

OS SONS DO ATLÂNTICO NEGRO

CARLOS BENEDITO RODRIGUES DA SILVA*

RESUMO

Aborda a presença do reggae no Maranhão. Interpretando-o como um ritmo de raízes africanas, gestado na Jamaica nos idos da década de 1960, marcado por fortes conotações culturais e políticas, o autor mostra como o reggae tem se construído, historicamente, a partir dos anos 1970, em território maranhense. Nessa perspectiva, contextualizando a trajetória desse ritmo, ali, aponta suas associações com outras expressões culturais locais como o *Bumba-meu-boi*, menciona processos de re-significação e fala de uma possível identificação étnico-racial, entre jamaicanos e maranhenses, referindo-se à predominância de uma população negra e a heranças culturais de africanos escravizados.

ABSTRACT

This work looks at the presence of reggae in Maranhão. Interpreting it as a rhythm of African roots, cultivated in Jamaica in the beginning of the sixties, carrying the marks of clear cultural and political connotations, the author shows how the reggae is constructed, historically, from the seventies in the maranhão territory. In this perspective, putting the story of this rhythm in this context, there he points out its associations with other local cultural expressions, like *Bumba-meu-boi*, and he mentions processes of different meanings, and speaks of a possible ethnic and racial identification between the people of Maranhão and Jamaica, drawing attention to the predominance of the negro population and the cultural heritage of the African slaves.

* Doutor em antropologia. Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e coordenador do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros. Universidade Federal do Maranhão.

sagens político-filosóficas do reggae, impulsionado pelas pregações de, entre outros, Marcus Garvey, um dos principais articuladores do Pan-Africanismo.

Não existe um significado específico para a palavra *reggae*. Alguns a consideram originária das misturas de línguas afro-caribenhas e inglesa, presentes na Jamaica, significando “raiva”, ou “desigualdade”; porém, não se tem nenhuma conclusão definitiva sobre tal ligação. Essa palavra apareceu pela primeira vez, em 1967, em um disco do grupo *Toots and Maytals*, denominado *Do The Reggay*. O próprio Toots Hibbert, vocalista do grupo, a definiu como “uma coisa que vem do povo dos guetos”; o termo teria derivado de *streggae*, palavra caribenha usada para designar prostituta. Talvez por isso, Toots tenha definido o *reggae* como algo que identifica o povo sofrido dos guetos, coisa que se usa como comida, uma expressão para denominar “pessoas simples, que sofrem e que não têm o que querem”.

A expressão máxima do *reggae* jamaicano no mundo está em Robert Nesta Marley. Juntamente com a banda *The Wailers*, Bob Marley foi o responsável pela explosão do *reggae* para além das fronteiras

O *reggae* surgiu na Jamaica, em meados dos anos sessenta, como consequência de uma evolução rítmica e musical, desde as tradições negro-africanas, passando pelo *rock-steady*, *rhythm and blues*, além das influências marcantes do rastafarianismo.

Desde o seu início, e ao longo dos anos setenta do século XX, o *reggae*, concentrou todas as expressões sociais, culturais e políticas da Jamaica, através de compositores e cantores, adeptos do rastafarianismo, que se tornaram profetas, críticos sociais ou líderes espirituais, atribuindo-lhe uma característica de movimento messiânico.

Inspirado em interpretações bíblicas, o rastafarianismo constituiu-se numa alternativa de construção da nacionalidade para milhares de jovens jamaicanos, que viviam no desemprego e na marginalidade, especialmente a partir da industrialização da Jamaica, nos idos de 1950; por isso tornou-se um amplo movimento popular na Jamaica, refletindo uma identidade cultural de oprimidos que adotavam o *reggae* como símbolo da expressão de suas angústias.

Embora não professem um credo monolítico, os *rastas* acreditam que *Ras Tafari* é o

“Deus Vivo” e que a salvação do homem negro passa pelo retorno à África. O rastafarianismo se tornou, portanto, um dos elementos fundamentais das men-

jamaicanas. Secundado por nomes não menos famosos, hoje, como Jimmy Cliff e Peter Tosh, o sucesso internacional dos *Wailers* serviu para abrir as portas

para vários cantores e compositores jamaicanos, que começaram a excursionar e editar seus discos fora do país.

