Itamaraty obteve 52% de faltas não justificadas ao todo (dados obtidos no site <http://www.excelencias.org.br/pintoitamaraty>, acesso em 13/10/2010).

No ano de 2010, a campanha de reeleição à deputação federal seria de nodal importância para se saber o poder da imagem e do capital eleitoral de Pinto Itamaraty no Maranhão. Para tanto, acompanhou-se a campanha nas ruas e nas mídias. A partir de metade de 2010, houve uma massificação intensa de Pinto Itamaraty no programa Itamarashow, principalmente de momentos de suas falas na Câmara dos Deputados. Sua presença nas festas produzidas pela radiola Itamaraty continuou frequente. Durante a campanha, pôde-se perceber a proximidade de Pinto Itamaraty com o grupo Sarney, apesar de seu partido, o PSDB, se colocar contra o arranjo político articulado pela família. Essa oposição de fachada é corroborada pelo fato de a filha do prefeito de São Luís (João Castelo), Gardênia Castelo, candidata a deputada estadual, ter apoiado a candidatura de Roseana Sarney ao governo do estado por “baixo dos panos”. Alberto Franco, que na eleição de 2006 era do PSDB, migrou para o PMDB, se mantendo mais perto de suas raízes políticas.

Durante a campanha de 2010 realizou-se duas incursões a campo para captar, através de registro fotográfico, as passeatas e carreatas que caracterizam a dinâmica política de conquista e manutenção de eleitorado maranhense. Uma aconteceu no dia 01 de outubro de 2010, no bairro da Divineia, no qual se registrou correligionários do Pinto ao lado dos da candidata

a governadora Roseana Sarney, suposta oposição ao grupo político a que Pinto pertence. O outro registro fotográfico foi produzido na realização da carreata final, às vésperas da eleição, no dia 02 de outubro de 2010, no Aterro do Bacanga, próximo ao Mercado do Peixe. Nesta carreata estavam pessoas ligadas a vários candidatos, entre eles: Pinto Itamaraty (candidato à deputação federal), Gardênia Castelo, Alberto Franco, Alexandra Tavares (candidatos à deputação estadual) e Roseana Sarney (candidata à governadora). A concentração foi em conjunto, mas as carreatas seguiram separadas, para não explicitar as relações de afinidade entre políticos de coligações adversárias, a saber, Pinto Itamaraty, Gardênia Castelo ambos do PSDB e Alexandra Tavares do PSB, de uma coligação, e Roseana Sarney e Alberto Franco, ambos do PMDB, de outra coligação.

No acompanhamento da campanha de 2010, observou-se a extrema profissionalização da etapa eleitoral. Em todas as passeatas e bandeiraços em que se esteve, os participantes ganhavam R\$ 30,00. Nos últimos três dias de campanha, essa quantia chegou a R\$ 60,00. Todos os eleitores que participam do esquema de divulgação profissional do candidato têm seu título de eleitor cadastrado em banco de dados, com a zona e a seção eleitoral registradas para checar se os eleitores e a comunidade que receberam diárias e renda são “fiéis” ao candidato. Essa prática não se restringe à candidatura de Pinto Itamaraty, ela é regra geral no jogo político eleitoral do Maranhão. É a isso que se chama de “amarrar” o voto.

Além das diárias pagas aos moradores que trabalham e divulgam a campanha, os que participam das carreatas recebem além do dinheiro da diária, a gasolina. O preço da diária e os litros de combustível variam de acordo com o tamanho do veículo e o tamanho do *adesivo do candidato* que estiver colado no automóvel. Também varia o preço se for carro de som. As carreatas demonstram o poder de mobilização eleitoral do candidato em nível de cidade, enquanto as passeatas são localizadas nos bairros e têm a função de mostrar a força do candidato junto à determinada comunidade. No caso das carreatas e passeatas de Pinto Itamaraty, observou-se imbricação total de sua campanha com a de Roseana Sarney ao governo do Maranhão.

Percebe-se, no entanto, que as pessoas que participam das passeatas e carreatas se divertem com o jogo da política. As eleições constituem um momento de efusão popular, pois tem dinheiro e agitação. Os mais pobres levam os filhos, talvez por não terem com quem deixar as crianças. Também é uma forma de conseguir uma renda extra em época eleitoral. Por isso, muitos moradores de comunidades carentes se tornam “fiéis” a determinados políticos pela possibilidade de ganhar algum dinheiro nos períodos de campanha política mais intensa, próximos aos pleitos.

Durante o registro fotográfico de campo coordenadores da campanha de Pinto Itamaraty perguntaram para qual jornal seriam as fotos, demonstrando evidente preocupação com o fato de cabos eleitorais com materiais de divulgação de Pinto Itamaraty estarem ao lado dos cabos eleitorais da, então candidata à governadora, Roseana Sarney.

