



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Departamento de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

**ROBSON DE MELO NOGUEIRA**

**Práticas que legitimam a tradição “roots” no cenário musical do reggae em São Luís do Maranhão: Ensaio etnomusicológico a partir do Bar Porto da Gabi**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Brasília - DF  
2019**

**ROBSON DE MELO NOGUEIRA**

**Práticas que legitimam a tradição “roots” no cenário musical do reggae em São Luís do Maranhão: Ensaio etnomusicológico a partir do Bar Porto da Gabi**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, da Universidade de Brasília, como requisito necessários à obtenção do título de Mestre em Música

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Beatriz Duarte Pereira de Magalhães Castro

Brasília - DF  
2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

NN778p Nogueira, Robson de Melo  
Práticas que legitimam a tradição "roots" no cenário musical do reggae em São Luís do Maranhão: Ensaio etnomusicológico a partir do Bar Porto da Gabi / Robson de Melo Nogueira; orientador Beatriz Duarte Pereira de Magalhães Castro. -- Brasília, 2019.  
93 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) -- Universidade de Brasília, 2019.

1. Reggae. 2. Roots. 3. Disco de vinil. 4. Tradição. 5. Legitimação. I. Castro, Beatriz Duarte Pereira de Magalhães, orient. II. Título.



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Departamento de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Beatriz Duarte Pereira de Magalhães Castro - Presidente  
Universidade de Brasília

---

Prof. Dr. Hugo Leonardo Ribeiro - Membro  
Universidade de Brasília

---

Prof. Dr. Marcus Ramusyo de Almeida Brasil - Membro  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão

---

Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes - Membro suplente  
Universidade de Brasília

**Brasília - DF**

**2019**

*Ao meu Senhor Jesus Cristo, meu Jah, porque me permitiu ser um rastafari em suas fileiras.*

*Aos meus professores do PPG-Música: Prof. Dr. Hugo Leonardo Ribeiro, que me construiu. Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Beatriz Magalhães Castro que me lapidou e Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Delmary Vasconcelos de Abreu que me acolheu. Em nome desses estendo meus agradecimentos aos demais docentes.*

*Aos meus amigos de UnB: Antonio Carlos Bigonha - muitas vezes o modelo para a concretização desse feito. Marise Glória Barbosa - cãndura e diálogos constrantes.*

*Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão por todo o apoio prestado, em todo o tempo. Aos meus caros amigos professores e técnicos o meu muito obrigado.*

*À Igreja Presbiteriana Independente, em São Luís e em Brasília. Muito grato pelo conhecimento e abraço compartilhado que a academia nunca poderá oferecer.*

*À minha família e familiares. Juliana Martins de Melo, minha esposa, pela paciência, carinho e esperança ao longo de nossa jornada. Ana Maria D'Alva Martins de Melo e Pedro Henrique Martins de Melo, meus filhos, pelo amor e confiança que vocês depositam em mim.*

*... mas a sua vida começava a mudar.*

*Êh! Moleque, Deus tem um plano pra você!*

*Êh! Moleque, Ele quer te fazer vencer!*

*Trecho da música: Moleque - Banda Reggandus (Saudades)*

# Resumo

Esta pesquisa, inserida na Área de Concentração da Etnomusicologia, traz para o debate o tema do reggae, contextualizada a partir de práticas e espaços da cultura local e de seus conflitos entre tradição e modernidade. Elege-se como locus da investigação, a cidade de São Luís, capital do Estado do Maranhão e mais especificamente, o Bar Porto da Gabi, espaço considerado como um reduto de tradição para o reggae local. Têm-se como objetivo o de compreender quais são as práticas que definem o Bar Porto da Gabi como sendo um espaço de tradição no reggae roots em São Luís, Maranhão. Utiliza-se a abordagem antropológica e como ferramenta a pesquisa etnográfica. Como resultado, observa-se como elementos de significação das práticas no contexto: o movimento de luta e resistência, o disco de vinil e o sentimento de pertencimento ao local e às pessoas que lá se reúnem. O trabalho se enverga e aponta para um estudo mais cuidadoso sobre a influência da localidade na formação de tais atores, a trajetória das bandas de reggae do estado e a percepção delas sobre a história do reggae e suas lutas pessoais.

**Palavras-chave:** Reggae. Roots. Disco de Vinil. Tradição. Legitimação

# Abstract

This research, inserted in the Ethnomusicology Concentration Area, brings to the debate the theme of reggae, contextualized from practices and spaces of local culture and its conflicts between tradition and modernity. Elected as the locus of research, the city of São Luís, capital of the state of Maranhão and more specifically, the Bar Porto da Gabi, considered a place of tradition for local reggae. The objective is to understand what are the practices that define the Bar Porto da Gabi as a space of tradition in the reggae roots in São Luís, Maranhão. The anthropological approach is used and ethnographic research as a tool. As a result, it is observed as signifying elements of the practices in the context: the movement of struggle and resistance, the vinyl disc and the feeling of belonging to the place and to the people who gather there. The paper focuses on a more careful study of the influence of locality on the formation of such actors, the trajectory of the reggae bands of the state and their perception of the history of reggae and their personal struggles.

**Keywords:** Reggae. Roots. Vinyl disc. Tradition. Legitimation



## Lista de Figuras

Figura 1 – Gerson da Conceição ( <i>in memoriam</i> ). Fotos cedidas pela família. . .	13
Figura 2 – Maria América de Melo ( <i>in memoriam</i> ). Foto gentilmente cedida pela família. . . . .	14
Figura 3 – Enilde Cotrim de Figueiredo ( <i>in memoriam</i> ). Foto gentilmente cedida pela família. . . . .	15
Figura 4 – Banda Reggandus e Fauzi Beydoun - Tribo de Jah. Foto: Banda Reggandus . . . . .	16
Figura 5 – Portaria do Bar Porto da Gabi. Créditos: Ribamar Nascimento, 2013.	20
Figura 6 – Joaquim Zion e Dicy Rocha. Créditos: Vanessa Serra, 2013. . . . .	21
Figura 7 – DJ Dona Roots. Créditos: Jorrimar de Sousa, 2018. . . . .	22
Figura 8 – Joaquim Zion e Marcos Vinícius. Créditos: Vanessa Serra, 2013 . .	25
Figura 9 – Porto da Gabi (imagem: Google Maps 2019) . . . . .	41
Figura 10 – Centro Histórico de São Luís (imagem: Google Maps 2019) . . . . .	42
Figura 11 – Zonas e Limites de proteção cultural no centro antigo de São Luís fonte: Guia de Arquitetura e Paisagem de São Luís . . . . .	44
Figura 12 – Mapa apresentando alguns bairros que se formam e a localização do Bar Porto da Gabi . . . . .	45
Figura 13 – Cacaraí (o terceiro agachado, da esquerda para a direita) e o time do Sampaio de 1949 Créditos: <a href="http://futebolmaranhenseantigo.blogspot.com">http://futebolmaranhenseantigo.blogspot.com</a> . . . . .	57
Figura 14 – Carta Topográfica de São Luís, 1980. Fonte: DSG - EB . . . . .	60
Figura 15 – Carta Topográfica de São Luís, 1976. Fonte: DSG - EB . . . . .	61
Figura 16 – Barraca de venda das Camisas Jah Live, no Porto da Gabi Foto do autor. . . . .	64
Figura 17 – Exemplo, segundo sr. Josemar, do reggae roots . . . . .	65
Figura 18 – Exemplo, segundo sr. Josemar, do reggae robozinho . . . . .	65
Figura 19 – Exemplo, segundo sr. Josemar, do reggae da Conexão Jamaica . .	66
Figura 20 – Continuação do exemplo acima . . . . .	66
Figura 21 – Show de Luciana Simões no Porto da Gabi. 08 de maio de 2015. Fonte: do autor. . . . .	69
Figura 22 – Show: Bob Marley 70 anos, com Gerson da Conceição, no Porto da Gabi. Créditos: Ribamar Nascimento . . . . .	71
Figura 23 – O autor da pesquisa junto ao informante Marcos Duarte. Créditos: Edu Aguiar. . . . .	80
Figura 24 – Gerson da Conceição e Marcos Corrêa (informante) Foto gentilmente cedida pela família . . . . .	81
Figura 25 – À esquerda: Arinaldo Araújo . Créditos: Edu Aguiar . . . . .	82
Figura 26 – Janaína Maia. Créditos: Edu Aguiar . . . . .	84

Figura 27 – Frente do Bar Porto da Gabi à noite. Foto do autor. . . . .	85
Figura 28 – Josemar dos Reis - proprietário do Bar Porto da Gabi. Foto do autor	86
Figura 29 – Mapa relacional entre o Centro Histórico, o Bar Porto da Gabi e os atores . . . . .	93

## **Lista de abreviaturas e siglas**

AM	Amplitude Modulada
CD	Compact Disc
CNPJ	Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica
DF	Distrito Federal
DJ	Disc Jockey
DSG	Diretoria do Serviço Geográfico do Exército
EB	Exército Brasileiro
FEBEM	Fundação Estadual do Bem-estar do Menor
FM	Frequência Modulada
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
JP	Abreviatura do bairro do João Paulo
LP	Long Play
MD	MiniDisc
OC	Ondas Curtas
OM	Ondas Médias
P.A	Public Adress
RAP	Rhythm And Poetry
RPM	Rotações Por Minuto
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
XX	Século 20

# Sumário

<b>1</b>	<b>Introdução</b> . . . . .	<b>12</b>
<b>1.1</b>	<b>O tema e proposta de investigação: experiências pessoais</b> . . . . .	<b>13</b>
<b>1.2</b>	<b>Problema e Objetivos</b> . . . . .	<b>17</b>
<b>1.3</b>	<b>Procedimentos metodológicos</b> . . . . .	<b>18</b>
1.3.1	Notas introdutórias . . . . .	18
1.3.2	Escolha do local de pesquisa . . . . .	19
1.3.3	Ainda sobre questões metodológicas: a etnografia . . . . .	23
<b>1.4</b>	<b>Pressupostos teóricos</b> . . . . .	<b>27</b>
<b>1.5</b>	<b>1.5 Panorâmica do trabalho</b> . . . . .	<b>32</b>
<b>2</b>	<b>Um olhar sobre a trajetória do reggae em São Luís</b> . . . . .	<b>34</b>
<b>2.1</b>	<b>Texto e Contexto na construção da trajetória</b> . . . . .	<b>34</b>
<b>3</b>	<b>Bar Porto da Gabi: “É nesta sexta... As pedras vão rolar!”</b> . . . . .	<b>41</b>
<b>3.1</b>	<b>Um olhar sobre a história do local</b> . . . . .	<b>41</b>
<b>3.2</b>	<b>“Sexta do Vinil”: práticas e performances</b> . . . . .	<b>46</b>
3.2.1	O graal: o vinil como elemento caracterizador de tradição . . . . .	47
3.2.2	Do Global para o Local: Breve relato sobre a história do disco de vinil	47
3.2.3	Do vinil no Brasil e no Mundo . . . . .	48
3.2.4	Do vinil no reggae Maranhense . . . . .	50
<b>4</b>	<b>Discurso e Legitimidade: a tradição roots na fala dos atores</b> . . . . .	<b>55</b>
<b>4.1</b>	<b>4.1 Da Lua e o Mar ao Porto da Gabi</b> . . . . .	<b>55</b>
<b>4.2</b>	<b>4.2 “Eu sou filho de Bequimão”</b> . . . . .	<b>72</b>
<b>5</b>	<b>Considerações Finais</b> . . . . .	<b>80</b>
	<b>Referências</b> . . . . .	<b>87</b>
	<b>ANEXOS</b>	<b>92</b>

# 1 Introdução

O presente estudo, inserido na Área de Concentração Etnomusicologia, traz para o debate o tema do reggae, contextualizado a partir de práticas e espaços da cultura local e de seus conflitos entre tradição e modernidade. Neste contexto, elejo como *locus* da investigação, a cidade de São Luís, capital do Estado do Maranhão e mais especificamente, o Bar Porto da Gabi, espaço considerado como um reduto de tradição para o reggae local.

O reggae é um gênero de música popular originada na Jamaica na década de 1960, que rapidamente se espalhou por diversos países por todo o mundo. No caso do Brasil, a cidade de São Luís é conhecida, dentre outras designações, como a Jamaica Brasileira por ter passado por vários processos de socialização, identificação e apropriação do reggae, que, gradualmente, tornou-se uma de suas manifestações culturais mais pungentes.

Vários são os cantores e bandas da Jamaica que, nos anos de 1970, influenciaram gerações de entusiastas desse gênero musical. Em São Luís, os anos que se sucederam deram espaço para que tais apreciadores se tornassem não somente ouvintes, mas vocalistas, instrumentistas e produtores. Karla Freire (2010), em sua pesquisa faz menção a algumas bandas que surgem no cenário musical a partir dos anos de 1980. Cito algumas: Banda Tribo de Jah, formada em 1986, tendo o radialista Fauzi Beydoun (voz e guitarra) e uma turma da Escola de Cegos do Maranhão: Zé Orlando (voz), Netto (guitarra), Frazão (teclados), Achilles Rabelo (baixo) e João Rodrigues (bateria). Tenho em minha lembrança de infância que Frazão o Tecladista chegou a residir na mesma rua em que eu morava. Banda Guetos, criada 13 de junho de 1993; e Mano Bantu, que surge em 1997, tendo como líder o vocalista Gerson da Conceição (*in memoriam*). Tive a oportunidade de conviver com Gerson Conceição em minha adolescência. Gerson viveu seus últimos dias em São Paulo, como produtor, arranjador, compositor e intérprete, lançando o seu último álbum - *New Rockars*, em parceria com o cantor Jah Gun, no ano de 2019.

Coloco-me como um desses apreciadores que buscou algo mais no gênero musical. Tive uma experiência como tecladista e compositor em uma banda de Reggae (Banda Reggandus) durante os anos de 2007 a 2012, onde discorrerei mais à frente.

É neste cenário que se situa a discussão sobre as mudanças ocorridas no processo de apropriação e adaptação do reggae em São Luís. Ou, para ser mais exato, sobre discurso e experiências que legitimam determinadas práticas como sendo essenciais para a manutenção do reggae tradicional (Roots), na cidade de São Luís. Dessa forma, escolhi o bar “Porto da Gabi” como sendo referência de casa de show que tem suas práticas culturais voltadas ao público apreciador desse reggae tradicional.

**Figura 1 – Gerson da Conceição (*in memoriam*). Fotos cedidas pela família.**



Gerson da Conceição

## **1.1 O tema e proposta de investigação: experiências pessoais**

A escolha em trilhar esse caminho para a construção dessa dissertação de mestrado é decorrente de uma relação pessoal de proximidade com um cenário onde a música vinha da rua e de muitas maneiras – Boleros e Serestas, Salsas e Merengues, o trompete e outros metais em ensaios de Bandas Carnavalescas, os “batuques religiosos”, as apresentações de Bumba-meu-boi e de Quadrilha – dada a mudança da família, logo na minha infância, para morar na casa de minha avó materna - Maria América de Melo (*in memoriam*), na cidade de São Luís, Maranhão. Em nosso novo lar tivemos uma educação cristã rígida e por conta disso, não só o Reggae, como quaisquer outras manifestações que pudessem, de alguma forma, “desviar-nos” dos propósitos bíblicos eram duramente combatidos. Mesmo com toda a proteção e os cuidados, não se podia impedir que os sons da rua, das conversas, das brigas, das festas chegassem a nossa casa. Som não respeita ninguém! Invade casas, atravessa portas e paredes até descansar em algum ouvido, descuidado ou não.

**Figura 2 – Maria América de Melo (in memoriam). Foto gentilmente cedida pela família.**



Maria América de Melo (in memoriam). Fotos cedidas pela família.