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

OS ECOS DO GRITO JAMAICANO RESSOAM NO MARANHÃO

É possível que, resguardando as devidas proporções, as mesmas bases culturais que impulsionaram o surgimento do *reggae* na Jamaica tenham contribuído para a explosão do ritmo jamaicano entre as populações negras e pobres das favelas e palafitas de São Luís do Maranhão, em meados dos anos setenta.

Embora seja difícil precisar exatamente quais os caminhos percorridos pelo *reggae* até “cair no gosto” da população maranhense, várias explicações são apresentadas para justificar essa forte identificação e todas elas, com um certo grau de veracidade, algumas inclusive, de natureza geográfico.

Nessa região considerada o “Portal da Amazônia”, que envolve os estados do Pará e Maranhão, sempre houve uma predominância musical de ritmos caribenhos, nas festas populares¹, como merengue, carimbó, bolero, entre outros.

Algumas pessoas, como o comunicador Ademar Danilo², atribuem ainda o gosto pelo *reggae* a uma possível identificação étnico-racial entre jamaicanos e maranhenses; ou seja, tanto na Jamaica como em São Luís existe uma população predominantemente negra, com algumas características culturais semelhantes, herdadas dos africanos escravizados, o que revela que raízes culturais africanas teriam sido transplantadas nas duas regiões, através do processo de escravização e permanecido ali com algumas ressignificações³.

Moradores de áreas rurais do Maranhão, especialmente da chamada Baixada Maranhense, afirmam que sintonizam emissoras do Caribe em determinadas horas da madrugada e que, por isso, têm uma familiaridade com os ritmos, que são também tocados nas festas dos povoados negros do interior do estado.

Na verdade, essa identificação, ainda que aparentemente inconsciente e de definição imprecisa, é resultante das raízes culturais africanas, transportadas para regiões diversificadas das Américas e do Caribe, através do Atlântico Negro. Raízes que, embora permaneçam “invisíveis” por muito tempo, acabam florescendo em situações específicas, na diáspora, acionadas pela memória coletiva a partir de estímulos diversos.

Uma aproximação cultural pode ser encontrada, ainda, nas variações rítmicas do *bumba-meu-boi*, chamadas de “sotaque”. O reconhecimento de uma batida semelhante entre o *reggae* e o *bumba* é o que permite a circulação dos “regueiros” entre os salões de *reggae* e os terreiros de apresentação das “brincadeiras” da cultura regional, no período junino, como afirma Humberto, cantador do *bumba-meu-boi* do Maracanã⁴:

A gente sente o peso da trupiada do boi; ele se assemelha ao peso da pancada do reggae. Foi isso que chamou a atenção; foi essa pancada semelhante, foi isso que chamou a atenção do pessoal; não é outra coisa não.

Várias vozes e narrativas tecem os discursos, incitando o imaginário popular a respeito da inserção do *reggae* no espaço maranhense. Insistindo no relato de alguns depoimentos, podemos salientar as declarações de Joãozinho Ribeiro, músico e então Secretário Estadual de Cultura do Maranhão. Segundo ele, o *reggae* teve que superar muitos preconceitos para ser aceito como uma das maiores manifestações dentro da cultura maranhense. Com a palavra, Joãozinho Ribeiro:

Morei mais da metade da minha vida na zona do baixo meretrício e ali era comum esses navios que vinham das Guianas. (...) os marinheiros infestavam a zona. Era comum eles aportarem todo mês; geralmente eles pagavam as prostitutas com discos. Inclusive, o primeiro disco de reggae que escutei foi na zona. Não sei a origem, mas escutei lá, entre as décadas

de 60 e 70 e depois fomos vendo o reggae se expandindo nas festas da periferia e a periferia sendo muito mal tratada. Agora, vemos o reggae conseguindo uma grande identificação na cidade; isso superou a barreira do preconceito pra depois entrar no mercado. A partir que se torna mercadoria, aí quebra os preconceitos. A caminhada do reggae foi popular; agora a gente pode até ver com outros olhos, mas a origem foi de participação, foi suburbana, que veio de baixo. Hoje, infelizmente, o reggae se tornou um instrumento de exploração do próprio negro, mas isso é a maneira como o reggae está sendo manipulado e assimilado por poucas pessoas que estão ganhando muito dinheiro.