A seguir serão dispostas duas narrativas imagéticas em sequência que revelam, através do olhar do pesquisador, mediado pelas lentes da câmera fotográfica Nikon D90, a passeata de 01 de outubro de 2010 no bairro da Divineia, e a concentração e saída da grande carreata do dia 02 de outubro de 2010, às vésperas da eleição, no Aterro do Bacanga, descortinando traços latentes da cultura política no Maranhão, no referente ao comportamento político e às estratégias de empoderamento da imagem dos candidatos a cargos eletivos no estado. Na incursão a campo do dia 02 de outubro de 2010, contou-se com o apoio do fotógrafo Carlos Eduardo Cordeiro.



Figura 69: Concentração da passeata política na Rua Baurú, Divineia. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 70: Início da passeata de candidatos às eleições de 2010. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 71: A presença da massa regueira, ao som dos jingles de reggae, na passeata. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 72: A presença das crianças. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 73: Bandeiras de Roseana Sarney (PMDB), Gardênia Castelo (PSDB) e Pinto Itamaraty (PSDB) na mesma passeata. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 74: Grupos de amigos trabalham juntos nas campanhas. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 75: Evolução da passeata sob a coordenação dos cabos eleitorais de Pinto Itamaraty. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 76: O trabalho do funcionário que distribui os materiais de divulgação do candidato Pinto Itamaraty. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 77: Os clubes de motoqueiros. Sempre presentes nas campanhas dentro dos bairros. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 78: O foguetório tradicional das passeatas de campanha política. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 79: O povo no “trabalho” da política “profissional”. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 80: O sorriso discreto e resignado de uma moça que impunha bandeira. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 81: Bandeira de Pinto Itamaraty. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 82: A farrã das crianças. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 83: A farra das crianças (Parte 2). (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 84: Membro de motoclube contratado para fazer a carreta para o então candidato Pinto Itamaraty. Local: Beira-Mar. Antes da concentração da carreta. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 85: Motoclube na concentração da carreta no Aterro do Bacanga. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 86: Carros com adesivos recebem ajudas de custo diferenciada, que variam de acordo com o tamanho do adesivo colado. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 87: A quantidade de carros presentes na carreta com a imagem do candidato demonstra sua força junto à sociedade local. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 88: Os carros com carrocinhas de som atreladas também tem seu lugar nas campanhas políticas de campo. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 89: As pessoas se procuram antes do início da carreata. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 90: E assim são acertados os últimos detalhes. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 91: Começa a carreta. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 92: Os carros de som executam incessantemente os jingles de Pinto Itamaraty em ritmo de reggae. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 93: O agito das bandeiras pelos cabos eleitorais em cima do trio elétrico e dos carros que o seguem. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 94: Os carros de apoio fornecem água e refrigerantes para os participantes da carreata, além de adesivos e bandeiras. (Foto: Ramúsyo Brasil)



Figura 95: Caminhão de carreta da então candidata ao governo do Estado, Roseana Sarney, passando pela Beira-Mar. (Foto. Eduardo Cordeiro)



Figura 96: Lixo eleitoral jogado no passeio público por cabos eleitorais da Roseana Sarney. (Foto: Eduardo Cordeiro)



Figura 97: Carro de som do candidato a deputado estadual, Alberto Franco, na Beira-Mar. (Foto: Eduardo Cordeiro)



Figura 98: Carro de som de Alberto Franco Adentrando na Ponte José Sarney, na Beira-Mar. (Foto: Eduardo Cordeiro)



Figura 99: Carros de correligionários de Pinto Itamaraty, em meio à carreata do PMDB às vésperas das eleições de 2010. (Foto: Eduardo Cordeiro)

3.5.1 Análise do comportamento político de Pinto Itamaraty: opinião pública e posicionamento de imagem

Pode-se constatar uma disjunção entre Pinto Itamaraty e um bloco de seu partido a partir de uma notícia veiculada no Jornal Pequeno, que atualmente é ligado ao PSDB e, historicamente, é veículo de oposição ao clã Sarney. A angulação da nota também remete a uma falta de proatividade política de Pinto Itamaraty em relação à cidade de São José de Ribamar, o segundo maior município da Ilha de São Luís, e onde Pinto foi o deputado federal mais votado em 2006:

DESESPERADO

Quem é mesmo Pinto do Itamaraty para anunciar que pretende trabalhar por São José de Ribamar? Afinal, nos quatro anos de seu mandato como deputado federal, não conseguiu mover uma palha em benefício da cidade, e agora, no final do mandato, anuncia que vai trabalhar pelo município que compõe a Região Metropolitana. Quer dizer, vendo escapar pelas suas mãos a reeleição, busca desesperadamente outros locais para buscar votos e, é claro, a cidade balneária foi a escolhida. (JORNAL PEQUENO, 10 de junho de 2010)

No pleito de 2010, Pinto Itamaraty conseguiu a reeleição, porém, seu capital político diminuiu bastante em relação a 2006. Enquanto que em 2006 obteve 90.637 votos, em 2010 foram 80.259, mais de 10.000 votos a menos. Alberto Franco, com pouco mais de 25.000 votos, contabilizou uma baixa de mais de 20.000 votos em relação ao pleito anterior, em 2006, e não logrou reeleição. Muito do terreno perdido por Pinto Itamaraty se deve à ascensão de um novo fenômeno político da Ilha de São Luís: Edivaldo Holanda Junior, que teve seu primeiro mandato em 2004 para vereação. Em 2008, se reelege como o vereador mais votado de São Luís. Seu pai, Edivaldo Holanda, um dos líderes políticos da comunidade protestante na capital, abriu mão do quarto mandato como deputado estadual para propiciar alianças para o filho poder ser deputado federal. Edivaldo Holanda Junior teve mais de 106.000 votos em todo o estado.