O reggae foi mais um dos invasores na nossa residência. Por volta dos anos de 1980, os bairros periféricos da cidade começaram a abrir casas de show voltadas para o público reggae, também chamado, localmente, de “massa regueira”. Uma dessas casas foi aberta aos fundos da nossa moradia. Desta forma, nos fins de semana, próximo às 23h, as pedras<sup>1</sup>, como são conhecidas, localmente, as músicas de reggae, começavam a invadir os cômodos da nossa casa. Frequentemente, por volta do final da década de 1980, todas as noites dos finais de semana eu ficava me divertindo com os objetos que tremiam – por conta dos graves poderosos do baixo, reproduzidos nas caixas de som – com a combinação de acordes, a harmonia, as vozes. Em resumo: assim como acontece com muitas crianças (mesmo em contextos diferentes e com músicas diferentes), fiquei fascinado com o reggae através de sua constância em minha

<sup>1</sup> Samuel Santos (2003) explica que “pedra de resposta” ou “pedrada”, termos usados pela “massa regueira” como sinônimos das músicas que são sucessos, fazem “referência ao impacto do grave da música que faz mexer o corpo”.

experiência de vida, mesmo só por ouvi-lo à distância e mesmo antes de conhecê-lo em toda a sua riqueza e diversidade.

Destaco que, à época, eu já frequentava a Escola de Música do Estado do Maranhão – EMEM<sup>2</sup>. Iniciei meus estudos musicais com a professora Enilde Cotrim de Figueiredo (*in memoriam*). Meus estudos envolviam as disciplinas teóricas, flauta doce, e mais tarde, o violão.

**Figura 3 – Enilde Cotrim de Figueiredo (*in memoriam*). Foto gentilmente cedida pela família.**



Professora Enilde Cotrim de Figueiredo. Foto gentilmente cedida pela família.

Já na igreja em que minha avó me levava e que hoje faço parte por livre e pública expressão de fé, pude ter um contato mais próximo com o fazer musical e com os instrumentos mais comuns em bandas/grupos musicais de igrejas cristãs: violão, baixo, bateria e teclado, além da percussão. Esse contato, no entanto, não foi logo de início. O grupo da igreja já estava formado<sup>3</sup>, não havia instrumento disponível, principalmente para novatos e apenas gradualmente ocorreu a minha integração. O acaso do ensaio de uma música de reggae para ser tocado em um culto dominical, favoreceu minha aproximação com o grupo. Desde o início da década de 1980, a igreja possui um conjunto de instrumentos artesanais de percussão utilizado pelas crianças de 2 a 12 anos para apresentações em datas festivas e comemorativas. Resolvi, por conta do ensaio de reggae, montar um conjunto de percussão com tais instrumentos e

<sup>2</sup> Hoje carrega o nome Lilah Lisboa. Mantinha, em meu tempo de estudante, os formatos dos Conservatórios de Música tradicionais.

<sup>3</sup> A formação vocal variava, dominicalmente, conforme disponibilidade de voluntários, mas a formação instrumental era assim constituída: Violão base: Raimundo Estevão Amaral Filho (Diquinho); Violão solo: Luiz Antonio Abreu Mota; Contrabaixo: Gerson da Conceição; Bateria Digital: Marcos Paulo Rocha Duarte.



acompanhar o grupo musical. Daquele dia em diante a música na igreja e o reggae nunca mais saíram da minha vida.

Em 2007 formei, com outros membros da Primeira Igreja Presbiteriana Independente de São Luís, a banda Reggandus, da qual fui tecladista. A ideia principal era participar dos espaços oferecidos no cenário musical do reggae no Maranhão, apresentando músicas com mensagens bíblicas de Amor, Paz e Libertação. Inicialmente, o grupo era formado por cinco homens<sup>4</sup>, mas, depois de alguns meses de atuação, sentimos a necessidade de agregarmos mulheres<sup>5</sup> para a função de vozes de acompanhamento (*backvocals*). Participamos de diversas apresentações, tanto na capital quanto no interior entre os quais destaco as participações no 1º Festival Som na Cuca e no 12º Festival Universitário de Reggae – UniReggae, ambos em 2009.

**Figura 4 – Banda Reggandus e Fauzi Beydoun - Tribo de Jah.  
Foto: Banda Reggandus**



Banda Reggandus e Fauzi Beydoun - Tribo de Jah. Foto: Banda Reggandus

Entretanto, somente a partir de 2013, com minha mudança temporária para Brasília - DF, e num contato mais estreito com textos acadêmicos da área de música, através da UnB, que tal experiência passou por um momento de reflexão. Passei a perceber que determinadas atitudes e escolhas estéticas nesse gênero eram influenciadas por ideologias diversas sobre o que era ou não essenciais à cultura do reggae. Dessa forma, me dei conta, por exemplo, que o simples ato de ouvir reggae a partir de

<sup>4</sup> Walro Cenali, vocal; Laércio Amaral, guitarra; Marcos Corrêa, baixo; Robson Melo (eu), teclados; e Thiago Guará, Bateria.

<sup>5</sup> Foram elas, as irmãs Lícia e Livia Amaral e Juliana Martins (hoje minha esposa).

um vinil não era uma escolha ao acaso. Era uma prova de resistência, de preservação de uma identidade cultural específica. Foi esse momento que me trouxe até aqui.

## 1.2 Problema e Objetivos

O reggae e sua inserção em São Luís tem sido estudado sob diferentes enfoques. Silva (1995), Rostas (2010), Freire (2010) e Brasil (2011a) são alguns dos trabalhos relevantes sobre o tema no âmbito do Maranhão. Entretanto, um trabalho etnomusicológico que dê relevo às práticas que legitimam a tradição na cultura reggae parece ainda um assunto não contemplado como objeto de estudo neste contexto.

A observação dessa particularidade favoreceu a construção de uma questão orientadora que salienta esses elementos (práticas, espaços, legitimação, tradição e cultura) como merecedores de atenção, permitindo dar foco ao estudo proposto e laborar um questionamento, uma pergunta de partida: quais são as práticas que possibilitam a um dado espaço ser legitimado como sendo de tradição no reggae em São Luís?

Partindo dessa pergunta, realizei leituras exploratórias que pudessem apresentar contrastes e/ou mudanças apresentadas pelo próprio cenário local. Da parte dos contrastes do cenário, pode-se dizer que os estudos musicológicos avançaram e se apossaram de ferramentais de grandes áreas, tais como Antropologia, História, Linguística e Comunicação, para compreender os fenômenos que a música tanto produz, quanto (re)significa nos variados contextos culturais. Não é de forma isolada que o indivíduo faz música, mas na relação com outros indivíduos e com o mundo que os rodeia. Blacking (2003, p. 150) define a música como um “som humanamente organizado”, devendo-se procurar relações “entre os padrões de organização humana e os padrões de som produzidos como resultado da interação de uma organização”. Ou seja, entendo que o contexto cultural local está perpassado pelos indivíduos, com suas inúmeras e dinâmicas relações e a música atua como elemento de significação de todo o contexto. Sheperd (2003, p. 75) ao apresentar uma abordagem sobre a relação entre música e categorias sociais afirma que “comunidades em parte e comunidades musicais, em particular, foram criadas como uma consequência da transmissão da música”. Assim, a música assume para si componentes de transmissão e ressignificação da “situação” e “conjuntura” dessas comunidades e suas interrelações.

Cohen (2011), por sua vez, relaciona o Cavern Club, clube de apresentação da cidade de Liverpool, Inglaterra, como um espaço propiciador de trocas, migração e hibridismo entre os músicos que se apresentavam e seus públicos, cooperando na construção de uma identidade cultural. Compreendo então que não só os indivíduos ressignificam os cenários e seus elementos, mas os cenários e seus elementos ressignificam seus indivíduos. Percebe-se então que esses “fluxos” de significação e

ressignificação entre cenários e indivíduos rege-se de forma não linear, onde todos se modificam mutuamente e constantemente.

Dessas considerações, parto para o delineamento dos objetivos do trabalho. Assim, tenho como objetivo geral o de compreender, a partir da Etnomusicologia, quais são as práticas que definem o Bar Porto da Gabi como sendo um espaço de tradição no reggae (roots) em São Luís, Maranhão. E tenho como objetivos específicos o de descrever as práticas e performances no Bar Porto da Gabi; o de conhecer as trajetórias dos atores locais (proprietários, DJs, trabalhadores e frequentadores); o de interpretar as correlações que se estabelecem no contexto musical citado; e o de identificar quais as práticas que são relacionadas com a preservação da cultura do reggae roots.

## 1.3 Procedimentos metodológicos

Nesta parte do trabalho, apresento o percurso e as escolhas que me apontaram aos procedimentos metodológicos.

### 1.3.1 Notas introdutórias

Assim como os demais Estados brasileiros, o Maranhão é pleno em manifestações culturais. Várias são as pesquisas (FERRETI, 1999; FERRETI, 2008; FERRETI, 2005; AHLERT, 2013) que buscam compreender os processos de sincretismo, reordenamento e mudanças de tais manifestações. Incluindo-se em meio a esses processos, temos o reggae; ritmo jamaicano nascido nos anos de 1960 e que uma década depois passa a fazer suas primeiras aparições em território maranhense. Hoje, é uma das manifestações culturais mais significativas no Estado e já faz parte, inclusive, das diversas publicações oficiais<sup>6</sup>, tanto governamental, quanto privada, além dos roteiros turísticos na capital e no interior.

São Luís, capital do Maranhão, como já referido, ganhou o título de Jamaica Brasileira e é palco, sobretudo aos finais de semana, de uma diversidade de programações artístico-culturais, onde se pode destacar o funcionamento de vários espaços e casas de show, específicos à produção, divulgação e veiculação da “cultura reggae”. Em tais casas de show, os frequentadores vão para apreciar as “pedras”, o povo, a dança e a vibe<sup>7</sup> presente no local.

Assim sendo, o cenário musical do reggae em São Luís enquadra-se como um espaço urbano de migração musical, trocas midiáticas e de relações sociais já

<sup>6</sup> Guia Turístico de São Luís (Secretária Municipal de Turismo, 2008), Jornal da Mirante (<http://g1.globo.com/ma/maranhao>), Jornal Pequeno (<http://jornalpequeno.com.br>), Jornal O Imparcial (<http://www.oimparcial.com.br>) etc.

<sup>7</sup> O termo vibe se refere “a energia, algo similar ao que já foi chamado de ‘astral’”(MIZRAHI, 2015, p. 50)

existentes, onde os elementos responsáveis pela mudança cultural submetem-se e estão submetidos a influências mútuas. Dentro do contexto citado, através de um processo de imersão cultural, pretendo compreender quais são os elementos culturais que são enriquecidos de significado e passam a se revestir de um caráter de tradição.

### 1.3.2 Escolha do local de pesquisa

Durante o período de imersão exploratória, foram identificados diversos locais relacionados à cultura do reggae, sendo que, três deles foram sugeridos por amigos e frequentadores como sendo espaços de “reggae tradicional”. São eles: o Bar Kingston 777, o Bar do Nelson e o já citado Bar Porto da Gabi. Ao longo das visitas às três casas de show, algumas perguntas foram essenciais para a escolha do locus da investigação: 1) possíveis diferenças no cenário musical do reggae em São Luís do Maranhão, se confirmam?; 2) existe algum elemento que diferencie um local do outro?

A primeira visita realizada foi ao Bar Porto da Gabi. Os dias de funcionamento da casa são às sextas-feiras, com programação específica para o reggae roots e aos domingos, reservado para a apresentação de bandas de samba e pagode. Tive a companhia do informante Marcos Corrêa, onde juntos, pudemos chegar por volta das 23hs e permanecer aproximadamente por duas horas. Nesse primeiro contato, concentrei-me num olhar direcionado às formas físicas do local. Instalado em um grande terreno retangular com três grandes espaços de alvenaria: o espaço de venda de comidas e bebidas; o espaço de banheiros e o “átrio” central da pick-up<sup>8</sup>. Os demais espaços, circundando o espaço da pick-up são: a barraca de venda de cervejas, a barraca de venda de drinks e a barraca de venda de camisas. Neste primeiro encontro foi possível observar que, entre os frequentadores, não há um padrão definido de vestuário e cores, que siga os modelos estereotipados de regueiro veiculados nas mídias. Embora se perceba, em alguns casos, o uso de peças contendo as cores temáticas do reggae (verde, amarelo e vermelho), não sendo uma característica que pudesse ser considerada como padrão do vestuário em geral.

<sup>8</sup> Espécie de mesa em que o Dj executa sua performance. Contêm como partes básicas os dois pratos para tocar o vinil e uma mesa de mixagem.

**Figura 5 – Portaria do Bar Porto da Gabi. Créditos: Ribamar Nascimento, 2013.**

Outro ponto considerado de destaque é o espaço central, onde está posicionada a pick-up. Esse espaço é um telheiro de aproximadamente 5,00 x 7,00 metros, onde se posiciona também as bandeiras do Brasil e do Maranhão, um telão de projeção ao fundo e um quadro de uma senhora negra e idosa, descobrindo, posteriormente, tratar-se da Dr<sup>a</sup> Maria Aragão. Esse espaço fica, de certa forma, isolado e toda a festa parece girar em torno da pick-up e da sequência musical ouvida no ambiente.

Nos diálogos mantidos com alguns frequentadores foi possível captar, por repetidas vezes, a afirmação de que o Bar Porto da Gabi é considerado como um dos locais de tradição do Reggae da capital. Toda a festa no ambiente gira em torno da sequência de músicas em discos de vinil, sendo esse um possível elemento de caracterização da tradição no reggae local. Ao final da noite, fui apresentado a um dos DJs que trabalham no local, o DJ Joaquim Zion, acompanhado de sua esposa, Dicy Rocha, cantora de reggae, já reconhecida na cidade por seus trabalhos musicais.

**Figura 6 – Joaquim Zion e Dicy Rocha. Créditos: Vanessa Serra, 2013.**

Neste exercício de (re)conhecimento, a segunda visita, num sábado, foi ao Bar do Nelson. Desta vez, embora não acompanhado por um frequentador assíduo como na primeira vez, mas acompanhado de um parente próximo, mantivemos horário e tempo de permanência: chegada por volta das 23h30min e visitação de aproximadamente duas horas. As impressões iniciais deram conta de um espaço que pareceu mais caótico, pois encontravam-se em torno de 150 pessoas espremidas em um ambiente de cerca de 8m x 20m. Assim como no Porto da Gabi, foi possível observar em uma minoria de frequentadores um padrão definido de vestuário e cores. Ao fundo do Bar, a venda de bebidas e os banheiros. À lateral direita do terreno existia um alpendre onde fica um móvel com o computador e a mesa de som.

As músicas do local são organizadas e veiculadas também por um DJ que organiza a sequência em seu computador e o conecta ao sistema de som. Esse tipo de discotecagem, embora muito apreciada, não é assumida pelos frequentadores do reggae como elemento caracterizador de tradição, sendo chamada pejorativamente de “reggae robzinho”. Brasil (2011a, p. 64) fala sobre a diferenciação entre ambos, identificando o reggae roots como um “subgênero one drop, com o tempo forte no terceiro tempo do compasso de quatro-por-quatro”. Já o reggae robzinho é “o reggae com batida eletrônica, mais acelerado e que é dançado a sós, sem ser em pares” (BRASIL, 2011a, p. 108).

Foi possível notar, com base nas conversas com os frequentadores, o reconhecimento de um certo distanciamento entre esse tipo de festa “robzinho”, na qual a sequência das músicas é organizada e executada em computador, das festas de tradi-

ção onde a sequência é executada por meio dos discos de vinil. Novamente destaco que parece haver uma relação do vinil como um dos elementos caracterizadores de tradição. Um fato curioso presenciado no Bar do Nelson foi a presença de uma mulher como uma das DJs responsáveis pela sequência das músicas em uma parte da noite, a DJ Dona Roots.

Figura 7 – DJ Dona Roots. Créditos: Jorrimar de Sousa, 2018.



Em um dia de segunda-feira, o roteiro foi reservado à visita ao Bar Kingston 777. No entanto, o cancelamento da companhia da minha informante tornou inviável a ida ao local. O retorno a Brasília, previsto para aquele mesmo dia, também contribuiu para o cancelamento da visita.

Com as informações obtidas nos ambientes visitados, para além de seus objetos materiais, das suas características e de suas dimensões, o que se tornou mais notório, como diferenciador dos locais, foi a referência, em repetidas falas, à relação que se estabelece pelos frequentadores, entre tradição e o Bar Porto da Gabi. Dessa forma, elegi o Bar Porto da Gabi como *locus* da pesquisa, propriamente dito, considerando ainda a boa segurança do local, a proximidade com a minha unidade de trabalho profissional e a companhia de um frequentador/informante do Bar. Agora, a pergunta norteadora da investigação, já anteriormente citada, recai sobre o espaço do Bar Porto da Gabi: quais são as práticas que possibilitam a um dado espaço ser legitimado como sendo de tradição no reggae em São Luís?