A zona do baixo meretrício é uma região localizada no Centro Histórico de São Luís, em cujos bares e cabarés ouve-se diariamente o ritmo jamaicano entremeadado de boleros e merengues, o que nos remete a situações semelhantes, associadas ao reggae, desde as suas origens na Jamaica.

Curiosamente, Joãozinho Ribeiro revela que um dos caminhos de divulgação do reggae em São Luís foi pela zona do baixo meretrício, possibilitando, entre outras coisas, que se façam alguns cruzamentos com a definição atribuída ao cantor Toot Hiberts, pra quem o termo reggae, está relacionado “ao povo sofrido dos guetos, pessoas simples, que sofrem e que não têm o que querem”.

Entre outros aspectos, é possível situar, neste ponto, uma das vias fortes de discriminação contra o reggae, em São Luís; qual seja, a sua identificação como uma música de negros marginalizados, desposuídos, que povoam os guetos e palafitas, da Jamaica ao Maranhão e, ainda, com prostitutas, “mulheres vulgares” que sofrem a violência diária, comercializando o próprio corpo, por “não terem o que querem”, nem o que precisam para assegurar respeito e dignidade, numa sociedade de opressão.

Podemos, ainda, salientar que a construção do reggae, em certo sentido, assentada em uma semântica

pejorativa, pode ser relacionada com a moral burguesa, branca e cristã, de vigilância e punição às exibições do corpo como instrumento do prazer, visto que no reggae o corpo é concebido, fundamentalmente, pela sensualidade que enseja.

O ritmo do reggae, em São Luís, com sua forma de dançar agarradinho, reflete determinada sensualidade inscrita culturalmente em corpos, manifestando-se no lazer e no trabalho, como uma atitude de rebeldia, denunciando a exclusão que a escravidão impõe e os processos de modernidade sustentam.

Conforme Martin-Barbero (1997: 240),

Através de uma cadência quase hipnótica, o negro enfrenta o trabalho extenuante e, envolvidos num ritmo frenético, o cansaço e o esforço doem menos. É uma embriaguez sem álcool, embora também ‘carregada’ oniricamente. E não se trata de reduzir o sentido da dança ao do trabalho, e sim de descobrir que a indecência do gesto negro não vem somente de sua atrevida relação com o sexo, mas também, de sua evocação do processo de trabalho no próprio coração da dança: no ritmo. E é a dialética dessa dupla indecência o que vai de fato escandalizar a ‘sociedade’ (...).

O consumo da cultura do negro, enquanto espetáculo midiático, não é suficiente para atribuir-lhe qualificação social. Se, por um lado, possibilita visibilidade, ao mesmo tempo, reforça os elementos de manutenção das desigualdades.

Por sua vez, a existência de várias versões explicativas indica que é muito difícil precisar qual o caminho de introdução de determinados elementos culturais em um novo contexto, como é o caso do reggae jamaicano em São Luís.

Logo, todos os caminhos, em princípio, são legítimos, inclusive a zona do baixo meretrício, onde o reggae é um dos atrativos para os boêmios frequentadores das casas e bares da região.

Essas afirmações, precipitadas, duvidosas ou legítimas são contribuições importantes, tanto para

mostrar que um dos fatores de aceitação do *reggae* pela população da ilha de São Luís foi a sua relação com os ritmos caribenhos, como para nos dar pistas sobre as possibilidades de existência de raízes culturais semelhantes, envolvendo povos das duas regiões.

Produzido originalmente em um idioma diferente, o *reggae* se instalou na Ilha e se espalhou por alguns outros municípios do estado, criando uma nova linguagem como canal de comunicação e identificação, concentrando-se com algumas características marcantes, principalmente nos locais habitados pela população negra, e de baixa renda, da periferia, que o adotou como uma das mais importantes opções de lazer.

Nessas áreas, é possível encontrar, diariamente, crianças dançando *reggae* nas ruas, ao som dos programas de rádio. No “universo regueiro” de São Luís, não se toca *reggae* nacional e, na falta de entendimento das letras, as músicas são apelidadas de “melô”. Os próprios *DJs* já apresentam as músicas com o nome do “melô” conhecido.⁵

Contrariando os movimentos midiáticos, que “aquecem” ou “esfriam” determinados ritmos, de acordo com os interesses das gravadoras, paradoxalmente, o *reggae*, que não trilha por esse mesmo caminho, adquiriu uma posição destacada no contexto das programações culturais de São Luís.