Com relação a Pinto Itamaraty, pode-se afirmar, no entanto, que as bases eleitorais junto à massa regueira foram mantidas, apesar da diminuição de votos na capital em função da ascensão de Edivaldo Holanda Junior, principalmente nas periferias; a diminuição de votos se deu mais em função de

articulações políticas mal sucedidas, acontecidas nos entornos dos partidos PSDB e PMDB (teoricamente rivais), e com as alianças políticas estabelecidas entre Pinto Itamaraty e os candidatos a deputados estaduais da governadora Roseana Sarney. Também se deve considerar os novos arranjos políticos que se dão entre prefeitos do interior do estado e novos candidatos à deputação, que surgem a partir de alianças entre as lideranças políticas da própria região em que estão os municípios, na busca de seus próprios representantes. Os acordos políticos para as eleições proporcionais são muito dinâmicos pelo caráter coletivizante e, ao mesmo tempo, competitivo do pleito.

Um exemplo da tentativa por parte de Pinto Itamaraty de ampliação de suas bases eleitorais pode ser apreendido através das informações encontradas em um *blog* político da região Tocantina, de autoria do jornalista Marcelo Vieira, que anunciava show da radiola Super Itamaraty na cidade de Imperatriz, segunda maior cidade do estado, localizada no extremo sul do Maranhão, geograficamente muito distante do reduto eleitoral de Pinto Itamaraty. O conteúdo do texto tem clara conotação política e contém entrevista com Pinto Itamaraty, como se pode contemplar nas linhas seguintes:

“Chegando, chegando”: Itamaraty invade região Tocantina no ritmo do reggae

Por Marcelo Vieira 12-07-2010 às 22:14 Política

Festa com a Radiola Super Itamaraty

Maior empresário do Reggae no Maranhão, Pinto Itamaraty quer ser o deputado federal mais votado nas eleições de outubro.

Apesar de dizer que só precisa de cerca de 100 mil votos para garantir sua reeleição, suas ações mostram que a força de trabalho é para muito mais.

E para conseguir esse feito, uma de suas estratégias é aumentar o raio de ação de suas Radiolas.

A Itamaraty, até então acostumada tocar em regiões do Estado onde o público tradicionalmente curte o reggae de rádiola, já passa a tocar em lugares onde a presença do ritmo jamaicano praticamente não existe, como por exemplo, na Região Tocantina, onde o principal ritmo é o tecnobrega, de influência paraense.

Agora é comum ouvir os programas de reggae de São Luís anunciando festas em cidades como Açailândia, Buriticupu e até mesmo em Imperatriz.

No último sábado, o deputado Pinto falou com o signatário do blog sobre o assunto:

Ele disse que apesar do reggae ser pouco tocado nesses municípios, existe um bom público que lota as festas quando chegam por lá.

Perguntando se tocava outro ritmo, além do jamaicano, ele respondeu:

- Só toca Reggae. É verdade que eles não são acostumados com festas de reggae o tempo todo, como é aqui em São Luís e em outras cidades, mas quando a Itamaraty faz uma festa é sempre lotada.

- Recentemente a Itamaraty tocou em Açailândia e foi casa cheia.
É Pinto com sua Itamaraty ciscando pesado em outros terreiros eleitorais!!

Tags: Eleições 2010 Pinto Itamaraty

4 comentários em ““Chegando, chegando”: Itamaraty invade região Tocantina no ritmo do reggae”

1. *Kelly da Umes de Imperatriz*
20/07/2010 às 01:27
Foi sucesso a festa adoreiiiiiii..
Imperatriz vota Pinto Itamaraty
beijs.
2. *Marcela Lins*
03/10/2010 às 16:04
Pobreeaa pura!!!! Ô povinho feio....
3. *katia*
04/10/2010 às 19:21
imperatriz toda votou no pinto itamaraty
foi muito boa essa eleição
4. *andreza*
08/04/2011 às 16:55
eu amùùù`a super sou fa de CORACAO.

Fonte: <http://www.marcelovieira.blog.br/politica/chegando-chegando-itamaraty-invade-regiao-tocantina-no-ritmo-do-reggae/> [Acesso em 22/02/2011]

Sem dúvida, a maioria dos *blogs* políticos são assessorias de comunicação em simulacro de jornalismo informativo, o que se mostrou mais uma das facetas de articulação política de Pinto Itamaraty. Ao se perceber toda a articulação multimidiática de Pinto Itamaraty para manutenção de seu capital político, tendo em vista a propaganda política no blog político do jornalista do sul do Maranhão, resolveu-se, então, prospectar também suas ações estratégicas voltadas para as mídias digitais. Para tanto, propôs-se analisar seu site oficial, que tem o endereço: [www.pintoitamaraty.com.br].