Em um segundo momento no Porto da Gabi, acompanhado de informante local, cumprindo o mesmo horário e tempo de permanência, tentei um diálogo com o DJ que havia conhecido no encontro passado, Joaquim Zion. No entanto, como ele também é

um dos principais DJs do local, o mesmo permaneceu na área da pick-up atuando até o horário de nossa saída, inviabilizando a oportunidade de um diálogo. Sua esposa, Dicy Rocha, também não se encontrava no local. E sendo assim, tornou-se inviável a confirmação de um possível almoço que ficou oferecido para uma primeira entrevista com o DJ Joaquim Zion. Conforme Dicy Rocha havia dito, em encontro passado, eu tinha que ouvir a história do reggae local, contada por Joaquim Zion, pois “tem que conhecer a história para entender a tradição”. Eis aí, possivelmente, mais um elemento caracterizador de “tradição”. Conversei com alguns frequentadores locais, bem como pessoas que trabalham no espaço e todos destacaram em suas falas a simpatia pelo Bar Porto da Gabi e o relacionaram à tradição do reggae na Ilha.

### 1.3.3 Ainda sobre questões metodológicas: a etnografia

Ainda do ponto de vista metodológico, caracterizo o estudo como uma pesquisa na área musicológica, de cunho qualitativo, “onde se busca uma compreensão mais totalizante daquilo que está sendo investigado” Freire (2010, p. 22), de forma a estudar “a mudança apoiando-se no exame do funcionamento”, captando-se “um campo de constrangimentos e de possibilidades, bem como os desafios que esse campo define” (QUIVY; CAMPENHOUDT, 2008, p. 48). Busco, portanto, conhecer seus atores, seus produtores, seu público, bem como compreender como o reggae, seus mitos, seus ritos e crenças se relacionam com o cotidiano dos apreciadores e frequentadores para compreender como o regueiro amarra e é “amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu” (GEERTZ, 2013, p. 4).

Tal pesquisa teve por fio condutor a abordagem antropológica, utilizando-se como ferramenta a pesquisa etnográfica. Tal escolha se deveu a algumas características específicas advindas de tal ferramenta, tais como: o uso da observação (do tipo simples), da entrevista e da análise de documentos. A pesquisa etnográfica permite ainda uma “interação entre pesquisador e objeto pesquisado, a ênfase no processo, não nos resultados finais e a visão dos sujeitos pesquisados sobre suas experiências” (GERHARDT, 2009, p. 41).

Com efeito, há um certo entendimento de que o conhecimento de si é essencial, *conditio sine qua non*, para que se possa transpor a fronteira do Eu e chegar ao entendimento do Outro [...] Do ponto de vista da Antropologia, o Eu referido não é o indivíduo em si; nem tampouco o é o Outro. O Eu é um ser coletivo, transcendental, é a cultura que está embutida em cada indivíduo; o Outro é simplesmente uma outra cultura, uma cultura que se coloca como objeto de entendimento (GOMES, 2013, p. 53).

Há de se considerar que as fronteiras entre o Eu e o Outro na pesquisa em questão se apresentam de maneira muito tênue. Em meu caso em particular, por fazer parte da cultura local e já ter uma vivência com o contexto a ser pesquisado, entendo que tais fronteiras não se apresentam de maneira explícita. DaMatta (1987,



p.160-164) já abordou essa problemática ao falar sobre os conceitos de “Familiaridade” e “Intimidade”, buscando-se “graus e modos de familiaridade e de diferenciação”. Entendendo que a familiaridade, tanto quanto intimidade, possuem uma noção dinâmica como algo que deve ser transformado e assim transcendido para que a perspectiva do trabalho de campo, a postura antropológica possa aparecer. Minha experiência enquanto tecladista de uma banda de reggae me permitiu, até certo grau, ter uma familiaridade com o cenário musical local. No entanto, a compreensão dos trâmites mais específicos, do cotidiano dos partícipes envolvidos, exige uma intimidade com o contexto. Sendo assim, creio ser importante a imersão no campo de pesquisa e a convivência com as práticas, relações e performances que se dão no local escolhido.

Não importa em que tempo, a pesquisa de cunho etnográfico se mostra, conforme Godoy (1995, p. 9) em “muitos níveis de análise”, sendo alguns “simples” e outros que podem se “revestir de uma certa sofisticação estatística”. Isso tudo “num processo contínuo em que o pesquisador procura identificar dimensões, categorias, tendências, padrões e relações, desvelando-lhes significado”. Penso que, em certo momento da imersão no campo de pesquisa, a “observação participante” - técnica mais evidente nesse processo de pesquisa- se dará em algum grau, aliando-se com o que afirma GOMES, op. cit., p. 56 de que “a ideia subjacente é que uma cultura só se faz inteligível pela participação do pesquisador em suas instituições”

Devemos frisar, no entanto, que essa não é uma questão de métodos. [...] não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que define é o tipo de esforço intelectual que ela representa: um risco elaborado para uma “descrição densa” [...] O que o etnógrafo enfrenta, de fato – a não ser quando (como deve fazer naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados – é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar [...] Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 2013, p. 4).

No Porto da Gabi, *locus* de pesquisa escolhido, acredito que relações foram estabelecidas entre mim e os proprietários, entre os DJs e entre o público. E a partir daí percebi as estruturas de relações e os padrões de organização humana e os padrões de som produzidos como resultado da interação, conforme afirmou Blacking (2003).

**Figura 8 – Joaquim Zion e Marcos Vinícius. Créditos: Vanessa Serra, 2013**

As imersões em campo aconteceram às sextas-feiras, onde busquei, através da observação direta e de entrevistas exploratórias, encontrar os partícipes do contexto musical que pudessem contribuir com dados para a compreensão da problemática de pesquisa. Sabe-se que um dos DJs, Joaquim Zion, é considerado pelo público como uma das pessoas que possui conhecimento sobre a história e vivências do local, bem como sobre a trajetória do reggae em São Luís. Este foi um dos primeiros contatos, que se pretende estabelecer e manter, para as entrevistas exploratórias. É importante salientar que as observações e entrevistas não se limitaram às sextas-feiras, mas à medida em que a pesquisa se desenvolvia, foram realizadas também em horários e datas de não funcionamento da programação na casa.

O processo de observação foi do “tipo natural” (quando o observador é parte do grupo que investiga), onde procurei, numa fase inicial, identificar quem são os partícipes (sujeitos da pesquisa), a que “sexo pertencem, suas idades, vestuários, adornos, movimentos (dança), gestos e falas, onde se posicionam no espaço das práticas, características do local” (FINO, 2003). Todo o processo acima teve como foco compreender como as pessoas se relacionam, quais são as especificidades nessa comunicação, de maneira a responder de que forma as práticas fortalecem a legitimação da tradição.

O diário de campo foi o documento a ser elaborado em todo o decorrer do processo de pesquisa. Como recurso auxiliar de coleta de dados fez parte dos equipamentos de pesquisa uma máquina fotográfica digital, uma filmadora digital e um gravador de áudio digital.

No período de imersão em campo a questão foi ampliar o universo do discurso humano, onde “para compreender as ações individuais humanas nós precisamos interpretar o contexto cultural no qual nós surgimos” (TOMLINSON, 1984, p. 351). Sendo assim, naturalmente, foram surgindo sujeitos da pesquisa e foi necessário a elaboração de entrevistas como técnica alternativa de coleta de dados. Tais entrevistas se revestem de “uma técnica de interação social, uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca obter dados, e a outra se apresenta como fonte de informação” (GERHARDT, 2009, p. 72). As primeiras entrevistas foram informais e não-estruturadas, ou seja, os entrevistados tiveram a oportunidade de falar livremente sobre suas vivências e práticas relacionadas ao tema pesquisado. Pretendi, assim, encontrar pistas para o encaminhamento da pesquisa, bem como a seleção de outros possíveis informantes. No avanço do processo de pesquisa, as entrevistas tenderam a seguir para o tipo orientada (focalizada em uma experiência específica e seus efeitos), bem como entrevistas semiestruturadas, onde foram organizadas um conjunto de questões (roteiro), que conduziam a um aprofundamento nas questões relacionadas ao objetivo específico dessa pesquisa. O uso de “painel” se fez necessário nos momentos em que precisei ratificar as informações coletadas. Painel “é a repetição de questões que são aplicadas, de tempos em tempos, às mesmas pessoas, para que possamos estudar variações nas opiniões emitidas” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 106).

Durante o desenvolvimento dessa pesquisa, a análise e interpretação das informações, foram balizadas pelos procedimentos de Análise de Discurso propostos por Maingueneau (2004). Esta autora nos traz “leis” e “categorias” para a análise dos textos e afirma que “é uma ilusão acreditar que esses enunciados se interpretam sem contexto”.

A priori nunca há uma única interpretação possível para um enunciado e é preciso explicar quais os procedimentos do destinatário para chegar à mais provável, que será aquela que se deve preferir em tal ou qual contexto (MAINGUENEAU, 2004, p. 29).

Acredito, hoje mais do que nunca, que os interlocutores estão em contato direto e interação continuamente, uns com os outros, balizados por uma “verdade”, ou “seriedade” (uma verdade ou seriedade comunicativa). “Esse tipo de implícito que se evidencia pelo confronto do enunciado com o contexto de enunciação, postulando-se que as leis do discurso são respeitadas, é denominado subentendido” (MAINGUENEAU, 2004, p. 33).

A busca do que não se disse, o subentendido, o implícito no gesto, no agir, no falar e no conviver dos partícipes no cenário foi, sem dúvida, a matéria-prima para o êxito deste trabalho.

## 1.4 Pressupostos teóricos

A pesquisa etnomusicológica baseia-se na compreensão, através das comparações por meio de semelhança entre as culturas, das pequenas diferenças, dos contrastes que tornam o contexto cultural local, *per se*, tão endêmico e específico. Essa abordagem não deposita sua ênfase na procura de semelhanças que possam juntar as culturas em simples categorias. A busca prossegue em torno das especificidades que são percebidas pelo pesquisador em sua imersão em campo. Especificidades essas que são tão preenchidas de significados no contexto local que passa a se destacar e se apresenta como elemento caracterizador de significação. Buscar essas especificidades não se torna tarefa simples pois, como bem expôs Geertz (2013, p. 17), se encontram em uma “multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que tem que de alguma forma ser apreendida e depois apresentada”.

A pesquisa se torna complexa à medida que se aprofunda na realidade do contexto cultural. A compreensão mais atual já entende que não há como separar o espaço, a época, os que fazem e os que ouvem. Todos eles contribuem com um “preenchimento” de significação. Com isso, creio me aproximar de Cook (2006) na concordância de que os estudos musicológicos contemporâneos avançaram para a compreensão da música e dos homens que a fazem em seus múltiplos contextos culturais, tornando-se uma prática cultural significativa, distanciando-se da abordagem positivista, cujas limitações foram expostas em uma série de ensaios realizados por Leo Treitler (1984; 1995).

Kerman (1987) também se ocupa de vários capítulos de seu livro para discutir os problemas advindos do positivismo nos estudos musicológicos. Muitos outros da área tem enfatizado a necessidade de se buscar novas abordagens aos estudos em música. Volpe (2007) e Freire (2007), Freire (2010) são alguns dos nomes brasileiros que tem feito inúmeros ritornellos sobre o assunto. O dado, *per se*, torna-se significativo somente em seu contexto próprio, em razão de sua relação com outros dados. De acordo com Tomlinson (1984):

observação (que é a apreensão do dado impingindo em nós) e teoria (os postulados ou afirmativas que governam nossas interpretações dos dados) não existem na ordem rigorosa positivista, mas sim numa relação evolutiva recíproca (TOMLINSON, 1984, p. 354).

Ou seja, a pesquisa não se dá num eixo polarizado entre o pesquisador e o objeto, mas entre estes e suas relações com o contexto, o mundo como um todo. Blacking (2007) exprime muito bem isso ao identificar que,

A “música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infra- estrutura da vida humana. O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes consequências para outros tipos de

ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana. Uma importante tarefa da musicologia é descobrir como as pessoas produzem sentido da “música”, numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais, distinguindo entre as capacidades humanas inatas utilizadas pelos indivíduos nesse processo e as convenções sociais que guiam suas ações. (BLACKING, 2007, p. 201).

Assim, estudar tal assunto apresenta importância e relevância pela possibilidade de contribuir para a compreensão de uma realidade peculiar, do trânsito, da inserção, da atuação dos atores no cenário musical do reggae em São Luís. Pretendo, dessa forma, compreender as questões que envolvem o contexto cultural: a música, o cenário, os agentes implicados e as correlações estabelecidas; e de que forma as “mudanças e/ou perpetuações” vão sendo assimiladas pelos atores do micro-espço de imersão.

Para Cambria (2008, p. 2), “a diferença é aquilo que a etnomusicologia tem sempre tentado compreender e tem representado, podemos dizer, a própria razão de sua emergência enquanto disciplina”. Os modelos teóricos adotados pela etnomusicologia hoje não visam a questão da diferença de uma forma polarizada: civilizado/primitivo, ciência/magia, modernidade/tradição; mas sim através de um repensar das perspectivas de análise e do próprio sentido do trabalho. Por isso, “hoje, nós lidamos, principalmente, com ‘discursos’, muitas vezes contrastantes, cujos significados têm que ser compreendidos dentro das arenas onde o poder, através deles, é negociado (ou disputado)” (CAMBRIA, 2008, p. 3)

A formação das identidades se constitui de forma dialética através de relações constituídas por coletivos e grupos de interesse. O resultado da formação da identidade, por contraste, é a diferença ou as diferenças que vão sendo tomadas no contexto musical pelos próprios partícipes.

Se as examinarmos atentamente, veremos que a grande maioria das outras questões correntes em nosso campo, como gênero, sexualidade, diásporas, globalização, turismo cultural, world music, nacionalismo e transnacionalismo, lugar e corporalidade (embodiment), só para citar algumas das questões hoje mais comuns, é, de uma forma ou de outra, relacionada à produção, representação, negociação e consumo da diferença. (CAMBRIA, 2008, p. 4).

Ainda segundo (CAMBRIA, 2008) argumenta, ideias como: autenticidade, localidade e tradição são instrumentos ideológicos necessários para que as músicas estudadas possam adquirir legitimidade e espaço dentro do mundo acadêmico.

Se a diferença pode chegar até nós mediada pela indústria cultural ou personificada nos indivíduos ou grupos entre nós que consideramos como “outros” (não importa se nossos compatriotas ou estrangeiros), nós também viajamos para encontrá-la em outros lugares (ou, nos lugares do “outro”). Nós etnomusicólogos somos particularmente conscientes dessa experiência já que temos feito dela uma parte quase que definidora de nossa profissão (CAMBRIA, 2008, p. 9).

Ora, no decorrer dos séculos XIX e XX, novas e constantes situações e conjunturas foram propiciando e exigindo mudanças na forma de compreender a música e sua história. Tagg (2003) tenta nortear um processo de análise da música popular. O mesmo reconhece que “sabemos muito pouco sobre como a música de fato se relaciona “e como ela interage com seus respectivos ambientes naturais, sociais e culturais” (TAGG, 2003, p. 12). Embora de caráter estruturalista e compartimentado, Tagg (2003) traz, resumidamente, nove desenvolvimentos objetivos ocorridos durante os séculos supracitados. Dos nove, destaco:

a) um vasto aumento na parcela de dinheiro e tempo que a música recebe no orçamento de cidadãos no mundo industrializado; [...] d) transistorização, microeletrônica e tudo que tais avanços significam para a disseminação em massa de música; [...] h) a aceitação generalizada de certos gêneros Euro e Afro-Americanos como constituindo a língua franca de expressão musical em um número maior de contextos na sociedade industrializada; i) a substituição gradual e historicamente inevitável dos músicos treinados formalmente apenas na tradição clássica, por outros expostos à mesma tradição, mas ao mesmo tempo, criados com Presley, Beatles e Stones (TAGG, 2003, p. 9).