De elemento identificador de negros marginalizados, habitantes da periferia e prostitutas do “baixo meretrício”, ele passa a ter uma aceitação enquanto mercadoria de consumo, possibilitando ganhos econômicos e prestígio para quem o manipula.

Um fator a ser ressaltado é que a exploração do *reggae*, a que se refere o compositor Joãozinho Ribeiro, se dá não tanto pelas elites, mas, principalmente, pelos proprietários de clubes e radiolas⁶, que concebem os eventos apenas como fonte de lucro, sem revelar nenhuma outra preocupação de caráter sócio-coletivo que possa beneficiar a chamada “massa regueira”, dinamizadora dos eventos.

Ainda que alguns preconceitos sejam quebrados, mesmo que o ritmo esteja inserido em *jingles* e propagandas comerciais veiculados nas emissoras de televisão, permanece, no plano social, a relação direta *reggae*–marginalidade. No próprio espaço das festas, constata-se a exigência, pelos organizadores, de uma

vigilância acirrada sobre os “regueiros”, tanto por parte da Polícia, como pelos grupos de segurança, contratados especialmente para os eventos.

Mesmo que tenha se expandido atualmente para outros setores considerados “mais higienizados” da cidade, o *reggae* ainda não é aceito pelos mesmos como um símbolo da cultura maranhense; pois isso remeteria a uma espécie de associação entre São Luís e uma Jamaica negra e pobre, distanciando-se, cada vez mais, da “Atenas Brasileira”, título ostentado, com tanto orgulho, pelos intelectuais maranhenses, desde o século XIX. Assim, seus descendentes, de sangue ou de orientação ideológica, deixam transparecer, ainda hoje, uma atitude de repúdio à assimilação do *reggae* por amplos segmentos da população maranhense e, principalmente, à denominação *Jamaica Brasileira* atribuída a São Luís pelos *DJs*.

A presença do *reggae* estaria provocando uma atrocidade na cultura maranhense, especialmente para aqueles que assimilaram a ideologia de “europeização”, construída na sociedade brasileira após a abolição da escravatura, quando o trabalho escravo foi substituído pelo trabalho assalariado.

Se, nos períodos imediatamente após a abolição da escravatura, a presença do negro era vista como sinônimo de atraso e de animalidade, e o ex-escravo era definido como incapacitado para o desenvolvimento econômico e cultural da nação, hoje, a identificação de São Luís com a Jamaica significa, para alguns, remeter a cidade a um passado de inferioridade e distanciamento em relação àquela “europeização” pretendida e, em nome da qual, se nega a importância da presença da população negra, em grande parte responsável pela construção da sociedade brasileira.

Deste modo, reivindica-se o título, “mais nobre”, de *Atenas Brasileira*, como uma maneira de reforçar o desejo de ser menos negro em sua cultura, menos africano, ou menos jamaicano, pois o sonho de “europeização” precisa ser construído sob a concepção dominante de desqualificação da herança cultural africana; esta que teima em permanecer com fortes raízes no cotidiano religioso, do trabalho e do lazer de amplos segmentos da população maranhense.

São essas raízes que desafiam as imposições das “elites atenienses” de São Luís e trazem o *reggae* como uma força dinamizadora de identidades. Estas, ainda

que não sejam suficientes para transformar a cidade em uma nova Jamaica, contribuem para o estabelecimento de novos referenciais de identificação para segmentos populacionais que, desconhecendo uma ou outra realidade, constroem seus próprios caminhos a partir das pluralizações culturais que vivenciam.

O *reggae* é um dos elementos desse processo e ganha força na concepção popular. Portanto, “o belo e edificante epíteto” de *Atenas Brasileira* já não faz sentido, a não ser para a satisfação de determinados segmentos sociais que se outorgam guardiões das tradições como retrato de um passado escravista, este sim atroz, pois violentador da dignidade humana.

Durante muitos anos, a propagação do *reggae* em São Luís esteve ligada muito mais a um comércio alternativo de gravação de fitas e ao aluguel de *radiolas* do que à indústria cultural. A divulgação se fazia com a promoção de festas e programas de rádio.

As fitas eram gravadas de discos importados da Jamaica; discos aos quais somente alguns discotecários tinham acesso, pois desde meados dos anos oitenta, quando se deu a grande projeção do *reggae* na Ilha, muitos desses discos já estavam fora de catálogo na própria Jamaica, chegando a São Luís como raridades.