É emblemática a imagem de abertura do site do deputado federal Pinto Itamaraty, que é composta pela foto de Pinto Itamaraty vestido de paletó e gravata, com um fundo em vermelho, amarelo e verde, as cores do reggae, em alusão às cores da bandeira da Etiópia. Na página principal contém uma matéria em homenagem ao Dia do Trabalhador de 2010, o que nos leva a considerar que o site não é atualizado há um bom tempo.

No *link* intitulado “Conheça Pinto Itamaraty”, é divulgado o currículo profissional e político do deputado federal. Além disso, há uma pequena frase sobre as intenções do político no Congresso Nacional, que demonstra a falta de engajamento político real, em relação às questões sociais que afligem a

população pobre do Maranhão. O texto diz: “Pinto Itamaraty luta, principalmente, por recursos para melhorar a vida da população jovem, que é o futuro do país”. Ou seja, o texto propositivo, mais interessante que se encontrou no *site* do deputado Pinto Itamaraty não passa de um “lugar comum”, em termos de discurso político. Logo abaixo, constam as comissões de que o deputado faz parte. Em outro *link* estão os áudios das falas do deputado no Congresso. No link “Fotos”, o deputado aparece em uma única foto, em evento com o ex-deputado estadual Alberto Franco.



Figura 100: *Site* oficial de Pinto Itamaraty. [Fonte: www.pintoitamaraty.com.br] Acesso em 27 de junho de 2011

Além do sítio digital oficial do deputado federal Pinto Itamaraty também foram encontradas imagens expositivas do deputado federal, no *site* [www.reggaetotal.com.br]. Neste site, o Pinto Itamaraty aparece “agitando” nas festas da radiola Super Itamaraty: faz discurso e dança ao lado dos cantores e DJs da festa. Este sítio é de divulgação dos eventos de reggae na cidade de São Luís e é patrocinado, também, pela Itamaraty Sonorizações. Pela angulação dada à imagem de Pinto Itamaraty neste *site*, pode-se inferir que o empresário de reggae e deputado federal Pinto Itamaraty pretende, nas suas estratégias de marketing político, construir duas imagens distintas para a mesma personalidade.



Figura 101: Pinto Itamaraty ao lado do cantor Sly Fox em divulgação de festa de reggae promovida por sua radiola. [Imagem obtida no site <http://www.reggaetotal.com> acesso em 13/10/2010.]

Se para a massa regueira Pinto Itamaraty passa a imagem de regueiro, de personagem identificada ao movimento e ao imaginário reggae local; para os pares do cenário político e para os demais extratos da sociedade, Pinto tentar passar a imagem de político e empresário, sem necessariamente ligá-la ao movimento reggae. Esse intento percebe-se no *out-door* que Pinto Itamaraty expôs nas ruas de São Luís em homenagem ao Dia da Mulher, em 2010. Nenhum traço da comunicação visual faz alusão ao movimento reggae ou ao partido do qual faz parte, o PSDB. Sequer indica-se, no *out-door*, a qual partido ele pertence. As características das estratégias de marketing político de Pinto Itamaraty em relação às associações estabelecidas à sua imagem são emblemáticas, de uma marcada personalização das relações políticas, no tocante a uma não identificação partidária latente e a um engajamento político-discursivo pouco articulado e esvaziado em termos de conteúdos propositivos.



Figura 102: *Out-door* em homenagem ao Dia Internacional da Mulher, espalhado por toda a cidade de São Luís, durante o mês de maio de 2011.

Ao final desta pesquisa, pôde-se, mais uma vez, confirmar a postura político de Pinto Itamaraty, como político que prima pelo investimento na sua imagem, através de uma nota na Revista Veja do dia 29 de junho de 2011. Na coluna “Radar”, do jornalista Lauro Jardim, que integra a sessão “Panorama” da revista, a foto de Pinto Itamaraty no parlamento figurava central, em uma nota de destaque, localizada ao centro-superior da página e com tamanho maior que as outras notas. Título: “O negócio dele é gastar”. Na sequência da nota o jornalista discorre sobre Pinto Itamaraty.

O maranhense **Pinto Itamaraty** é um daqueles personagens que ninguém sabe direito o que faz no Congresso. Tucano e empresário do reggae em São Luís, Pinto economiza em discursos e propostas, mas não poupa dinheiro da Câmara. Tornou-se o campeão de despesas da cota para a atividade parlamentar. Nesta legislatura já gastou 155 000 reais em contas de telefone, correios, combustível e outros serviços. (JARDIM, 2011, p. 60)

Ao lado da foto de Pinto Itamaraty tem o título em negrito: “**O perdulário.** Pinto Itamaraty: você nunca ouviu falar nele, mas ele sabe esbanjar”. É relevante e deve haver intenções não “aparentes” da revista Veja ao associar Pinto Itamaraty e José Sarney, pois na mesma edição, 18 páginas depois, há uma reportagem sobre Sarney e o Maranhão, com o título: “Bem-vindo ao “Sarneyquistão”, na qual, através de números, mostram-se os dados alarmantes do subdesenvolvimento no estado, logrando ao ex-Presidente da República e atual chefe do Senado Nacional a culpa pela corrupção endêmica e miséria gritante que assola o estado, justamente pelo fato de José Sarney gravitar centralmente no poder no Maranhão desde 1966.