No caso do reggae em São Luís já se tem aproximadamente 40 anos de história, mudanças e transformações. Durante esse período, os “desenvolvimentos” apontados por Tagg (2003) foram se dando no contexto local de forma mais ou menos explícita, trocando-se Presley, Beatles e Stones, por Jimmy Cliff, Jacob Miller, Gregory Isaacs e Bob Marley. Como é de se esperar, vários artefatos culturais foram dando espaço a outros na teia de significação e tais deslocamentos vão proporcionando a continuidade da manifestação cultural. Brasil (2011a) parece observar pelo menos um desses aspectos, pois:

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 ragga murfin e do regueton, também subgêneros do Reggae, se expandem para outros países da América Central e do Sul (BRASIL, 2011a, p. 58).

Em um de seus diversos textos que abordam a questão da continuidade da mudança, (NETTL, 2006, p. 12) questiona, já no início, a visão equivocada de alguns estudiosos em achar que a tendência da cultura e da música é uma certa “estabilidade”. Desde o início do Século XX houve uma preocupação, por parte de estudiosos de diversas áreas, de que a música (entre outras áreas do folk-lore) não sofresse alteração, mudança ou mesmo chegasse a ser extinta. Muitos etnomusicólogos, nos anos de 1950, tinham a mudança como algo negativo, advindos de um processo de colonização. Havia uma valorização à música tradicional, de raízes europeias, concretada ao longo

de séculos. Todas as outras formas ou estilos não provinham ou pertenciam a essa grande raiz era substancialmente recebida com certo menosprezo.

Nettl (2006) informa que, em 1970, influenciados por Alan Merriam (1964), parte dos etnomusicólogos passaram a se interessar por mudanças resultante do contato cultural. John Blacking (1995), Margareth Kartomi (1981) e o próprio Bruno Nettle foram alguns dos pesquisadores que se debruçaram sobre essa questão. Esse último autor traz o conceito de “energia musical” como

uma constante dentro da qual as mudanças e continuidades de estilo, repertório, tecnologia e de aspectos dos componentes sociais da música são manipuladas por uma sociedade, a fim de acomodar as necessidades tanto de mudança quanto de continuidade (NETTL, 2006, p. 16).

Pinto (2002) estuda de que forma o pastoril passa por estabilidade e mudança, vindo a ser testemunha da mudança de hábitos e atitudes da população semi-rural. Segundo a autora, é muito difícil definir ou categorizar uma forma de abordar o evento em si e quanto mais se tenta, parece que o evento mais foge. E, apesar dos vários caminhos que se apresentam, buscou-se estudar o objeto de pesquisa, o evento, “sem exigir definições, categorizações, interpretação definitiva ou infalível” (PINTO, 2002, p. 55).

De 1980 para os dias atuais, busca-se uma compreensão das mudanças musicais a partir de uma perspectiva mais holística. Em sua experiência em campo, Bruno Nettle parece perceber, em diálogo com seus informantes, que o conceito de mudança para uma das tribos parecia ser natural, pois o aumento de repertório e o conhecimento de repertório, subdivididos por faixa etária, era “perfeitamente compatível com os valores das tradições tribais mais antigas” (NETTL, 2006, p. 19).

Algumas questões se acentuam nesse diálogo com os autores, tais como: Como a comunidade entende a mudança/tradição? Quais são os “elementos caracterizadores de tradição”? Quem são os indivíduos ou grupos, legitimados pela comunidade, a definir o que muda ou não? Quando e como a comunidade percebe uma mudança significativa?

Nos casos estudados por Nettle (2006), a mudança musical se deu por “acréscimo” ou “substituição” de material. Tal mudança é aceita e entendida pela comunidade para o enriquecimento, para a preservação ou em alguns casos, como algo que maza a cultura local. “Se e como uma sociedade muda ou intercambia seu repertório, depende de sua maneira de identificar e definir a unidade principal de seu pensamento musical” (NETTL, 2006, p. 26). O sentido de perecimento de um determinado conjunto de músicas e estilos se dá por meio de uma associação específica realizada com e pela comunidade.

Nesta pesquisa, chamo de “elemento caracterizador de tradição” como esse “algo reconhecível” que tem que ser mantido. É um elemento simbolicamente importante para que a associação do grupo seja mantida.

Reily (2014) chama a atenção para a importância da memória para a prática musical e para trazer de volta, num espaço no presente, todas as vivências e lembranças e sentimentos que foram se agregando à música, enriquecendo-lhe de significado. O estudo dela mostra “como a preservação da memória articula e redefine relações sociais, identidades e temporalidades. A prática da memória, portanto, tem claras consequências para as vidas daqueles que lembram” (REILY, 2014, p. 13).

Tratar sobre tradição e mudança em música se torna um tema muito abrangente quando consideramos a importância do espaço. Hudson (2006) lembra que compreender a indústria da música local e seus fluxos se torna importante para que também se compreenda de que forma a música se espalhou nesse determinado espaço geográfico. “‘Places’ can be thought of as complex entities, ensembles of material objects, people, and systems of social relationships embodying distinct cultures and multiple meanings, identities and practices” (HUDSON, 2006, p. 627).

Cohen (2011) já aponta para essa relação entre lugar, música e as mudanças e preservações implicadas destas relações. Até as relações proporcionadas pela internet permite refazer o lugar e sua música, dando uma nova possibilidade de pensar as práticas musicais locais. Sendo assim, a música é tanto afetada quanto constituída por processos sociais mais amplos.

Ainda segundo Hudson (2006), uma importante consideração é quanto aos fluxos elevados de pessoas entre locais. Isto traz como consequência, um tipo de música tradicional formatada com fins específicos ao consumo turístico. Os argumentos, passados e presentes, que enriquecem de significado a prática musical, dão lugar a uma exigência de mercado turístico acentuado e em constante mudança de ênfase. O significativo cede espaço ao lucrativo. Um aspecto importante que surge é a necessidade, constante e difícil, de se amalgamar neste tipo de pesquisa o lugar, sua música e as relações afetivas que permeiam tudo isso. Será que o regueiro (a) não já significou determinados espaços de produção e veiculação do reggae roots como terapêuticos, espaços que levam a uma melhoria de qualidade de vida e que de certa forma, produz um tipo de empoderamento?

Ao norte da Inglaterra, cidades inglesas, fugindo de uma desindustrialização profunda, tem buscado desenvolver a música e a cultura em bairros específicos. Apesar da descrença de parte das autoridades, o mercado cultural, mais precisamente o da música, tem mantido os balanços orçamentários positivos para essas cidades. Liverpool tem desenvolvido ao longo das últimas duas décadas um amplo programa de estruturação para as indústrias de artes, cultura e mídias, buscando consolidar-se como um centro de música e cultura. Isso tudo como parte de uma estratégia de regeneração econômica. Dividem-se as discussões em torno da ênfase a ser dada ao caráter econômico ou ao significado cultural da música.

Hudson (2006) argumenta que a música é importante para a formação de identidades de pessoas e lugares, trazendo um senso de apego ao lugar. Como



resultado disso, as pessoas são beneficiadas com um sentimento de bem-estar por conta dessa sensação de pertencimento e enraizamento. O autor alerta ainda para o desvio de significado da cultura musical para fins econômicos, pois mostra-se de pouco efeito.

Buscando o contexto das festas folclóricas (e parafolclóricas) de Sergipe - Alagoas, Ribeiro (2007), buscou observar como ocorre os processos de manutenção e mudança da tradição popular, através de como o próprio povo entendeu, manipulou e deu novo significado ao sentido do que é ser e fazer folclore.

Dois pontos se destacam nesse texto. Primeiro, a forma como os grupos se apropriam e manipulam a ideia de tradição. “Esse é um conceito ético elaborado por folcloristas, que o povo passou a se apropriar, e redefini-lo de acordo com sua conveniência” (RIBEIRO, 2007, p. 2). Um novo comportamento cultural foi gerando mudanças no fazer musical. Essa mudança vai fazer surgir, no seio dos grupos, um novo conceito de tradicionalidade. Mudanças passam a ser aceitas ou renegadas para propiciar condições de manutenção de credibilidade do grupo e da tradição.

O segundo ponto que pode ser destacado é a forma como os órgãos, públicos ou privados, se relacionam com esses grupos e estabelecem uma relação de troca-dependência.

As prefeituras e entidades culturais locais passaram a vislumbrar no turismo cultural uma nova forma de dinamizar a economia local, organizando encontros culturais e eventos folclóricos. Tais eventos, movidos por interesses econômicos e políticos tendem a tratar os participantes como meros objetos, passíveis de manipulações diversas, camufladas pelo desejo de manutenção da tradição folclórica (RIBEIRO, 2007, p. 3).

O que Ribeiro (2007) denuncia é a interferência, externa e constante de entidades e instituições, que força os grupos a se submeterem a locais e contextos que produzem um esvaziamento de significado da manifestação. O principal erro está na descontextualização dos eventos, ao querer transpor um acontecimento de uma época, com fins e significados próprios, para os dias atuais, e ainda assim querer manter os mesmos significados.

## 1.5 1.5 Panorâmica do trabalho

Os capítulos que se seguem apresentam a seguinte ordem:

No capítulo 2 faço um diálogo entre autoras e autores que tratam sobre a temática do reggae, no intuito de aprofundar as discussões sobre o gênero na ilha de São Luís, desde sua chegada, suas trajetórias e sua permanência.

No capítulo 3 faço um passeio pela construção e invenção do Centro Histórico na capital do Maranhão, com o propósito de estabelecer conexões entre os espaços e as práticas que se observam no locus e em seu entorno.

No capítulo 4 faço várias relações com os depoimentos e entrevistas coletados ao longo do tempo de imersão em campo e dou ênfase a dois atores do Bar Porto da Gabi: O proprietário e o DJ.

E, no último capítulo trato dos elementos, que aos meus olhos, são chaves, ou colunas para a legitimação do espaço do Bar Porto da Gabi como espaço de tradição no reggae roots na ilha.

## 2 Um olhar sobre a trajetória do reggae em São Luís

Neste capítulo pretendo constituir uma espécie de diálogo entre os autores que já trataram sobre reggae, enfatizando os que tratam do gênero musical no contexto maranhense. Meu objetivo é explicitar a trajetória do reggae e buscar elementos que possam contribuir com a construção de um diálogo sobre tradição e mudança, incluindo no texto as minhas experiências, percepções e interpretações no *locus* da pesquisa.

### 2.1 Texto e Contexto na construção da trajetória

No início dos anos de 1970, o reggae deixa os limites da ilha jamaicana e passa a se espalhar pelos quatro cantos do mundo. Os artistas tiveram acesso aos Estúdios localizados na Inglaterra e com isso abriu-se as portas para que o gênero musical do terceiro mundo pudesse conquistar espaço no cenário musical mundial. “Dentre todos os gêneros musicais do terceiro mundo, o reggae é o único a quebrar a barreira do establishment pop” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 9).

No entanto, penso que seja mais importante neste capítulo descrever os contextos, as manifestações e os movimentos que antecedem a chegada do reggae, conforme o parágrafo acima, pois há de se buscar perceber importantes aspectos que vão nutrindo as bases para o surgimento do gênero musical e pretendo correr riscos de traçar paralelos e tentar convencer o leitor de que a recepção do reggae em São Luís se dá numa dimensão que excede o som propriamente dito. É mais que isso, se liga a muitos aspectos que o próprio maranhense se identifica e mais do que adotar, amolda para si. Assim como na Jamaica, para uma parte da sociedade maranhense à época e para muitos ainda hoje, o “reggae não era só música. era música, religião e militância. Tudo no mesmo ritmo” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 10).

Ora, música, religião e militância não é, de forma alguma, exclusividade de tal gênero musical, mas tal tripé se evidencia em momentos históricos em que há de se evidenciar um manifesto contra a opressão (por vezes ocasionado pela própria música, religião ou militância). Intenciono trazer à tona as raízes do reggae e essa identificação com o povo maranhense. Tais evidências de subumanização histórica é bastante latente e retratada por decorrência do tráfico de escravos da África à América. Penso que por isso, Albuquerque (1997) tenha afirmado que “os escravos foram as sementes do reggae, [...] há de se cavar bem fundo para se achar as raízes do reggae, tão profundas que chegam a se confundir com a própria história da Jamaica [ou de São Luís]” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 13).

Santos (2003) discorre em seu trabalho, a partir das tensões e extensões, evidenciadas por meio das mídias locais, entre os títulos da capital maranhense “Atenas Brasileira”, que carrega em si o ideário branco e todo um protecionismo dessa condição

e a emergência da identidade negra, que se fortalece, com o título mais recente de “Jamaica Brasileira”. O referido autor também parece ter encontrado em sua pesquisa algumas dessas “raízes do reggae”.

A substituição em termos representacionais, pelo epíteto Jamaica Brasileira, conduz a identificações mais nitidamente recentes (somente a partir da década de 1970 é que o reggae surgiu em São Luís, como veremos à frente), porém fincadas em raízes longínquas, que nos remetem a uma São Luís do período escravagista (SANTOS, 2003, p. 67).

Ora, a formação da Jamaica, em termos de população, contou com os primeiros moradores, os arauaques. Estes indígenas viram a sua ilha invadida por espanhóis, mas resistentes à escravidão, obrigaram os invasores a trazer escravizados, muitos, em sua maioria angolanos. Em 1660, antes da rendição para a Inglaterra, os espanhóis trataram de libertar seus escravos que se refugiaram nas matas densas e que no convívio com os arauaques, acabam por compor um novo grupo na ilha denominado de maroons (do espanhol cimarrón = selvagem).

A presença africana na ilha criou filiais de rituais daquele continente. A deixa para que eles aflorassem era mínima, muito por causa da repressão dos feitores: bastava um casamento, um enterro ou um nascimento para que os sem-nome retomassem seu sentimento tribal - e um pouco do seu orgulho (ALBUQUERQUE, 1997, p. 15).

O contexto maranhense no século XVII não era muito diferente. O rateamento do território brasileiro e a tentativa de exploração da mão de obra indígena fracassou. Além disso, os descasos e desgastes da Coroa portuguesa em manter o seu vasto território abaixo da linha do Equador, permitiu que os franceses adentrassem pelo norte e fizesse a primeira invasão.

Além dos franceses, estiveram também por aqui os holandeses, mas no fim os portugueses retomam o território. O que é importante salientar é que em meio a todo o delinear histórico, os negros eram trazidos para a ilha do Maranhão, aos montes.

A Upaon-Açu como os ameríndios a chamavam, ou Ilha Grande na linguagem “civilizada”, possuía, naquela época [século XVII], segundo a contagem dos missionários franceses, de dez a doze mil nativos, mas [...] foram gradativamente substituídos pelos negros, escravizados para atender a produção de monocultura das fazendas açucareiras (SANTOS, 2003, p. 69).

Assim como para com os que aportavam na ilha jamaicana, a repressão não era diferente aos escravizados que aportaram na ilha de Upaon-Açu, que se apoiam num sentimento de coletividade e um esforço, supraumano, para manter o que restava de si e dos seus. Conforme afirma Santos (2003, p. 71), “por isso também as festas religiosas serviam de espaço de lazer e sociabilidade e de culto ao passado dos cativos”.

Tanto para os africanos que desembarcaram na Jamaica, quanto para os daqui, digo: no Maranhão, creio que todo o pensamento central era: a volta para o “lar” (Mãe

África). Retornar aos seus familiares, à sua cultura e contexto, à sua dignidade e sua civilidade próprias. Isso, ao meu ver, foi o dínamo que sustentou as resistências tanto no território caribenho, com os maroons afrontando as imposições inglesas (1670-1739), quanto no território brasileiro, onde destaco, no Maranhão, a Revolta de Beckman (consolidada entre 1684-1685), em que pode-se apontar que: se para os donos de engenho estava difícil a sobrevivência, que dirá aos escravizados, tanto indígenas quanto negros.

A imagem que o outro [regueiros em São Luís] atribui para si [...] tem sua operância no fato de que a figurativização de São Luís como Jamaica brasileira possui relação com as raízes culturais de um passado escravo, haja vista que o pseudônimo está diretamente relacionado à comunidade negra de São Luís que opta pelo ritmo musical vindo da Jamaica, o reggae, em cujas letras seus precursores (Peter Tosh, Bob Marley etc) pregam o retorno à África Mãe (SANTOS, 2003, p. 118).