Além do comércio de fitas, a programação pelo rádio teve um papel muito importante nesse processo, pois possibilitou que o ritmo alcançasse espaços cada vez mais distantes, tanto entre os diversos segmentos da população da capital, como nos municípios e povoados rurais do interior do estado.

Os programas, embora mantidos pelas emissoras, eram feitos com material exclusivo dos *DJs*, porque elas próprias não tinham os discos de *reggae*.

Uma das diferenças nessa manifestação cultural, marcantes em relação à Jamaica, é que o *reggae* em São Luís é dançado aos pares. A dança adquiriu essa característica misturando passos do forró e do merengue, predominantes na região.

Embora a predominância seja dançar aos pares, algumas pessoas preferem fazê-lo sozinhas, próximas às caixas de som. Há também as coreografias coletivas, com grupos de três ou cinco pessoas exibindo passos coordenados.

As pessoas gostavam porque era música lenta. Na época, a gente não sabia

separar o que era reggae, o que era música lenta. A gente dançava sem fazer definição (Riba Macedo, discotecário, julho/98).

A dinamização do ritmo jamaicano no Maranhão coincide com a explosão dos *hits* da “Discoteque” na região Sudeste do País. Tanto que os primeiros sons de *reggae*, em São Luís, foram pela música de Jimmy Clyff. Seus discos estavam chegando ao Brasil no embalo desse novo som e já podiam ser comprados nas lojas do comércio local.

Muitas pessoas afirmam que antes de se conhecer a palavra *reggae* no Maranhão, esse ritmo era identificado como “discoteca lenta”, “balanço”, ou “Jimi Clife”.

(...) antes de se conhecer a palavra reggae aqui, as pessoas chamavam balanço, ‘ô que balanço bonito é o do Jimmy Clyff’, então chamava Jimi Clife e tal (...)
(Chico Pinheiro, maestro).

Enquanto nas regiões Sul e Sudeste a preferência musical nas festas da juventude recaía sobre os ritmos mais acelerados, como o *rock*, a “discoteca” ou o *funk* - que, preferencialmente, as pessoas dançam “solto” -, nas regiões Norte e Nordeste predominavam o forró, o merengue, o baião, além do bolero, ritmos que se dançam aos pares, ou “agarradinho” (expressão nordestina para danças de salão).

A música estrangeira não tinha muita penetração, com exceção do merengue que vinha da Guiana e era aceito porque se assemelhava aos passos do forró nordestino.

A música internacional que se dançava aqui era o merengue, porque na época tinham os cantores brasileiros. A gente gostava muito de Lindomar Castilho, Carlos Alexandre, Altemar Dutra, Evaldo Braga. Era aquele estilo que a gente dançava, mas o merengue também estava no auge. O rei do merengue aqui era considerado Luiz Calaf.

As músicas de Jimmy Cliff eram muito solicitadas nas festas porque tinham um balanço diferente, que agradava ao público. Depois chegou às lojas um LP de Johnny Nash, 'I Can See Clearly Now', regravado no Brasil em 1971. Essa música, junto com outras de Jimmy Cliff, 'You Can Get It If You? Really Want' e 'I Love I Need', faziam muito sucesso nas festas no início dos anos setenta (Riba Macedo, julho/98).

As radiolas tiveram, também, uma grande importância no processo de divulgação do *reggae* em São Luís. Operadas por discotecários que nem sempre são os seus proprietários, são contratadas para animar festas em vários pontos da cidade, da mesma forma que os *sound systems* jamaicanos. As radiolas maranhenses não nasceram com o *reggae*, elas já existiam anteriormente, promovendo festas com forró, merengue, lambada, entre outros ritmos, em festejos de santo na capital ou no interior do estado.

A partir do início dos anos oitenta, houve uma proliferação desses equipamentos. Voltados quase exclusivamente para as festas de *reggae*, eles contribuíram para que o ritmo se espalhasse praticamente por todos os bairros de São Luís, traduzindo-se como expressão de lazer para uma grande faixa da população de baixa renda que não tinha condições de adquirir os discos.