Figura 103: Notícias veiculadas na Revista Veja do dia 29 de junho de 2011. (material escaneado)

Como reação imediata à nota da revista *Veja*, Pinto Itamaraty resolveu recuar sua imagem na mídia televisiva. Para tanto, no dia 01 de julho de 2011, o apresentador de TV e DJ Mr. Brown, que na ocasião apresentara o programa *Itamarashow* do conglomerado de entretenimento da radiola Super Itamaraty, disse que o programa sairia do ar para uma repaginação total e voltaria em data ainda a ser definida pela direção.

Acredita-se que essa retirada do programa do ar temporariamente foi estratégica, no sentido de preservar a imagem de Pinto Itamaraty, abalada pelas denúncias da *Veja* de gastos em demasia, acompanhados por pouca legislatura de fato. Durante todo o percurso da pesquisa, assistiu-se sistematicamente ao programa *Itamarashow*, sempre veiculado pela TV Difusora, retransmissora do canal SBT, das 11h15 às 11h30. Em todos os programas observados, Pinto Itamaraty figurava em algum momento do programa, fosse ao lado dos DJs nas festas, fosse divulgando um evento que estava sendo organizado, fosse em discurso no parlamento nacional. Às vezes, também, era executado subliminarmente um jingle-música de divulgação da radiola Super Itamaraty, na voz de um cantor que misturava palavras em inglês e em um português quase incompreensível, tão forte era o sotaque estrangeiro. (faixa 8 do CD – música: *Jingle-Música de divulgação da radiola Super Itamaraty*. Artista: Sly Fox. Álbum: Radiola Super Itamaraty: uma radiola fantástica (CD promocional) - 2010) Esse jingle-música fala sobre as pessoas conhecidas da radiola Super Itamaraty: Marcos Vinícius, apresentador do Radiola Reggae (programa de rádio), Jean Holt (DJ), Robert Jango (DJ), Luzico (gerente da radiola), Joseildo e Jackson (filhos de Pinto Itamaraty e donos da

JJ Produções), e em determinada altura do jingle repete-se inúmeras vezes: “Pinto Itamaraty, caravana”.

Isto posto, infere-se, portanto, que Pinto Itamaraty e seus assessores resolveram recuar midiaticamente, mesmo que isso afete a divulgação e o sucesso dos bailes de reggae realizados pela Itamaraty Sonorizações, para tirar sua imagem de foco, tendo em vista que o jornalismo político nacional ou local pode usar o programa Itamarashow para acusar-lhe de abuso de exposição midiática.

Ao longo deste terceiro capítulo apresentou-se uma série de dados, informações, acontecimentos e registros que atestam a presente tese de que há a presença e o risco de instrumentalização do capital simbólico existente no reggae maranhense, para transformá-lo em capital eleitoral e poder político. Sem dúvida, o personagem que cristaliza tal instrumentalização na atualidade é o empresário de reggae e deputado federal Pinto Itamaraty, que se utiliza muito bem dos capitais oportunizados pelos bailes, pelos atores do movimento reggae local, e pela extrema midiaticização destes, relacionando-os diretamente ou indiretamente à imagem do empresário-político.

Em seguida, apresentar-se-ão as considerações que finalizam esta pesquisa e costuram as dimensões fenomenológicas que permearam o trabalho, para, em um esforço de síntese, traçar tessituras finais que exponham as dimensões políticas que perfazem o fenômeno cultural do reggae no Maranhão, tanto no sentido de uma “política-vida” inscrita no corpo do regueiro, quanto nos sentidos instrumentais da “política institucional”.

CONSIDERAÇÕES (A)FINAIS

O reggae é um fenômeno cultural de grandes proporções no universo da música mundial. Influenciou a criação e derivação de vários gêneros como o “punk” londrino, através do “ska” nos guetos jamaicanos; o “rap” americano a partir dos contatos com os jamaicanos África Baambata e Lee Perry com os músicos negros de Nova York; ou mesmo na criação de novos gêneros como o “regueton” e o “regué”, oriundos do “ragga” e que dominaram as juventudes dos países de língua espanhola da América Central e do Sul.