A abolição dos escravos na Jamaica se deu em 1838. Os muitos escravizados que tiveram sua liberdade decretada não possuíam recursos para sustentarem suas vidas nas vilas e cidades da colônia britânica, obrigando-os a assentamentos em periferias da capital ou mesmo às matas. Nas palavras de Albuquerque (1997, p. 29), dentre os pertences que deslocaram a esses lugares, foi junto um exemplar da Bíblia, “único livro a que tinham acesso” e onde encontram “refúgio e combustível para seus ideais”. E “com o aval do livro de cabeceira do opressor”, cresce ao longo dos anos um “resgate do orgulho perdido e uma redescoberta das raízes”.

A estruturação e as bases dos ritos e cultos dos maroons, vão apontando, cada vez mais fortemente, a um retorno à “terra prometida”. Em meio a esses ritos e cultos surge o conjunto de acompanhamento percussivo proporcionado pelos burru drums. Este instrumento percussivo, ao executar ostinatos rítmicos, produzia, conforme descrito por Albuquerque (1997), um “ritmo de transe”. O citado autor descreve ainda que

Geralmente, [o burru drums] era composto por três tambores. Um, mais grave, fazia o papel do baixo. O segundo, o repetidor, de som mais agudo. E, por fim, o terceiro, feito com uma pele mais esticada, um surdo, destinado a marcar o ritmo. Não é grande exagero enxergar nessa formação musical instintiva a pedra fundamental do reggae (ALBUQUERQUE, 1997, p. 16).

O ostinato rítmico também se mostra em várias manifestações culturais no estado do Maranhão. A aproximação rítmica e relações entre o burru drums e o tambor de crioula é discutido no trabalho de Brasil (2011a) que inclusive cita parte de uma entrevista com Gerson da Conceição, vocalista e baixista da Banda Mano Bantu, onde este 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”(BRASIL, 2011a, p.64). Em um diálogo com Gerson

da Conceição, no Porto da Gabi, ele repetiu esta citação e enfatizou que a “relação do reggae com o tambor de crioula é grande”.

Em busca de explicações sobre o tambor de crioula, busquei os estudos de Ferreti (2006) que afirma

[...] no de crioula o tocador do tambor grande fica de pé, com o tambor entre as pernas, enlaçado à cintura, sustentado por corda e os outros dois ficam agachados ao chão, sentados sobre os instrumentos, apoiados em pedaço de madeira (FERRETI, 2006, p. 97).

e ainda

atualmente em São Luís os três tambores que formam o conjunto ou parrelha, como é chamado, recebem as denominações de tambor grande, meião e crivador. O tambor grande é também chamado roncador ou rufador, o meião de socador ou chamador e o crivador é chamado de pequeno, pererengo ou merengue. Os nomes dos instrumentos variam com o grupo e sua região de origem. São feitos de madeira de mangue, sororó, pau d’arco, angelim, ou faveira, cortando-se três troncos de diâmetros diferentes. Normalmente a parte superior fica mais larga que a inferior. São escavados internamente e cobertos com couro preso por cravelhas e amarrados com correias de couro (FERRETI, 2006, p. 102).

O trabalho de Ramassote (2007) deixa claro de que tal tradição é identificada junto aos negros, num período escravagista no Maranhão.

Embora não se possam precisar com exatidão as origens históricas do Tambor de Crioula, pode-se constatar a partir, de um lado, de referências bibliográficas dispersas sobre o assunto, e, de outro, da massa de depoimentos extraídos das entrevistas com os brincantes, a existência desde a primeira metade do século XIX de menções a manifestações lúdico-religiosas realizadas por escravos e seus descendentes como forma de lazer, devoção e resistência ao contexto opressivo do regime de trabalho escravista (RAMASSOTE, 2007, p. 105).

Brasil (2011a) enfatiza as similitudes organológicas dos instrumentos utilizados nos rituais rastafarianos, com os utilizados no tambor de crioula.

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 (BRASIL, 2011a, p. 66).

É importante destacar que embora havendo semelhanças entre as descrições dos contextos entre a Jamaica e São Luís, não é preocupação deste trabalho traçar paralelos entre as ilhas, mas cavar e expor, ao que me parece, essas “raízes profundas” de que trata Albuquerque (1997). Penso que seja fundamental, pois o Bar Porto da

Gabi, como veremos mais à frente, está embebido da presença constante dessas diversas manifestações artístico-culturais.

A Jamaica permaneceu como colônia britânica até o ano de 1962. Os maroons que deixavam as áreas rurais e vinham para a capital se instalavam em áreas periféricas, sem praticamente nenhuma assistência governamental. Os Rastas foram surgindo na capital e com eles um discurso, não recente, sobre questões como direitos civis, condições de vida e a questão de “retorno ao lar”. Albuquerque (1997, p. 10) afirma que os Rastas tinham um “discurso [que] era por demais ‘engajado’, suas letras, de um inglês incompreensível, o visual dos seus principais astros, com suas longas tranças, bastante estranho para os padrões ‘normais’”.

Edmonds (2012) explicita que um dos fatores de atração do Rastafari é a sua representação anti-establishment e resistência ao “sistema babilônico” que se traduz numa aversão à sociedade ocidental com suas alienantes e opressivas instituições e valores. O citado autor afirma ainda que

However, to understand rastafari, we must understand and appreciate that it arose from, on the one hand, a decisive rejection of the hegemonic and homogenizing British imperial culture that dominated Jamaica's colonial society, and, on the other, a determined effort to fashion an identity that is based on the re-appropriation of an African Heritage [...] Furthermore, the early Rastas made the newly crowned potentate the symbol of their positive affirmation of Africa as the source spiritual and cultural heritage (EDMONDS, 2012, p. 1).<sup>1</sup>

Os Rastas tinham em mente que havia um universo projetado pela igreja, pelo governo e pela polícia que alienava o povo das verdades e promessas bíblicas de que seus fiéis teriam um retorno ao seu lar - África. Cada vez mais os que criam no Rastafari deveriam se afastar do sistema corrupto e decadente que o mundo ocidental oferecia. Os Rastas logo tratam de firmar e divulgar uma estrutura que se propõe a ir contra o “sistema babilônico”. O cabelo dreadlocks, o fumo da ganja (maconha), a filosofia e o falar “dread” e a alimentação diferenciada, passam a caracterizar o movimento na Jamaica e no mundo. Os dreadlocks, por exemplo, representam a antipatia e aversão à aparência dos que convivem na “Babilônia”. Acredita-se ainda que os decendentes dos antigos hebreus utilizavam suas barbas e cabelos de forma imexível. E há várias referências no Antigo Testamento que sustentam tal crença. Conforme afirmação de Albuquerque (1997, p. 34) os Rastas acreditavam que os primeiros israelitas, os profetas e até mesmo Cristo teriam usado dreadlocks.

O contexto cultural Jamaicano do início dos anos de 1960, ou seja, os bolsões nas periferias da cidade, com moradores em condição de extrema pobreza, com

<sup>1</sup> No entanto, para entender o rastafari, devemos entender e apreciar que surgiu, por um lado, uma rejeição decisiva da cultura imperial britânica hegemônica e homogeneizada que dominava a sociedade colonial da Jamaica e, por outro, um esforço determinado para formar uma identidade que se baseia na reapropriação de uma herança africana [...] Além disso, os primeiros Rastas fizeram dos potentados recém-coroados o símbolo de sua afirmação positiva da África como fonte espiritual e cultural de herança (Ennis B. Edmonds (2012), p. 1).

baixa escolaridade e altos índices de violência, assemelha-se com o das periferias da cidade de São Luís na mesma década. Além disso, havia, não somente na Jamaica ou em São Luís, mas em praticamente todos os países do Continente Americano, uma pungência de ativismo por parte das entidades dos direitos civis em busca de condições de igualdade, justa atenção governamental aos espaços periféricos das cidades e Educação que promovesse a todos os cidadãos.

Todo esse pensamento que vem se anunciando e permeando as vidas dos moradores do interior da Jamaica, bem como os das periferias da capital, dava todas as condições para impulsionar tais moradores a construir e conviver com um estilo de vida que os diferenciasse dos padrões babilônicos. E é exatamente desses elementos que o reggae vai se nutrir para fazer sua fala de protesto aos quatro cantos do mundo.

O líder da banda Mano Bantu, Gerson Corrêa (2013), que em seu trabalho monográfico de Licenciatura, descreve suas contribuições sobre a chegada dos elementos do reggae, dizendo que:

Como todo processo musical sempre é evolutivo, o Reggae atravessou outras décadas sofrendo variações, transformando, politizando, penetrando na cultura de outros países e aglomerando uma legião de fãs por todo o mundo (CORRÊA, 2013, p. 3).

Corrêa (2013) registra ainda que vários artistas brasileiros abraçaram a causa do reggae e um desses expoentes foi Gilberto Gil, que gravou no estúdio de Bob Marley, o estúdio Tuff Gong, na década de 80, retornando em 2001 para gravar o álbum “Kaya N Gan Daya”, com músicas do próprio Bob Marley. Mesmo lá atrás, em 1977, já havia gravado no álbum Refavela a música “No Norte da Saudade”, um reggae com sotaque de Xote (CORRÊA, 2013, p. 11)

De acordo com a literatura estudada, a trajetória do reggae em São Luís se inicia nos anos de 1970. No entanto, esse surgimento é retratado pelos pesquisadores de forma que não se pode afirmar que o gênero musical chega de uma única forma, mas de diferentes maneiras, todas ao mesmo tempo.

Segundo Rostas (2010) há “várias hipóteses”, mas nenhuma definição precisa de como o estilo musical, produzido na Jamaica, veio fazer parte do cotidiano da capital do Maranhão. Sabe-se, entretanto, que a música jamaicana surge em São Luís no início da década de 1970, adotada como “expressão cultural” na periferia de São Luís (SILVA, 1995, p.12).

Uma das possibilidades dessa adoção reside na existência de um grande contingente populacional de negros, que, a priori, na periferia, se identificaram com o apelo emocional do ritmo, provocando assim uma identidade racial (CORRÊA, 2013, p. 12)

Brasil (2011a, p. 19) afirma que “em São Luís [o reggae] surge como um fenômeno decorrente da inserção do estado no circuito internacional e regional de difusão e profusão cultural”.



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, que nos leva a categorizar momentos em que o reggae se apresenta como uma “cultura não midiaticizada” (1974-1979), quando não possui espaços de veiculação, posteriormente por uma “cultura midiaticizada” (1980-1984), que se caracteriza pela inclusão incipiente do reggae nas mídias locais, e da “cultura midiática” (1985-2010), que é o momento em que os agentes de reggae compram seu espaço na mídia e produzem seus próprios programas (BRASIL, 2011b, p. 100).

Pode-se observar que o reggae que chega em São Luís, vai ocupando as periferias e com o tempo, busca outras formas de se manter, inclusive por meio da midiaticização e novos empreendimentos. (ROSTAS, 2010, p. 202) aponta “as proximidades sociais, educacionais e culturais” com o contexto cultural jamaicano na década de 1960, como sendo um dos fatores de receptividade e apoderamento por parte dos moradores ludovicenses desse “estado de projeção identitária”.

(SANTOS, 2003) afirma que a identificação com o reggae se deu, ao que tudo indica, “pelas batidas do som”, não creditando às letras das canções a tomada de uma consciência política por parte dos maranhenses, já que as músicas jamaicanas estão todas no idioma inglês, mas com a semelhança do ritmo e na dança do “Bumba-meu-boi”. O reggae...

[...] esse ritmo foi considerado a música dos becos, saída dos guetos com uma linguagem própria. O movimento em torno da música traz um comportamento que o negro, pobre e trabalhador, cria para si próprio, como o modo de se vestir, de pentear os cabelos e falar (SANTOS, 2003, p. 105).

É nesse contexto do negro pobre e trabalhador que passamos a apresentar, no próximo capítulo, o *locus* de atuação da presente pesquisa.

### 3 Bar Porto da Gabi: “É nesta sexta... As pedras vão rolar!”

No decorrer deste capítulo pretendo apresentar as características do *locus* de pesquisa: sua localização geográfica, sua história - nas palavras dos atores e atuantes, buscando assim as relações de significação que vão se estabelecendo e permitindo compreender a teia (nas palavras de Geertz) e os elementos que legitimam o espaço e suas práticas como sendo local de tradição.

#### 3.1 Um olhar sobre a história do local

Em São Luís, os finais de semana são repletos de programações artístico-culturais, onde se pode destacar o funcionamento de vários espaços e casas de show, específicos à produção, divulgação e veiculação da “cultura reggae”. Em tais casas de show, os frequentadores vão para apreciar as “pedras”, o povo, a dança e a vibe presente no local.

Dentre essas muitas casas de show, tem-se o Bar Porto da Gabi situado na parte oeste da ilha, na área conhecida como Centro Histórico e sendo mais preciso, no Aterro do Bacanga. Sua localização geográfica é: 2°54’28.478” a Sul; e 44°30’40.217”a Oeste.

Figura 9 – Porto da Gabi (imagem: Google Maps 2019)



Porto da Gabi (imagem Google Maps 2019)

Figura 10 – Centro Histórico de São Luís (imagem: Google Maps 2019)



Centro Histórico de São Luís (imagem Google Maps,2019)

Antes de falar, propriamente dito, do *locus* de pesquisa, considero importante a compreensão dos dois termos apresentados: Centro Histórico e Aterro do Bacanga, pois, eles carregam em si, uma gravidez de denotações e conotações e por isso, torna-se relevante a compreensão dos termos supracitados para a teia de significações que será apresentada mais à frente, com as entrevistas.

Conforme as palavras de Noronha (2015), falando sobre o patrimônio da cidade de São Luís, tem-se que:

Historicamente, a associação de fatores como a própria vocação comercial do lugar, o fato de ser privilegiado pela vias navegáveis, a forma de ocupação, o traçado urbano e as ações políticas de ordenação do espaço e do comércio, delineou a sua atual visualidade, assim como as formas de apreensão e fruição pelos agentes que atuam no centro histórico da cidade. [...] buscarei, em uma perspectiva histórica, apontar fatos e acontecimentos de vulto para a construção deste espaço e a forma pela qual foi apropriado pelos agentes que atuaram e atuam no centro histórico de São Luís (NORONHA, 2015, p. 33).