Curiosamente, havia uma competição intensa entre os discotecários ambulantes, na Jamaica, que chegavam a raspar a etiqueta ou o selo dos discos novos para dificultar a aquisição pelos concorrentes; e, em São Luís, essa prática também foi adotada pelos produtores das festas de *reggae*.

A disputa pela exclusividade de um disco sempre foi muito acirrada. Alguns proprietários de radiolas hegavam a comprar todos os exemplares de um mesmo disco e raspar os selos para que outros não pudessem identificá-lo, criando rivalidades entre eles.

Essa atitude, se de alguma forma serviu para conquistar o público, criou também uma animosidade entre os "radioleiros" e discotecários que mantinham em segredo suas fontes de aquisição.

Segundo eles, a evolução musical na Jamaica é muito rápida, e as músicas preferidas dos regueiros maranhenses não são encontradas facilmente. Por isso, quem conseguir mais raridades vai ter maior probabilidade de assegurar o seu público e se manter em evidência junto à "comunidade regueira".

Por tudo isso, é possível compreender a importância do *reggae* como consequência da dinâmica expansão midiática, que ultrapassa as fronteiras nacionais com uma velocidade inusitada neste final de século.

"COISA DE NEGO QUE MORA ALI"

Pelas ondas de rádio e pelos *clips* televisivos o ritmo se espalhou pelo planeta, redefinindo seu território de atuação, determinando a criação de novas linguagens e estéticas comunicativas em várias regiões, especialmente, em locais de grande concentração de população negra. No Brasil, este fenômeno pode ser observado no Maranhão, na Bahia e na Baixada Fluminense, dentre outras áreas.

Para alguns regueiros maranhenses, a herança negro-africana é responsável pela concepção pejorativa que se atribui ao *reggae* e também pelos atos de discriminação que vivenciam por serem relacionados a ela.

Ainda que não estejam ligados a nenhum movimento político organizado, muitos regueiros demonstram ter consciência de que a discriminação se dá pela sua condição social e racial. "O *reggae* vem do negro, não é música dos brancos, por isso a gente se identifica com ele" (Ronaldinho, dançarino).

O reggae é música do negro, é uma música marginalizada. O contingente de negros aqui no Maranhão é muito grande, é imenso mesmo e tá sempre na periferia, onde tem sempre um salão de reggae, sabe? É um ritmo negro, um ritmo que mexe com a gente. No tempo que a polícia vivia baixando o pau na negrada, os brancos nem sabiam que o reggae existia. Agora que o reggae virou moda, os brancos começam a invadir o salão e a gente não tem mais espaço pra dançar (Guiu Jamaica, dançarino).

Analisando o desenvolvimento das escolas de samba cariocas, Clóvis Moura⁷ aponta para o papel integrativo do carnaval. O mesmo argumento vale para as festas de *reggae*, bem como para a maioria das festas populares.

Existe uma dimensão integrativa, do ponto de vista sociológico, nessas festas, já que todos os participantes, em princípio, estão ali com o mesmo objetivo: busca de lazer. Entretanto, não se pode perder de vista que esse caráter integrativo é momentâneo e não elimina as diferenças e nem as desigualdades, pois mesmo que determinados grupos estejam participando de uma atividade comum, essa participação não se dá em condições de igualdade para todos.

De fato, no carnaval essa relação pode ser constatada em várias instâncias; podemos dizer que ela se expressa tanto na exibição das fantasias, como nos espaços escolhidos ou oferecidos para o lazer. Para os que compõem o minoritário quadro das elites, são ofertados espaços luxuosos, enquanto para a grande maioria, resta o anonimato nas alas e baterias das escolas de samba, nas cordas dos trios elétricos baianos, ou até mesmo, a exclusão dos espaços de lazer.

Nesse sentido, o *reggae* é, para alguns, mais uma opção de lazer entre outras, enquanto para os segmentos definidos como “regueiros”, que sofrem as consequências da exclusão, as alternativas de lazer são consideravelmente mais restritas; e, nesse caso, o *reggae* pode ser traduzido como “o lazer”.

Dessa forma, o espaço para estes serve, também, como alternativa de auto-afirmação, uma vez que o objetivo é estar entre seus iguais. Daí a presença do branco ser interpretada, por alguns, como uma invasão, geralmente incômoda, já que, ali é visto como representação do grupo que caracteriza o *reggae* como uma atividade marginal, ameaçadora, passível de vigilância e controle.