A criação do reggae é marcada por ser na mesma época da emancipação jamaicana da Inglaterra. Em tempos de uma enorme efervescência social e cultural, a Ilha se torna rapidamente um país com grande concentração urbana, na sua principal cidade, Kingston. Esse aspecto da grande concentração em um espaço urbano miserável, como os bairros de lata, possibilitou o encontro e as mestiçagens de várias ideologias e linguagens que ali estavam inseridas. Deste rescaldo musical e cultural sobressaíram-se os tambores tribais dos “*burru drums*”, a música rural do “*mento*”, e a música negra americana (*jazz* e *R&B*), conformando, assim, o reggae. Seu potencial poético se alimentou do discurso político e religioso do rastafarianismo, elaborando uma crítica feroz às condições de desigualdade social entre negros e brancos na Jamaica. O tom profético aproximou a dimensão artística do reggae à dimensão religiosa do *religari* rastafari, que propunha uma revalorização do povo da diáspora negra, a partir de símbolos próprios. Neste sentido, a dimensão política desse gênero musical está mais próxima da religião, apesar de haver, sem dúvida, um mercado fonográfico que se supre dele.

A maior expressão do reggae no Brasil se localiza na cidade de São Luís, a hoje intitulada: Jamaica brasileira. Essa proximidade se dá por causa de suas características insulares, caribenhas e étnicas de grande semelhança com o local de origem do reggae. O reggae que chegou aos ouvidos do público maranhense em meados de 1975, juntamente com outros gêneros como merengue e bolero, rapidamente se tornou hegemônico nas festas populares da cidade e também noutros municípios do estado do Maranhão. O não

entendimento do conteúdo explícito das letras, por causa do desconhecimento da língua inglesa, no sotaque *patois* jamaicano, gerou uma ressignificação fonética e obrigou o público maranhense a ler os códigos de resistência cultural e valorização negra inscritas no reggae, a partir das vibrações sonoras, do “sentido” do som. Essa possibilidade levou a buscar os sons dos tambores em Jamaica e Maranhão que pudessem religar esses dois universos, e foram encontradas nas relações traçadas entre o *nyiaibing* jamaicano e o tambor de crioula maranhense. Ou seja, encontrou-se o residual das vibrações ancestrais nos tambores. Porém, queria-se também aferir onde estava o emergente do tambor, na cultura popular maranhense e no reggae. Acredita-se aqui, que o emergente nos tambores da atualidade se encontram nos graves tecnológicos das caixas de som das radiolas de reggae. Como pode-se perceber nos clubes de reggae, os grupos de regueiros fazem questão de ficarem próximos às caixas de som, sentido os graves vibrarem e alterarem os estados de percepção do corpo. Esta mesma intenção se revela nos tambores graves do bumba-meu-boi (tambor-onça, zabumba, pandeirão), que aglutinam em torno de si, as pessoas que estão buscando sentir as vibrações de som que oportuniza o transe, que conduzem, portanto, a evolução da festa. Os outros instrumentos com características tímbricas médias e agudas ficam no entorno dos instrumentos graves para poderem se orientar. A emergência cultural do reggae de radiola no Maranhão está, desta forma, intimamente ligada às relações ancestrais dos graves da radiola com os graves dos tambores tribais. Esta ancestralidade do grave da radiola de reggae possibilita um encontro do corpo do negro e do mestiço maranhense com a resistência que se potencializa no campo da “id-entidade”. As apropriações realizadas pelos adeptos do reggae no Maranhão, tais como: modos próprios de dançar, se vestir, cantar e nomear as músicas através dos melôs, abriram novos campos de significação das identidades mestiças que se constituíram a partir dos anos 1980 e se consolidaram nos anos 1990 e 2000. A legitimação da massa regueira se torna, assim, importante estratégia de política de representação social e resistência cultural dos grupos sociais negro-mestiços maranhenses, a partir da constituição de uma identidade própria baseada na alteridade próxima jamaicana, frente aos processos de internacionalização cultural intensificados na modernidade tardia no Brasil.

Paralelamente à constituição desse território político-identitário oportunizado pelo fenômeno cultural do reggae no Maranhão, observa-se ao longo dos anos, o fortalecimento de um mercado de entretenimento, baseado nas radiolas e nas festas, que provoca a acumulação de capital por agentes culturais que organizam e empresariam essas festas. Alguns desses agentes, por possuírem capital e por serem conhecidos pela massa regueira, resolveram se lançar no universo da política institucional local. Impressionou-nos o fato de nenhum dos candidatos ligados ao reggae levantarem as questões filosóficas e ideológicas do reggae na Jamaica para compor suas plataformas de propostas. Os candidatos regueiros se fiam no imenso poder de mobilização da massa regueira e suas estratégias políticas se localizam nos eventos de entretenimento promovidos pelas radiolas de reggae.