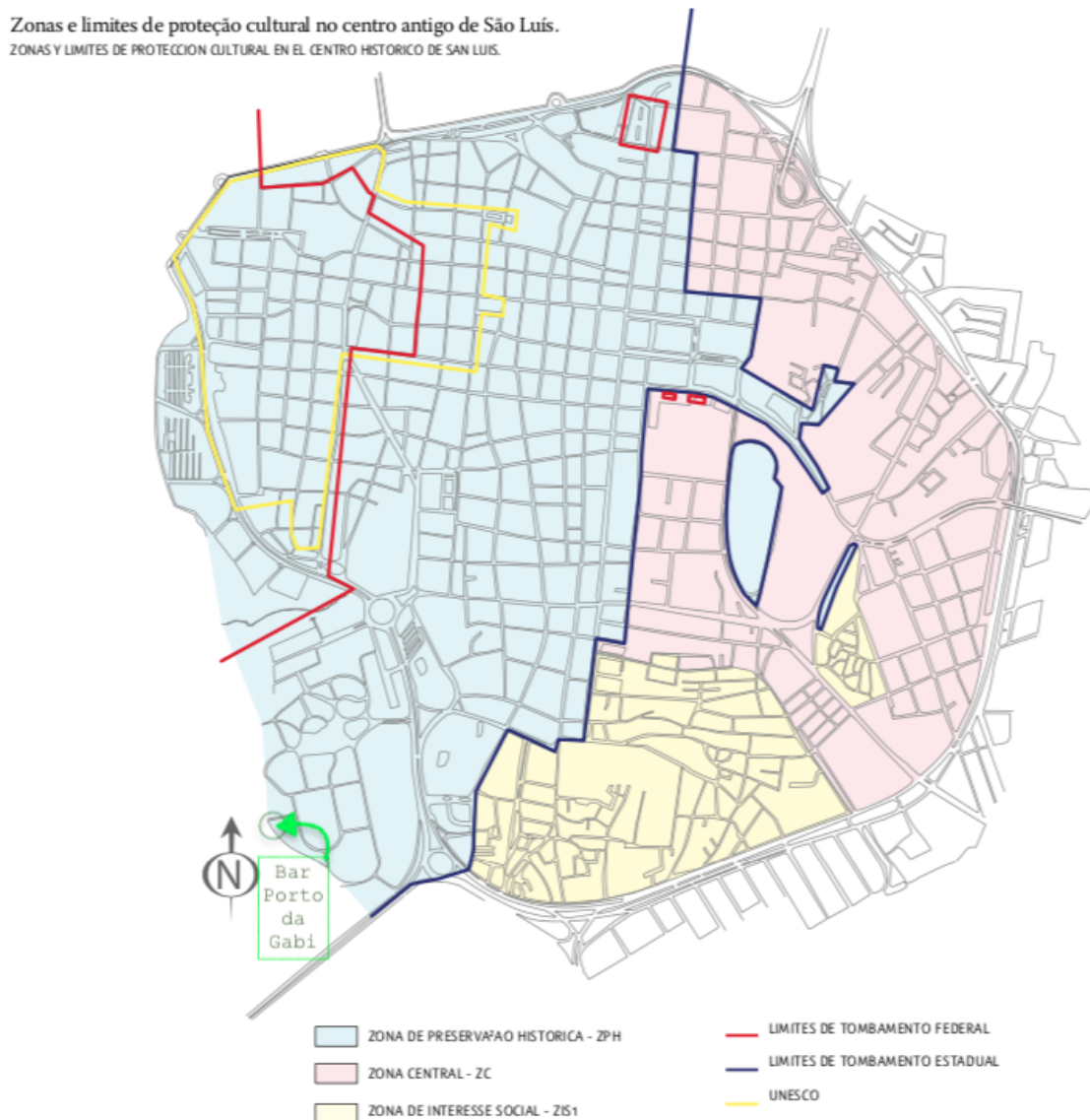
Essas duas expressões, acima elencadas, são espaços, apropriando-me das palavras de Noronha (2015, p. 34) “sobre o qual se superpõem diversos ‘lugares antropológicos’, determinados pela atuação dos diversos agentes e sua relação com o espaço”. Penso que neste ponto caminho em coerência ao que Cohen (2011, p. 241) persegue em sua pesquisa que é mostrar que o traçado e as interações no espaço e adjacências, permitem “the creation of musical landscapes that characterize the cities”.

O Centro Histórico e o Aterro do Bacanga estão postos no que podemos chamar de grande bairro “Praia Grande”. Historicamente,

O bairro da Praia Grande era um grande charco, uma reentrância do Rio Bacanga, onde despontava um enorme número de olhos d’água, repleto de juçarais. Era conhecido como Praia Grande, pela junção de diversas praias menores. [...] a região da Praia Grande corresponde à malha urbana traçada por Francisco Frias [...] e lá se concentrava o intercâmbio comercial que se fazia em todo o Estado, tornando-se uma das maiores vigas de sustentação para a formação econômica maranhense. [...] Um comércio secundário, espécie de apoio ao fluxo principal, foi se estabelecendo nas margens da Praia Grande e foi logo chamado de “terreiro público” (NORONHA, 2015, p. 36).

Os dois espaços surgem em momentos diferentes. O Centro Histórico nasce com a cidade, pois a chegada dos franceses e depois a fortificação dos portugueses, nas proximidades da Igreja da Sé, dão início a uma expansão de organização e urbanização da nova cidade. Com o avanço da cidade, e a projeção comerciária nas grandes ruas do centro, logo se observa o surgimento de um conjunto de casarões, para abrigar as grandes famílias proeminentes à época. Com isso a parcela menos favorecida se viu obrigada a ir para as regiões mais periféricas, expandindo os aterros, criando novos bairros, menos projetados e mais desassistidos pelas autoridades. Não só os bairros foram se margeando, os espaços de atracamento das canoas foram dando espaço para embarcações maiores que movimentavam o comércio e por conseguinte a cidade. Essa ocupação da orla vai se estendendo até a primeira reentrância, onde se vê hoje o Anel Viário. A arquitetura que compõe o cenário atual (Figura abaixo) é entrecortado por vários bairros e é muito difícil estabelecer os limites do que se pode chamar “Centro Histórico”, pois esse processo de margeamento e periferização das populações carregou para os bairros vizinhos a história, o patrimônio, a tradição e a legitimação dos discursos. Tal afirmação se respalda em mapa apresentado por Lopes (2008) onde se percebe as delimitações instituídas pela UNESCO, pelo tombamento federal (IPHAN), pelo tombamento estadual e o círculo total que considerarei como área de atenção da prefeitura local. Destaco a localização do Porto Porto da Gabi e seu posicionamento dentro da Zona de Preservação Histórica - ZPH.

**Figura 11 – Zonas e Limites de proteção cultural no centro antigo de São Luís**  
 fonte: Guia de Arquitetura e Paisagem de São Luís



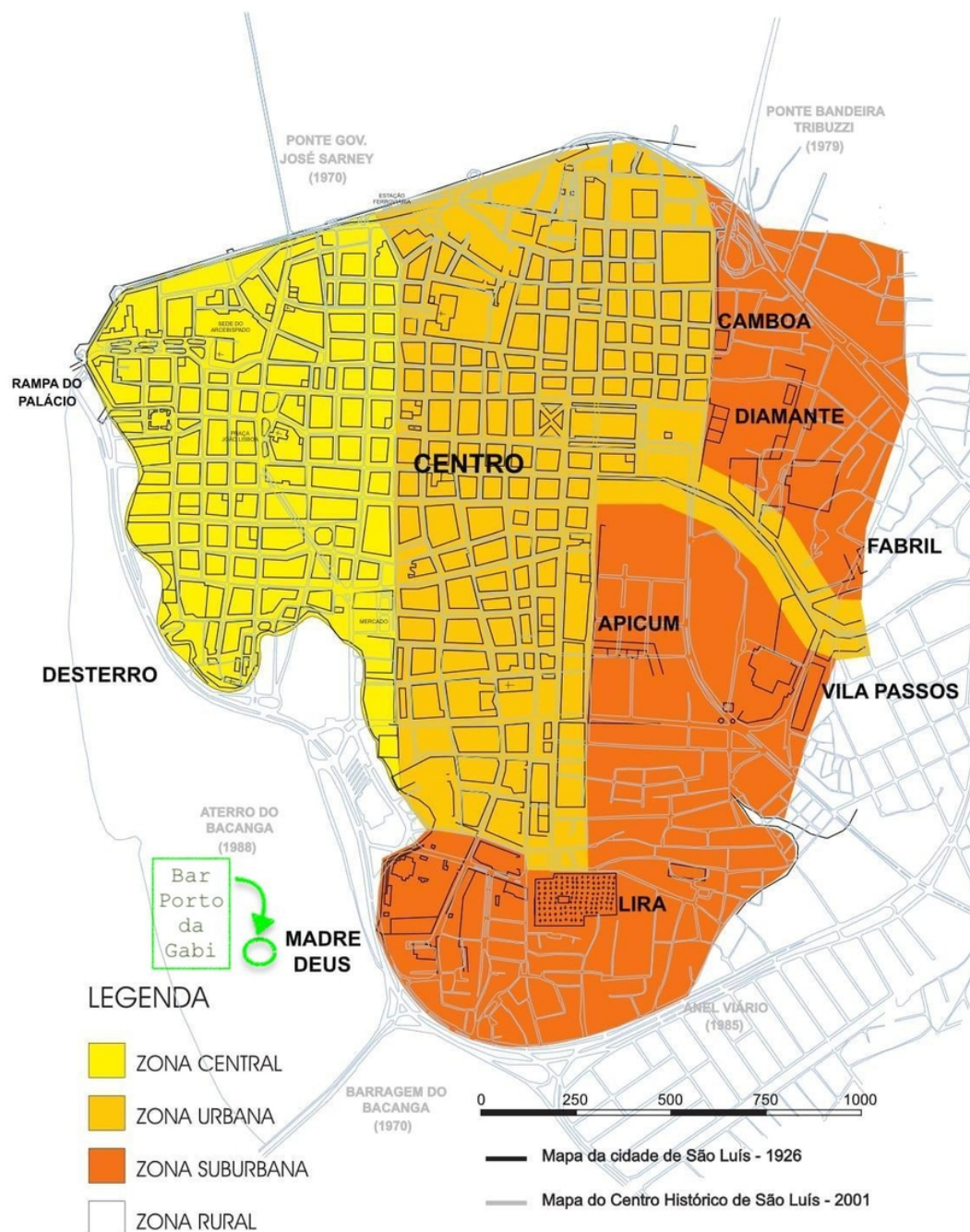
Pretendo portanto convencer o leitor de que a significação de Centro histórico não só extrapola os espaços geográficos, apontados pela UNESCO<sup>1</sup>, mas também ultrapassa a ideia de ponto, de eixo e envolve uma gama de significações, para os moradores e população da ilha.

O Aterro do Bacanga, tomando-se um recorte em nosso estudo, surge nos anos de 1980, numa proposta de expansão do governo estadual, com a construção do Complexo Hidroviário do Bacanga, com aproximadamente 60 hectares, visando o disciplinamento dos barcos e navios para carga e descarga nos portos, estacionamentos periféricos à parte de visitação do Centro Histórico e grandes campos de areia e boxes de venda de lanches para entretenimento da população. No sítio de Ronald de Almeida

<sup>1</sup> Documento de 1997, ano em que o centro histórico foi considerado Patrimônio Histórico da Humanidade, circunscrito em 66, 65 hectares. Veja mais em: <http://whc.unesco.org/en/list/821/>

Silva<sup>2</sup>, localizei a figura abaixo onde é possível fazer uma comparação do processo de expansão entre os anos de 1926 e 2001. Observe-se os bairros mais ocidentais: Desterro (Zona Central em 1926) e o Madre de Deus (Zona Suburbana em 1926), além da extensão de faixa de Aterro que a partir de 1988 comprime/expande esses bairros.

**Figura 12 – Mapa apresentando alguns bairros que se formam e a localização do Bar Porto da Gabi**



<http://ronaldealmeidasilva.blogspot.com/2018/05/654-urbanismo-sao-luis-do-maranhao-e-o.html>

<sup>2</sup> <http://ronaldealmeidasilva.blogspot.com/2018/05/654-urbanismo-sao-luis-do-maranhao-e-o.html>. Acesso em 27 out. 2019.

Ferreira (2005), ao buscar compreender os discursos e as relações entre os moradores do Desterro, bairro no coração do Centro Histórico, aponta que:

As classificações que di-videm o “bairro” do Desterro em regiões, a de “cima” e a de “baixo” (ou do “Desterro”) e a interdita, e aquelas que as une, firme ou frouxamente, numa só região, a Centro Histórico, só podem ser visualizadas, se investigarmos as categorias de classificação utilizadas cotidianamente nas relações entre os moradores. Tais di-visões, provavelmente vistas como absurdas por qualquer visitante desavisado que chegue a esse espaço foram/são arbitrariamente construídas ao longo de um passado/presente compartilhado e são reproduzidas ou transcendidas (desconstruídas), nas suas práticas e representações cotidianas. Assim, sujeitos que, por vezes, se representam como outros (os de “cima” versus os de “baixo” e os de “cima” versus os da interdita) reconhecem-se, em outros momentos, como mesmos (moradores da região Centro Histórico) (FERREIRA, 2005, p.43).

Observe-se que, embora existam divisões e fronteiras entre um bairro e outro, a palavra Centro Histórico remete a um campo semântico<sup>3</sup> de agregação onde todos os bairros das adjacências passam a compor o todo. Ainda no trabalho de Ferreira (2005, p. 45), ratifica-se essa concepção de agregação na fala de D. Matilde que diz que “Tudo é uma coisa só: Desterro, Praia Grande, Portinho, é tudo Centro Histórico.”

O Bar Porto da Gabi, como já referenciado nas figuras anteriores, encontra-se na parte final, mais ao sul do Aterro do Bacanga. Tal Aterro não foi construído com fins residenciais ou mesmo comerciais, pelo menos inicialmente. No entanto, o Bar Porto da Gabi não só vai ganhar status de residência, pois hoje serve como moradia aos proprietários e familiares, como vai receber o status de comércio, pois lá, às sextas e domingos, transforma-se em um espaço de comercialização de alimentos e bebidas. E por fim, por conta desses status e pela proximidade geográfica, acaba incorporando-se e modelando-se ao bairro mais encostado, que chama-se Madre de Deus (também chamado Madre Deus). Como veremos à frente, a trajetória do Bar se mistura e se junta, desde de seu nascimento, aos percursos culturais do bairro da Madre Deus.

## 3.2 “Sexta do Vinil”: práticas e performances

O Bar Porto da Gabi atua semanalmente com dois eventos próprios: na sexta-feira com uma programação voltada ao reggae e no domingo com uma voltada para o samba e pagode. Nosso esforço de pesquisa atua nesses eventos e atividades que acontecem às sextas-feiras, voltados exclusivamente ao público do reggae, tendo tais programações o título de Sexta do Vinil. Intenciono, nas linhas que se seguem, apresentar ao leitor os elementos que, durante o período de imersão no campo, vão se destacando e se apresentando a mim como elementos de significação dessa tradição, do reggae roots.

<sup>3</sup> Aproprio-me do termo “campo semântico” a partir do sentido tomado de Anthony Seeger (2008).

### 3.2.1 O graal: o vinil como elemento caracterizador de tradição

Ao observar a trajetória do disco de vinil no movimento reggae em São Luís, percebe-se que o vinil está diretamente relacionado ao fortalecimento da tradição do reggae local. A cultura DJ influenciou a escolha e a construção do gosto por músicas em vinil nos ouvintes-consumidores. O prazer, a satisfação de escutar em vinil foi de certa forma compartilhado entre público e colecionadores-empresários. Isso propiciou um espaço de estreito relacionamento entre o som produzido, as pessoas envolvidas, o espaço e a memória. Trata-se de um objeto cultural carregado de significados junto à massa regueira. Um elemento diferenciado por sua relação de significados que foi-lhe atribuído nessa teia, que é o cenário cultural do reggae na capital maranhense<sup>4</sup>.

No âmbito da trajetória histórica foi possível identificar que, na formação da tradição do reggae em São Luís, o vinil se integrou com as novas tecnologias sem a presunção de tomar espaço e sem carregar a ideia de competição, mas com a possibilidade de uma atuação em um mesmo ambiente. Novas práticas, novos valores vão surgindo em relação às anteriores, por conta de novos produtos ou modos de produção que vão sendo inseridos. Embora por vezes se anuncie a extinção do vinil, acredito que o que realmente acontece no cenário do reggae local é uma realocação nessa teia de significados, onde o vinil adquire novo status, deixando de ser “aposentado” ou “extinto” e passa a ser “exclusivo”, “diferenciado” e “tradicional”.

E nesta perspectiva, vem ainda a compreensão de que o grande público parece reconhecer determinado espaço físico (em nossa pesquisa o Bar Porto da Gabi) e os elementos que o constitui como detentores de uma certa “tradição cultural” pelo fato deste veicular suas músicas em disco de vinil. Esta “tradição” não parece se caracterizar pelo tempo de discotecagem do reggae no microespaço geográfico, nem pelo tempo de funcionamento da casa, mas pelo fato do vinil resistir ao longo de 40 anos, às mais diversas intempéries e competições do mercado, como se fosse um emblema ultracompacto das lutas e resistência do reggae no Maranhão.

### 3.2.2 Do Global para o Local: Breve relato sobre a história do disco de vinil

A trajetória do disco de vinil no Brasil quase se encerra no fim dos anos 1980, pois a criação de novas tecnologias para sonorização digital e a popularização dos Compact Discs (CDs) foram apontadas pelos estudiosos como os principais fatores para a extinção do vinil<sup>5</sup>. Todavia, as previsões de extermínio não se consolidaram. Em nosso mercado fonográfico, após significativa queda de produção na década de 1990,

<sup>4</sup> O texto que se discorre aqui é uma versão modificada do Artigo: As trajetórias do vinil no movimento do reggae em São Luís do Maranhão, em co-autoria com o Prof. Dr. Hugo Leonardo Ribeiro.