Na verdade, a discriminação contra o negro não se dá por conta do *reggae*. Ao contrário, o *reggae*, a exemplo de várias outras manifestações que recebem o mesmo tratamento, é discriminado por sua identificação como “coisa de negro” e, neste sentido, é atingido também, pela desqualificação atribuída às atividades lúdicas construídas pelos grupos negros na cultura brasileira.

As reações de vigilância e controle exercidas, por exemplo, pela Polícia e pela imprensa local refletem

a concepção das elites maranhenses sobre o *reggae* e seus freqüentadores, contribuindo para a construção de uma imagem estereotipada do regueiro.

Por outro lado, a presença, cada vez maior, de grupos não negros (jovens estudantes da classe média e até turistas nacionais e estrangeiros) em alguns “clubes de *reggae*” possibilita ao regueiro um auto-reconhecimento, levando-o a assumir essa condição como uma identificação positiva. Além do que, quando é reconhecido como um bom dançarino ou um bom DJ, ele (o regueiro) se sente prestigiado frente a “comunidade”.

Sem dúvida, as festas do *reggae* atribuíram visibilidade a uma grande parcela da população de baixa renda em São Luís, onde se concentram majoritariamente os grupos negros. Para estes, dançar afasta as angústias do cotidiano.

Tinhorão mostra que, desde o século XVI, os batuques de escravos representavam momentos de expressão de alegria e felicidade, mesmo em meio às agruras da escravidão, de tal forma que causavam espanto nos fazendeiros. Nas palavras do autor,

O fato de os batuques constituírem para os escravos africanos, desde o século XVI, um dos raros momentos de livre exercício de seus costumes originais, ia garantir a esses encontros uma riqueza de expressões de que os colonizadores jamais poderiam imaginar a extensão (1988: 45).

Essa diversidade de práticas rituais, religiosas ou de lazer, manifestadas pelos segmentos negros escravos ou libertos, ultrapassa a compreensão das elites que, presas às orientações cristãs européias, sempre atribuíram às manifestações dos afrodescendentes uma conotação de lascívia e desordem. Legitimada entre outras coisas, por uma moralidade cristã, a escravidão impôs aos negros escravizados a imagem do pecado, controlando não apenas suas vidas, mas também seus corpos e almas.

De acordo com essa moral, o próprio corpo é depositário do pecado. Assim, deve ser mantido coberto e aprisionado. Inibem-se, desse modo, seus anseios e ele é transformado em simples instrumento de trabalho.

Maria Lúcia Montes mostra que esse mesmo corpo, neutralizado pelos horrores da escravidão, traz consigo a inscrição simbólica dos confrontos entre a civilização ocidental e as culturas profanadas pela diáspora.

Assim, ele se projeta como um elemento de desafio ao poder das elites, inventando gingas e artimanhas que constantemente apontam para a ambigüidade da moral escravista, que, ao mesmo tempo em que proíbe sua exposição pública, utiliza-se desse corpo para satisfação de desejos. Ainda segundo Maria Lúcia Montes (2000: 65),

Mesmo para o senhor, o corpo-coisa do escravo propõe a experiência assustadora da ausência de limites: pode ser surrado, torturado, dilacerado e morto, mas também apropriado a bel-prazer, para satisfação dos apelos da carne. Assim, as marcas que designam esse corpo enquanto outro-mercadoria, instrumento de trabalho, o primitivo a ser domado- também o assinalam como objeto de repulsão, desejo e sedução.

Sem dúvida, em que pesem as várias e diversificadas tentativas de controle exercidas em nome da religião, da ordem social ou da moral burguesa, a dança sempre foi uma das mais fortes expressões dos grupos humanos em toda a história da humanidade: em busca da liberdade, em agradecimento aos deuses pelas alegrias da vida, pelos ciclos de colheita nas sociedades agrárias e da fertilidade em sociedades tradicionais ou, simplesmente pelo prazer de se sentir bem.

A ginga, a malícia, a sensualidade representam a explicitação da rebeldia e expressam, também, as angústias e as alegrias que não podem ser pronunciadas livremente, mas são representadas, por uma memória corporal que burla a vigilância das elites com uma linguagem simulada.