Os grupos políticos hegemônicos de poder local logo perceberam este potencial mobilizador do reggae e cooptaram os empresários-políticos de reggae para próximos de seus grupos de “confiança”. O capital político gerado e utilizado pela família Sarney e seus correligionários (declarados ou não) oriundo do bumba-meu-boi, do tambor de crioula, ou seja, da cultura popular local, já é um capital garantido por essa elite através da Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão – SECMA e da Fundação Municipal de Cultura – FUMC, que liberam verbas para os grupos folclóricos da cultura popular nas épocas dos festejos. Um bom exemplo dessa marca da cultura política local de se instrumentalizar na cultura popular foi a inauguração da Escultura de São Marçal, (**cena 7** do DVD) na festa de São Marçal, no bairro do João Paulo, na cidade de São Luís, no dia 30 de junho de 2011, pelo atual prefeito João Castelo, que, por sinal, é do mesmo partido de Pinto Itamaraty, o PSDB. A constituição da massa regueira abriu mais uma possibilidade de instrumentalização da cultura por parte da política institucional do Estado do Maranhão. A massa regueira representa uma enorme quantidade de “novos eleitores” e a figura de Pinto Itamaraty, nos últimos 11 anos, concentrou a maioria do capital político eleitoral do reggae no Maranhão. Logicamente, seu sucesso se dá através de sagazes estratégias de marketing político, extrema midiaticização e profissionalização política, além da condição hegemônica da radiola Super Itamaraty em relação às outras radiolas na atualidade. Portanto,

não é à toa o esforço do clã Sarney para se aproximar de Pinto Itamaraty. É sim, a certeza da encampação de um novo segmento de eleitores advindos da cultura popular (só que de caráter mais massivo), que é um espaço de êxito na perpetuação política dos Sarney há 45 anos no poder. Para Pinto Itamaraty também é atraente gravitar em torno do poder possibilitado por este grupo oligárquico.

O intento deste trabalho foi atentar para o risco de instrumentalização do reggae e seus símbolos por atores da cena política local para transformação em capital político. Isto, de fato, se comprovou. Porém, não deve-se perder de vista o sentido da resistência da massa regueira no clube de reggae. Este se apresenta como um lócus de resistência valorativa da política-vida inscrita no corpo de cada regueiro, quando ouve as vibrações graves do reggae de radiola, e as traduz, as sente, as interpreta ao seu modo. Como disse a entrevistada Fernanda Lopes Rodrigues: *“Estar em um clube de reggae já é estar resistindo!”*

Procurou-se também “... fazer somar-se a microetnografia com uma macrossociologia, de modo que o evento circunstancial a ser analisado lance luz sobre os processos e categorias sociais mais amplos.” (PEIRANO, 2006 p.103) Para tanto, acredita-se que foram levantadas várias características marcantes do comportamento político dos políticos no Brasil contemporâneo, quando focalizou-se a análise no empresário-político de Pinto Itamaraty. Em sua imagem foi encontrado um intenso agendamento midiático; nas suas falas, performances discursivas emblemáticas nos eventos promovidos por sua radiola, como no caso do evento Cidade do Reggae 2009, no qual Pinto Itamaraty, a certa altura do discurso proferiu a seguinte frase: *“Isso é o poder de uma música, que nós herdamos, mas que agora é nossa, porque agora a gente dá a direção.”*; nas suas campanhas observa-se uma extrema profissionalização da política, através do pagamento do trabalho de cabos eleitorais e de um “marketing de divulgação” muito eficaz. Estes traços personalistas da política de Pinto Itamaraty podem ser observados em todo o território nacional. Tal como Pinto Itamaraty, os deputados federais Frank Aguiar (e seus teclados), Romário (ex-jogador de futebol), Popó (ex-lutador de boxe) e Tiririca (comediante) são a faceta mais visível dessa política

institucional e desse comportamento político atual em que, o *prêt-a-porter* e o *prêt-a-penser* do artista, do astro esportista, do cantor, do famoso, tão acostumados às lentes e aos holofotes, se sobressaem na videopolítica em detrimento de candidatos com uma agenda política mais propositiva, e formam assim, a mais nova bancada do Congresso Nacional, a “Bancada das Celebidades”.

CD

DVD

BIBLIOGRAFIA

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

ARAÚJO, Elaine Peixoto. **O reggae ludovicense**: uma leitura do seu sistema léxico-semântico. Revista Philologus – Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Lingüísticos – Ano 10, Número 28, Rio de Janeiro: CiFEFil, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 7 ed., 1994.

BOURDIEU, Pierre. **Capital cultural, escuela y espacio social**. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1997.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRASIL, Marcus Ramúsy de A. **São Luís, a Jamaica brasileira**: o reggae dos toca-discos à produção midiática. Dissertação de mestrado (comunicação). São Paulo: UNIP, 2005.

CABRAL, Wagner. Baiando com Catirina e Pai Francisco: desejo e malandragem no auto do bumba-meu-boi. In **CLIO**. Revista de pesquisa histórica. Recife: Editora Universitária, 2005.

CASNOK, Yara Borges. **Música**: entre o audível e o visível. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

CATCH A FIRE. Série: *Classic Albums*. Direção: Jeremy Marré; Produção: BBC. Londres: 2001. (DVD vídeo)

CHAIA, Miguel (org.). Arte e política: situações. In **Arte e Política**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

CHASIN, Ibaney. **O canto dos afetos**: um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COHN, Gabriel. **Sociologia da comunicação**: teoria e ideologia. São Paulo: Pioneira, 1973.