<sup>5</sup> Disco de vinil, vinil ou ainda Long Play (LP).



o vinil passa por um reaquecimento a partir de 2005, seguindo assim uma tendência mundial (BRANDÃO, 2015).

Nesse período de declínio, tanto as pequenas produtoras locais quanto empresas multinacionais, como o Grupo Abril e a Polysom, por exemplo, foram seriamente afetadas, levando-as ao fechamento. O Grupo Abril, em 2003, encerrou as atividades do setor. A Polysom<sup>6</sup>, surgida em 1999, devido ao setor gospel, aos trabalhos independentes e pequenas gravadoras, obteve sustentação até o ano de 2007, quando fechou suas portas, reabrindo aproximadamente um ano depois. Remodelou-se para atender exigências, agora visando o mercado internacional que esboçava um pequeno aumento no volume de discos. Até 2015, a Polysom era a única fábrica de discos de vinil da América Latina. Em 2019 pode-se afirmar que há, pelo menos, duas fábricas em operação no Brasil, a Polysom e a ainda modesta Vinil Brasil<sup>7</sup>.

Nesse período de declínio na produção de discos de vinil observa-se que o movimento do reggae em São Luís se destaca e se alarga, tendo o disco de vinil um papel preponderante nas festas e shows locais do movimento do reggae local, como símbolo de tradicionalidade, independentemente da tendência de queda ou extinção mundial de tal produto. O crescimento da produção e o consumo do reggae em São Luís entre as décadas de 1970 e 1980 atingiu proporções bastante significativas e nos dias atuais ainda se coloca como produto de destaque nas mídias locais e entre os atrativos culturais e turísticos da cidade, deixando de ser um mero meio de reprodução musical e passa a assumir um papel de destaque como um dos elementos legitimadores do reggae de tradição no Maranhão.

### 3.2.3 Do vinil no Brasil e no Mundo

O século XX foi dominado pelos discos de vinil por pelo menos 50 ou 60 anos. Segundo Vicente e Marchi (2014), não seria difícil comprovar que, a partir dos anos 1960, houve uma importante mudança no cenário da indústria fonográfica no Brasil. Esse crescimento seria acompanhado pela chegada de outras gravadoras internacionais ao país, agora de forma autônoma. Tais discos marcaram época na história da música gravada, pois introduziram o conceito de álbum e possibilitaram o consumo musical massivo. Vários foram os formatos destinados ao LP em vinil, mas em sua grande maioria, foram distribuídos em discos de doze polegadas (aproximadamente 30,5 centímetros), utilizando a rotação de 33<sup>1/3</sup> RPM (Rotações Por Minuto), principalmente entre 1955 e 1985.

No entanto, os discos de vinil passaram por um declínio de vendas a partir da década de 1980. Um dos motivos apontados foi a chegada e popularização de novos produtos que foram surgindo no mercado. Por exemplo, um grande divisor de atenção

<sup>6</sup> <http://polysom.com.br/site/>

<sup>7</sup> <https://vinilbrasil.com.br/>

da época foi a fita cassete (K7), que permitia ao consumidor final transportar com mais facilidade suas músicas, além de mesclar vários autores em uma única unidade de fita. Mesmo tendo a facilidade de transporte e a possibilidade de copiar vários autores, a K7 não tem a capacidade de reproduzir com fidedignidade as faixas gravadas, além de não ter dimensões suficientes para encarte/arte, fotos ou biografia do artista. No disco Long Play, entretanto, pode-se adicionar desenho artísticos, fotos e volumosos encartes com as mais variadas informações. É muito mais fidedigno na reprodução das frequências por conta da forma de fabricação e apresenta maior possibilidade de conservação. Essa é uma perspectiva interessante pois os encartes e capas dos álbuns vão adensar a informação auditiva da faixa com as figuras e as imagens selecionadas para a concepção do produto, estimulando o consumidor/usuário/ouvinte a ser influenciado por tal construção.

Outros suportes de gravação vão ganhando destaque nas propagandas e comercialização do mercado da música. O disco de vinil se vê obrigado a ceder espaço. É o caso do Compact Disc (CD) e, mais recentemente, os recursos oferecidos de veiculação e consumo de músicas através da Internet, tais como o Deezer<sup>8</sup>, o Spotify<sup>9</sup> e Apple Music<sup>10</sup>. No entanto, a diminuição na produção de vinil não inibiu a constante procura por parte de apreciadores e todos os outros segmentos que de alguma forma o mantiveram e o tornaram um objeto de poucos, uma exclusividade. Acredita-se que esse foi, sem dúvida, um dos fatores para a sustentação e o reaparecimento do disco de vinil nas prateleiras.

O sítio de notícias da empresa Yahoo, em fevereiro de 2015<sup>11</sup>, divulgou reportagem sobre a “resistência” de uma tradicional casa de venda de discos situada no País de Gales, fundada em 1894 – a Spillers – destacando seus resultados positivos com a venda de vinil. O Reino Unido, em 2014, registrou o maior volume de venda de “bolachas”<sup>12</sup> em 18 anos. E o Jornal O Globo, em matéria divulgada em maio de 2014<sup>13</sup>, trouxe reportagem noticiando que “quem defende o vinil afirma que ele reproduz exatamente aquilo que foi gravado em estúdio, com todas as limitações e interações do ambiente, sem conversões, nem compressões”.

Acredita-se que ao final de 2019, o disco de vinil irá ultrapassar o CD, em volume total de dólares arrecadados, conforme enfatiza a reportagem de Vinicius Novelli, na Revista Veja:

Em setembro, um relatório da associação americana de gravadoras — a RIAA, na sigla em inglês — revelou o impensável: ainda neste ano a venda de vinis deve superar a de CDs nos Estados Unidos, algo que não acontecia desde 1986 [...] O CD, embora seja mais jovem, também atrai colecionadores, e

<sup>8</sup> <https://www.deezer.com/br/>

<sup>9</sup> <https://www.spotify.com/br/>

<sup>10</sup> <https://www.apple.com/br/apple-music/>

<sup>11</sup> <https://br.vida-estilo.yahoo.com/spillers--a-mais-antiga-loja-de-discos-do-mundo-184456138.html>

<sup>12</sup> Expressão alternativa para se referir aos discos de vinil.

<sup>13</sup> <https://oglobo.globo.com/cultura/venda-de-lps-bate-records-no-brasil-eua-inglaterra-12428609>

uma categoria em especial: os amantes de música clássica. Um levantamento feito no Reino Unido pela Royal Philharmonic Orchestra mostra que 39% dos compradores das peças de Bach, Brahms, Mozart, Beethoven e cia. querem o produto físico, devidamente catalogado e exposto nas prateleiras — uma minoria vai de streaming (NOVELLI, 2019, p. 88)

Grande parte dos colecionadores vão em busca da qualidade sonora e isso se comprova nas palavras de Waltenberg (2012), ao afirmar que “a qualidade do som ainda é um aspecto fundamental”. Outros destaques no cenário nacional têm sido apresentados por pesquisadores e imprensa. Fleck e Rossi (2009) em abordagem sobre o tema do vinil, enfatizam a figura do colecionador desses materiais. A qualidade sonora superior do vinil, em relação a outros suportes, foi apontado por Gauziski (2013) que em seus estudos ratificou tal informação, mas assinala também que seus entrevistados não conseguiam explicitar claramente os motivos de sua afeição por este, digo o vinil.

Sêga (2011, p. 82) aponta que é possível pensar que o disco de vinil é recebido pela nova gama diferenciada de consumidores (a massa regueira) que se organizam (ou reorganizam) num intrincado sistema de trocas e intercâmbios, agregando-se em torno do objeto, como o fio de uma teia que leva a muitos outros significados, funções e papéis, uma verdadeira “cultura do vinil”. Os que detêm tal objeto (ênfasis os DJs), o vinil, passam de alguma maneira a uma posição mais proeminente neste “universo”, fazendo emergir um certo tipo de exclusividade. Apresento assim uma possibilidade de compreender a posição do disco de vinil e da figura do DJ (coleccionador) como figura de destaque nessa cultura reggae.

### 3.2.4 Do vinil no reggae Maranhense

São Luís, capital maranhense, é conhecida como a “Jamaica brasileira”, título que se coloca no rol de outras denominações que a cidade detém, como “Terra das Palmeiras”, “Athenas Brasileira” e “Ilha do Amor”. A referência: “Jamaica Brasileira” se deve pela entrada, nos anos de 1970, do ritmo jamaicano na cidade, bem como pelas condições geográficas (ambas são ilhas), étnicas e situação precária de sobrevivência, além da oferta de educação, que à época eram semelhantes às encontradas na capital jamaicana, Kingston.

Não há como precisar o momento exato em que o reggae chega na capital. Dentre as explicações registradas na literatura pesquisada está a hipótese de que o reggae foi trazido por marinheiros e portuários que aportavam no Maranhão e que, em troca de favores e serviços, realizavam escambos com os discos de vinil trazidos da América Central (SILVA, 1995, p. 147). O reggae também pode ter chegado por meio da recepção de Ondas Curtas (OC) que vinham da América Central, captadas pelas

antigas radiolas<sup>14</sup> (BRASIL, 2006, p. 5). Uma das possibilidades que Corrêa (2013) aponta para a recepção e adoção do reggae em São Luís é devido a existência de um grande contingente da população de negros, que, num movimento da periferia para fora desta, inicia-se um processo de identificação com o apelo emocional do ritmo, provocando assim uma identidade racial.

É provável que essas possibilidades levantadas se sustentem e influenciaram a construção do aparato midiático-cultural do reggae em São Luís. O que parece ser ponto pacífico entre os autores pesquisados que discutem o reggae em São Luís é que a música jamaicana chega a capital maranhense na década de 1970.

Freire (2007) registra que grande parte dos donos de radiola – potentes sistemas de sonorizações – da cidade de São Luís reconhecem o DJ Riba Macedo como o pioneiro a tocar o ritmo jamaicano nas festas da capital. Riba Macedo teve contato com o reggae no início da década de 1970, a partir de suas viagens ao Estado do Pará para adquirir música “estrangeira lenta” e assim, teve acesso aos vinis de reggae, ainda novidade no país. Segundo a autora, “a proximidade geográfica entre o Maranhão e o Pará, além da semelhança entre os ritmos que predominavam nos dois estados no período, pode ter facilitado a entrada do reggae no Maranhão via Pará (FREIRE, 2007, p. 3).

Durante as décadas de 1970 e 1980, vários colecionadores maranhenses foram ampliando sua coleção de vinil, quer seja indo a Belém, ou diretamente na fonte, Jamaica e Inglaterra. Tais colecionadores foram garimpando o que ainda havia de discos de vinil e foram apresentando em festas realizadas nas periferias de São Luís (BRANDÃO, 2015). Santos (2009) em entrevista realizada com o DJ Tarcísio Selektah obteve relato ilustrativo desta prática:

Os proprietários de radiolas pagavam quantias altíssimas em busca de exclusividades e para tanto, contratavam e financiavam viagens de algumas pessoas para países como Jamaica, Inglaterra, Holanda, França e outros, para garimpar músicas que poderiam fazer sucesso em suas radiolas. Com isso, o grande negócio das radiolas passou a ser a exclusividade e aquelas que possuísem músicas raras, que propiciassem uma atmosfera envolvente e agitassem o público, eram percebidas como as melhores pela massa regueira (SANTOS, 2009, p. 151).

A “exclusividade” por meio do vinil passou a ser “o grande negócio” para os empresários-colecionadores. Boa parte destes também se utilizaram da descaracterização dos rótulos do vinil, de forma a impossibilitar conhecer a origem ou cantor do disco, semelhantemente ao que acontecia na Jamaica onde as Sound Systems<sup>15</sup> se valiam de músicas exclusivas para conquistar o público.

<sup>14</sup> Equipamentos à válvula ou transistorizado composto em um único móvel de toca-discos e um rádio com várias possibilidades de recepção de ondas: FM, AM, OM e OC.

<sup>15</sup> Grandes sistemas de sonorizações adaptados em carrocerias de caminhões ou em estruturas para reboques.

Com o tempo, esses colecionadores se tornaram empresários, onde seu principal produto e mercado eram, respectivamente, a comercialização (execução nos espaços) das músicas exclusivas de seus vinis ao grande público, e novas cópias, transferidas para suportes digitais. Esse foi um período em que as vinhetas apareciam frequentemente, não só nos programas rádio-televisivos, mas também nas casas de show, com o intuito de divulgar a radiola, o DJ, o empresário e os patrocinadores. Um dos motivos de utilização das vinhetas era também de não permitir gravação e veiculação, na íntegra, de melôs exclusivos, provenientes de vinis pertencentes a uma radiola ou DJ.

Nas décadas de 1990 e 2000 expandiu-se o acesso às coletâneas de CDs com os maiores sucessos das radiolas e casas de shows locais. Era possível (e ainda é) encontrar de 15 a 20 faixas em um único CD, a preços muito baixos, se comparados aos outros suportes de gravação, tornando inviável a manutenção do disco de vinil no mercado, pelo menos em função da relação produtor-consumidor. Além disso, computadores e instrumentos eletrônicos foram adquiridos pelos empresários radioleiros e assim criaram ambiente propício para o surgimento de uma categoria no reggae local: o reggae robozinho.

Essas músicas eletrônicas estão sendo denominadas pelos frequentadores e radioleiros como “reggae robozinho”, uma alusão à forma mecânica de gravação e a ao jeito de dançar (a alegação é que a pessoa parece um robô mexendo), que é diferente do reggae roots. [...] - não há cadência de dança do reggae roots - [...], há momentos da coreografia onde ambos [os dançarinos] fazem passos sincronizados, mas separados - e não “agarrados”, como ocorre comumente no roots (FREIRE, 2018, p. 129).

Com o advento da Internet e das mídias digitais, há um favorecimento do cenário à pulverização global de informações, dados e músicas. Não demorou muito para que as músicas de reggae, incrustadas nos vinis, ouvidas nas radiolas, passassem a ser ouvidas em qualidade digital, em CD ou depois “baixadas”, faixa a faixa, por meio da Rede de Alcance Mundial que interliga os computadores e mais recentemente pelos serviços de streaming já citados. A ascensão do reggae eletrônico impulsionou as radiolas a ampliar seu repertório “adotando a prática da exclusividade, lançando inclusive CDs com as músicas feitas em estúdios locais” (SANTOS, 2009, p. 169). Em uma entrevista com o DJ Tarcísio Selektah, em 2009, a pesquisadora Freire (2010) constatou que:

Outras radiolas também têm, segundo o Guia Turístico do Reggae de São Luís (2008, p.13), aparelhagem para tocar disco de vinil, dos idos da década de 1970, a fita cassete da década de 1980, e os modernos minidiscos (MDs). No entanto, nas festas que presenciei, não vi a utilização de toca-discos. Isso porque como os vinis são raros, hoje os DJs geralmente gravam as faixas dos discos em um arquivo no computador (usando para tocar um MD ou um iPod) para evitar o transporte do vinil (FREIRE, 2010, p. 69).

Assim, as festas de reggae que já possuem locais, dias, horários e público fixos, se espalharam em diversos segmentos, tais como: programas de televisão e rádio, casas de show, sítios e blogues especializados. A exclusividade das músicas no vinil, que até então podia ser apreciada somente em festas patrocinadas pelo colecionador, passa a fazer parte do acervo digital do público. Isso acaba por tensionar e segmentar as relações dos adeptos do reggae maranhense, principalmente para os que produziam ou comercializavam algum tipo de produto destinado à massa regueira, tais como: DJs, empresários, cantores e bandas de reggae locais.

De acordo com Brasil (2014), ao longo dos anos, houve o fortalecimento de um mercado de entretenimento no reggae local, baseado nas radiolas e festas, provocando uma acumulação de capital por aqueles que organizam e empresariam essas festas. E, uma das soluções encontradas pelos produtores para manter o mercado aquecido, sem perder o público mais antigo e acostumado aos vinis, foi atrelar a imagem do disco de vinil a uma “tradição” que parte da experiência destes com o universo da exclusividade evocada por meio do objeto.