As performances desenvolvidas pelos grupos negros que viveram a diáspora, estão relacionadas com as lembranças armazenadas, tanto individual como coletivamente, desde um passado onde a sujeição à condição de escravo ao mesmo tempo em que

bloqueava as condições de emancipação do indivíduo, instigava-lhe a sociabilidade, com a qual produziam-se os caminhos de ligação com o presente.

Assim, mesmo considerando as especificidades, existem fortes aproximações culturais - seja entre os povos do Caribe, da Amazônia, ou da América Latina -, o que nos leva a afirmar que samba de roda, merengue, maracatu, bumba-meu boi, capoeira ou *reggae*, entre tantos outros, são vertentes rítmicas produzidas na diáspora africana, que mobilizam segmentos das várias regiões, estendendo-se até a África, num percurso de ida e volta, tanto nas ondas midiáticas da indústria cultural como nas marés do Atlântico Negro.

NOTAS

- 1 Pude constatar, através de relatos, que esse ritmo é tocado, também, em festas de grupos negros em Salvador, na Bahia.
- 2 Ademir Danilo foi um dos primeiros comunicadores a apresentar programa específico sobre *reggae* nas emissoras de rádio, em São Luís, e foi eleito vereador pelo Partido dos Trabalhadores (PT), com votos da "comunidade regueira".
- 3 Uma curiosidade é que, segundo historiadores, povos *Ashanti* foram levados para a Jamaica e um dos terreiros de religião afro-brasileira de São Luís é a *Casa de Fanti-Ashanti*. Infelizmente, não pude encontrar documentos comprobatórios dessa relação. A informação que obtive de um estudioso foi que o próprio pai de santo teria inventado o nome para a casa.
- 4 O *Maracanã* é um bairro rural do interior da Ilha de São Luís, onde acontecem algumas festas importantes da cultura popular.
- 5 Existem, atualmente, gravações de coletâneas em CDs "piratas" que já trazem, junto ao título da música, o nome "melô" que é criado pelos "regueiros". O "melô" seria uma espécie de alcunha da música. A radiola *Diamante Negro* lançou um CD com 20 músicas preferidas dos "regueiros", em São Luís, cujo encarte traz impresso o título das músicas, com seus respectivos "melôs", tais como: "Melô do Morcego", "Melô do Sapato", "Melô da Guerreira", "Melô do Gerente", "Melô da Formiga" e assim por diante.
- 6 São sistemas montados com uma aparelhagem sofisticada, contendo várias caixas de som que formam paredões nos clubes, possuindo semelhanças com os "sound systems" jamaicanos que popularizaram o Ska e, depois, o Rock Steady como alternativa ao controle excessivo exercido pelo governo à rádio jamaicana. É importante ressaltar que, até o final da década de 80, em São Luís, as festas eram feitas com discos de vinil ou fitas cassette; os CDs foram adotados posteriormente.
- 7 *Sociologia do Negro Brasileiro*. São Paulo: Ática 1988: 143.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Carlos. *O eterno verão do reggae*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 3. 1998
- BORNHEIM, Gerd A. "O conceito de tradição". In, BOSI, A. e outros (org.). *Cultura brasileira: tradição / contradição*. Rio de Janeiro: Zahar/Funarte, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*, Lisboa: DIFEL, 1989.
- CAMPBELL, Horace. *Rasta and resistance: from Marcus Garvey to Walter Rodney*. London: Fonthill Road, 1985.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.
- CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio, 1996.
- CARDOSO, Marco Antonio (org.). *A magia do reggae*. São Paulo: Martin Claret Editores, 1997.
- DAVIS S. & SIMON P. *Reggae: música e cultura da Jamaica*. Lisboa: Centelha, 1983.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (organizadores). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1997.
- IANNI, Octávio. *A era do globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios 'as mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MONTEIRO, Paula. *Globalização, identidade e diferença*. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 49, novembro, 1997, p. 47-64.
- MONTES, Maria Lúcia. *Olhar o Corpo*. In: *Negro de corpo e alma*. Revista da Mostra o Redescobrimento, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1988.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SANSONE, Lívio e SANTOS, Jocélio Teles dos (org.). *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamics Editorial, 1997.
- SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. *Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor; reggae, lazer e identidade cultural*. São Luís: EDUFMA, 1995.
- STRINATI, Dominic. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: ERT Editora, 1988.
- WHITE, Timothi. *Queimando tudo: a bibliografia definitiva de Bob Marley*. Rio de Janeiro: Record, 1999.