COSTA, Rogério. **O étnico e o estético na cultura midiática**: a midiaticização do reggae da Jamaica brasileira. 2009. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2009/.../R15-0026-pdf. [Acesso em 21 de agosto de 2010.]

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade.** São Paulo: Anna Blume, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREIRE, Karla Cristina Ferro. **Que reggae é esse que jamaicanizou a “Atenas brasileira”?** Dissertação de mestrado (ciências sociais). São Luís: UFMA, 2010.

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

GOMES, Wilson. **Transformações da política na era da comunicação de massa.** São Paulo: Paulus, 2004.

GRILL, Igor Gastal. **Elites, profissionais e lideranças políticas (RS e MA): pesquisas recentes.** São Luís: EDUFMA, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HEBDIGE, Dick. **Cut’n mix.** New York: Comedia, 1987.

HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA VII. São Paulo: UNESCO, 2008.

<http://cesardoegito.blogspot.com/2011/02/em-brasilia-pinto-itamaraty-denuncia.html> [acesso em 12/02/2011].

<http://caravanacultural.zip.net/> [acesso em 20/06/2011].

<http://vartylaw.ca> [acesso em 20/06/2011].

<http://pencadediscos.blogspot.com/2007/11/bob-marley-and-wailers-catch-fire-1973.html> [acesso em 14/03/2011].

<http://rasdans.rootsware.de/?cat=10> acesso em [12/02/2011].

<http://www.excelencias.org.br/pintoitamaraty> [acesso em 13/10/2010].

<http://www.life.com/image/50675319> [acesso em 12/02/2011].

<http://www.reggaetotal.com> [acesso em 13/10/2010].

<http://www.marcelovieira.blog.br/politica/chegando-chegando-itamaraty-invade-regiao-tocantina-no-ritmo-do-reggae/> [acesso em 22/02/2011]

IANNI, Octávio. **Neoliberalismo e nazi-fascismo.** In Crítica marxista. S/D.

JARDIM, Lauro. O negócio dele é gastar. **Revista Veja**. Edição 2223, ano 44 – Número 26, junho. 2011.

KAPUSCINSKI, Ryszard. **O imperador**: a queda de um autocrata. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KAUFMANN, Pierre. **Dicionário enciclopédico de psicanálise**: o legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

LANE, Silvia T. Linguagem, pensamento e representações sociais. *In* **Psicologia social**: o homem em movimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

LEI Nº 8.184 de 16 de novembro de 2004. Assembléia Legislativa do Maranhão, 2004. Autor: deputado estadual Carlos Alberto Franco de Almeida.

LEMONS, Ronaldo e CASTRO Oona. **Tecnobrega**: o Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

MAFFESOLI, Michel. **A transfiguração do político**: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 3 ed., 2005.

MARANHÃO. Tribunal Regional Eleitoral. **Eleições gerais 2006**: resultado. São Luís: TRE, 2006.

MARANHÃO 66. Direção: Glauber Rocha. Fotografia: Eduardo Escorel. Produtora: Mapa Filmes. Rio de Janeiro: 1966.

MARRÉ, Jeremy. **Rebel music**: the Bob Marley story. Londres: Antelope Productions Films, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001

_____. **Os exercícios de ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2004.

MARTINS, José de Sousa. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MARX, Karl. **A mercadoria**. São Paulo: Ática, 2006.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. *In* **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec e SENAC, 2 ed., 2005.

PEIRANO, Mariza. **A teoria vivida**: e outros ensaios de antropologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

REBEL MUSIC: the Bob Marley story. Direção: Jeremy Marré. Produção: Antelope Productions Films. Londres: 2001.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo / Glauber Rocha.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCKERS. Direção: Theodoros Bafaloukos. Produção: Jesse Burton Stone Cinematography Ltd., Kingston: 1975.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias:** intelectuais, arte e meios de comunicação. São Paulo: EDUSP, 2005.

SCHURMANN, Ernest F. **A música como linguagem:** uma abordagem histórica. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política.** São Paulo: Paz e Terra, 3 ed., 2009.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. **Ritmos da identidade:** mestiçagens e sincretismos na cultura do Maranhão. São Luís: SEIR, FAPEMA, EDUFMA, 2007.

_____. **Da terra das primaveras à ilha do amor:** reggae, lazer e identidade cultural. Dissertação de mestrado (antropologia). Unicamp: Campinas, 1992.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis:** afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. **Samba, o dono do corpo.** Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

THE KEBRA NAGAST: the lost bible of rastafarian wisdom and faith from Ethiopia and Jamaica. New York: St. Martin's Press, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil:** cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Ed. 34, 2008.

_____. **Música popular:** do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WADA, Mieko. O reggae como instrumento político na cultura maranhense. *In Revista Cambiassu*, Ano XVIII, Número 04. São Luís: EDUFMA, 2008.

WHITE, Timothy. **Queimando tudo:** a bibliografia definitiva de Bob Marley. Rio de Janeiro: Record, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3 ed., 2008.

_____. **Marxismo y literatura.** Barcelona: Ediciones Península, 1997.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** São Paulo: Companhia das Letras, 2 ed., 1999.