Dentre as casas de show que compõem os espaços para as festas, há aquelas que enfatizam que a sua discotecagem é feita em discos de vinil, um dos fatores que lhes creditam exclusividade. Em reportagem de novembro de 2012, o Jornal Imparcial citando o contexto de uma dessas casas de show (o Porto da Gabi), destaca que:

Parece que foi ontem que os DJs Joaquim Zion, Marcos Vinícius e Neto Myller iniciaram o projeto Sexta do Vinil, no Porto da Gabi [...] com o propósito de resgatar o vinil, instrumento que durante muito tempo foi o símbolo da música e hoje é considerado relíquia [...] Para o produtor, DJ e locutor Marcos Vinícius, o show de Jackie vem coroar essa fase do Projeto. “Nós conseguimos durante esse período garantir a afirmação do vinil, que era uma coisa que queríamos muito e também dar visibilidade para a música, valorização do reggae, além de darmos oportunidade para várias bandas e artistas locais se apresentarem (O IMPARCIAL, 16 nov 2012)<sup>16</sup>

Esse “resgate e afirmação” citados se dão porque, conforme já falado, o disco de vinil veio perdendo espaço ao longo de sua trajetória na Iha, não só por conta da diminuição na produção fabril, nem somente pelas novas mídias que surgiram, mas também pela tensão que se estabeleceu ao se inserir novos suportes de gravação e reprodução. Assim, criou-se uma polarização tendo de um lado o reggae roots, baseado num movimento de tradição tanto em termos de estilo musical quanto em termos de mídia, e de outro lado, o reggae eletrônico, também chamado de reggae robozinho, que por aceitar mais facilmente novas tecnologias e mídias, não tem preocupação em ser adjetivado como o roots, nem prima pela tradicionalidade seja no estilo ou na mídia.

Aos poucos, colecionadores e empresários, cujo carro chefe de seu empreendimento é o disco de vinil, se organizaram em blocos ou associações. Neste sentido, o

<sup>16</sup> Não foi possível a atualização do acesso devido o Jornal Imparcial permitir acesso aos seus arquivos, somente através de ofício.

reggae do vinil parece estar mais associado ou ligado à manutenção de uma militância voltada a causas étnicas, econômicas, culturais, e mesmo políticas, enquanto as festas onde se tocam o reggae robozinho são mais plurais.

Sendo assim, é perceptível que a idéia de uma identidade em constante dinamismo se dá exatamente pela mutação de público e de estética no reggae, considerando que outrora havia uma participação de militantes de movimentos negros nas festas e nas reivindicações proporcionadas pela idéia de pertencimento afro. No entanto, no lugar de um entretenimento de causas e de militância há uma significativa e eminente presença de um público que não necessariamente tem muita ou qualquer ligação com causas étnicas, econômico-culturais e mesmo políticas. Há uma exímia participação de um público aliado diretamente ao lazer mais acessível proporcionado pelos eventos que circundam o reggae em relação a outras formas de entretenimento. Tais mudanças tanto despertam interesses de públicos novos quanto a repulsa dos já engajados (OLIVEIRA, 2009, p. 87).

Atualmente, talvez por conta dessa “garantia de afirmação”, citada pelo DJ Marcos Vinícius, os públicos novos, a prioridade dada ao lazer, ao entretenimento e os engajados nessa “militância” convivem (ou se suportam) de maneira menos tensa, muito embora haja *locus* específicos, exclusivos ou diferenciados a esses segmentos. Assim, o disco de vinil mantém-se numa trajetória que, em certa medida, o elege como um objeto cultural ligado a uma tradição e resistência.

## 4 Discurso e Legitimidade: a tradição roots na fala dos atores

Neste capítulo pretendo interagir com os diálogos coletados ao longo da pesquisa com proprietário, DJs e frequentadores do Bar Porto da Gabi.

### 4.1 Da Lua e o Mar ao Porto da Gabi

O proprietário do Bar Porto da Gabi é o senhor Josemar Ribeiro dos Reis, de quem usufruímos de suas palavras para apresentar o nascimento e as trajetórias do Bar Porto da Gabi. Considero tal discurso importante, pois através dele é possível perceber alguns elementos de significação que irão reforçar as percepções de tais elementos, ao longo deste trabalho. O senhor Josemar Reis é músico de profissão. Na fala dele: “músico, de ritmo”. Atuou como componente do Boi Barrica, brincadeira folclórica que, de certa forma, iconizou às mídias, o bumba-meu-boi no estado do Maranhão. Como músico atuou e também no Regional 310, grupo de samba tradicional da cidade. Na fala de sr. Josemar ele enfatiza a profissão e começa várias elaborações em seu discurso para justificar ou explicar tal fato. Segundo ele, a música “veio de dom”. Faz referência enfática a seu pai que foi fundador de uma Escola de samba tradicional da capital, a Turma do Quinto, além do Boi da Madre Deus, segundo sr. Josemar, na década de 1950. Ainda sobre a sua construção como músico de ritmo ele afirma que

vem de raiz. Isso vem da cultura do bairro da gente. Já nasce com ritmo no sangue. Com 4, 5 aninhos. Meu pai, descendente de África, com negro. Ritmo maranhense. Eu nasci em 1965, dentro do Bairro da Madre Deus, São Luís do Maranhão (sr. Josemar Reis).

Cita que o bairro em que mora é a Madre de Deus. Tal bairro é considerado como parte da Zona de Preservação Histórica. Com mais de 300 anos, segundo Carvalho (2005) foi espaço de subúrbio para a instalação de fábricas ou comércios de manipulação de pólvora, criação de porcos e lavagem e curtimento de couro. O bairro é considerado “um dos grandes celeiros da cultura popular” (CUNHA, 2018) e referenciado pela população em geral como um grande bairro artístico-cultural. A referência que sr. Josemar faz ao bairro, ao meu ver, conecta-o a uma tradição cultural, que emerge dessa localidade e também dar um certo privilégio, um peso, às suas afirmações.

Em sua fala, sr. Josemar diz que aos 5 anos, em 1970, ele já tinha contato com o reggae. Neste momento da entrevista ele faz referência à escuta, já naquela época, do rádio AM (Amplitude Modulada). É difícil dizer se tal memória foi construída ou reinventada através do tempo, mas há de se considerar a hipótese de posicionar o reggae na ilha já no início dos anos de 1970.



Embora no começo fosse difícil, hoje não é mais. O reggae era muito discriminado. Eu peguei muito baculejo. E naquele tempo FEBEM [Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor] arrastava a gente. Eu tinha 14 anos. A kombi era certinho na entrada da festa. Todo mundo com a identidade na mão. [...] Como eu morava na Madre Deus e a FEBEM era no fundo da minha casa, eu gritava pra minha mãe [...] até eu pegar 18 anos. Criei amizade. Hoje em dia mudou foi muito. A polícia entra com educação. Mas em 85 era muita bisca (sr. Josemar Reis).

O início do Bar Porto da Gabi se dá entre os anos de 1985 e 1990, onde ele e sua atual esposa iam até o Aterro do Bacanga e lá observam vários boxes de apoio aos espaços de lazer do local, que encontravam-se abandonados. Tais boxes foram construídos no governo de Eptácio Cafeteira, na década de 1980. Ele resolveu dar os primeiros passos para a ocupação de um daqueles boxes com a intenção de fazer de tal espaço um recanto para os movimentos e festas para o povo.

Eu que já tinha o samba no sangue, já tenho a raiz do samba. E eu queria fazer um espaço, uma casa para os reggaeiros, porque os espaços que tinham era muito apertado, não tinha nada a ver. E o reggae é a vontade. A música é a vontade (sr. Josemar Reis).

A conquista irregular do espaço trouxe muitos constrangimentos ao recém-chegado casal (sr. Josemar e esposa). A condição social e financeira, “o cabelo enrolado, orelha furada”, aliados à falta de documentação do imóvel trouxe-lhes à porta a fiscalização governamental e mais de uma vez, a polícia.

Minha vantagem, como sendo músico, eu conhecia muita gente, quando eu tocava com o Barrica, com a Turma do Quinto. O pessoal do estado me botou para rua. - Mas siô, Eu quero trabalhar. Vender minha cerveja [ele afirma que na época era a Cerpa, uma cerveja local], Catuaba, Velho Guerreiro. Me botaram para a rua. Chamaram a polícia. Minha mulher ficou nervosa. Aí eu fui bater na SEDEL, porque tudo isso aqui era da SEDEL (sr. Josemar Reis).

Os boxes foram construídos na época do Governo de Eptácio Cafeteira (anos de 1980) para servir como ponto de venda de lanches e refeições àqueles que fossem desfrutar dos aparatos construídos ao longo do tapete de areia: quadras de volei, campos de futebol, estacionamentos, playgrounds e áreas abertas para piqueniques. A Secretaria de Desportos e Lazer - SEDEL era a responsável por gerenciar todo esse complexo no Aterro do Bacanga.

Com pouquíssimos recursos, sr. Josemar teve a ajuda de amigos em todas as etapas para a formalização da documentação do espaço. Faz grande referência à amizade com Zeca Gordo, sendo esse o responsável de levá-lo a presença do então secretário da SEDEL - Domingos Leal. As portas se abriram quando o jornalista Manoel Martins, que o reconheceu como sendo o filho de Cacaráí.

**Figura 13 – Cacaraí (o terceiro agachado, da esquerda para a direita) e o time do Sampaio de 1949**

**Créditos: <http://futebolmaranhenseantigo.blogspot.com>**



O pai de sr. Josemar, João da Cruz Reis, o Cacaraí, foi jogador profissional do time maranhense Sampaio Corrêa Futebol Clube, nas décadas de 1940 e 1950. Segundo narra sr. Josemar:

O pai de Domingos Leal, ele foi presidente do Sampaio Corrêa. Naquilo, veio surgindo, . . . , 'teu pai é muito amigo do meu pai. Olha me prepare uma autorização pequenininha, batida num símbolo do governo, num envelope, num papel timbrado do governo, bate que eu tô autorizando o boxe lá do Aterro pra ele'. Aí comecei a vender minha cachaça, catuaba [. . . ] Foi por causa de meu pai que o Domingos Leal me liberou o box (sr. Josemar Reis).

A partir da regulamentação de ocupação do espaço, sr. Josemar foi convidando amigos, dos círculos de convivência das festas e grupos que tinha contato para as primeiras apresentações no local. E “fazendo a batucada” começou a conquistar público. A grande maioria dos frequentadores, à época, não tinham a condição para ir para a praia (lado mais nobre e caro da cidade) e por isso iam para o Aterro, levavam os alimentos dos piqueniques (muitas vezes em latas de leite), curtiam o samba e “tomava a cervejinha, caipirinha”. O sustento financeiro de sr. Josemar passou a ser a comercialização de bebidas no local. Com o aumento de público (consumidores), sr. Josemar, precisava aumentar o seu estoque de bebidas. No entanto não possuía freezer e o espaço encontrava-se desprovido de energia elétrica. O sistema de transmissão e distribuição de energia no Aterro do Bacanga era subterrâneo e com o passar dos anos, por conta do descaso e do abandono das estruturas do local, vários equipamentos e materiais foram retirados, incluindo a fiação e conexões elétricas. Por iniciativa própria

sr. Josemar chamou um amigo para energizar o imóvel e ganhou do sr. Brandão, um de seus clientes, um freezer e um lote de grades de cerveja. Na fala do entrevistado: “Hoje em dia, eu considero esses dois coroas, o Zeca e o Brandão, gente assim. . . gente de longe de mim, que Deus me mandou e me deu esse presente”.

Com o crescimento da clientela no Bar, sr. Josemar saiu do Boi Barrica, onde não recebia boa remuneração e passou a dedicar-se exclusivamente ao sucesso do seu espaço. Quando cita a saída do Barrica, ele diz: “A gente nunca deixou de trabalhar. Nunca desistimos de levar nossa cultura pra frente”. Sr. Josemar tem grande apreço pela cultura local e sua saída da brincadeira do Barrica parece incomodá-lo na conexão dessa tradição cultural, que conforme citei, emerge dessa localidade, bem como das brincadeiras que lá nascem.

Com a expansão dos negócios, houve a regularização do Bar Porto da Gabi ao emitir-se o Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas - CNPJ. Através de seu filho Rafael, houve a regularização documental para o pleno funcionamento do espaço. Nesse período surge a montagem, organizada por sr. Josemar, do grupo de samba Serrinha e Companhia. Durante esse processo de crescimento, sr. Josemar relata outros episódios sobre a perseguição do governo com relação a sua ocupação. Por muitas vezes ele ficou sozinho com sua esposa, dona Gabi. Alíás, o Bar tem o seu nome atual por conta do apelido da esposa de sr. Josemar. No registro documental o nome do Bar é: A Lua e o Mar. Foi uma inspiração a partir de um jogo com o nome do casal: Laurimar (esposa) e Josemar (esposo e proprietário).

Quanto a parceria que sr. Josemar estabeleceu com os DJs Joaquim Zion e Marcos Vinícius, ele narra que os DJs mencionados fortaleceram as fileiras dos colecionadores amantes do reggae que perceberam que a história do vinil estava desfalecendo e lutaram para ressuscitar o vinil que toca nas radiolas.

Sr. Josemar retorna à sua juventude e afirma que:

Eu já curtia o reggae há muito tempo, desde 1975, começava a andar aqui na Madre Deus, já escutava Carne Seca, Xaxado no Lira e escutava o reggae que vinha de outros bairros, quando tocava a radiola. Aquilo me deu incentivo para fazer o movimento crescer, mais ainda (sr. Josemar Reis).

No espaço de tempo compreendido entre os anos de 2000 a 2010, sr. Josemar vai conjecturando a possibilidade de organizar o espaço que tinha para ser, algum dia, preenchido com apresentações de reggae. “Aí eu chamei Joaquim e Marcos Vinícius [DJs de reggae] para compartilhar comigo. E eu como filho da Madre Deus, bairro de cultura que gosta de música, foi uma honra”, diz sr. Josemar Reis, destacando ainda que o reggae à época, na capital, estava “em baixa” e que “assim, de uma hora para outra, ficou bonito, cresceu o movimento do reggae” e deixa a entender na sua fala que o “movimento aqui no Porto da Gabi a gente começou, . . . como é que se diz, . . . a divulgar o movimento do reggae”. O movimento de reggae no Bar Porto da Gabi se iniciou com um contato com Joaquim Zion, proprietário e DJ da Radiola Zion, que

naquele momento fazia discotecagem numa outra casa de show chamada Túnel do Tempo, no bairro da Madre Deus e sr. Josemar destaca: “dentro do nosso bairro”. Na visão de sr. Josemar aquele espaço “era muito pequeno” e ele complementa:

Eu senti o tratamento. . . Quando o DJ da casa deles viu que a galera tava agitando o salão. O dono da casa, o Negão, o Vladimir, veio e falou para Joaquim assim mesmo: [bateu palmas cinco vezes] tá na hora! tá na hora! pra eles saírem para Magno do JP. Eu. . . Rapa! A galera tá tocando bacana no disco pra botar o reggae no computador aí! Eu vi que o cara tratava eles mal (sr. Josemar Reis).

Ressalto três pontos no discurso de sr. Josemar Reis nessa parte da conversa. O primeiro trata da referência que o mesmo faz à casa Túnel do Tempo, no bairro da Madre Deus. Ao meu ver é como se ele quisesse afirmar que tal casa deve ou deveria seguir certos ritos de tradição, velado para alguns, mas revelado aos que são pertencentes ao local. O segundo ponto é quando ele referencia o DJ Magno do JP. A abreviatura JP é uma referência ao bairro do João Paulo. Ou seja, não pertencia ao local onde discotecava, a Madre Deus. E o terceiro ponto é que o DJ Joaquim Zion discotecava no disco de vinil e o DJ Magno colocava as faixas de reggae no computador. Não fica claro se este colocava faixas que eram gravadas dos discos de vinil ou se era reggae robozinho, mas fica evidenciado que o pertencimento ao local e o disco de vinil são elementos de significação importantes, destaques, na fala de sr. Josemar Reis. Reforço esse meu ressalte com a relação e a parceria estabelecida com os DJs Joaquim e Marcos Vinícius, em que este último fez parte da vivência de sr. Josemar, em sua infância e adolescência, no bairro da Madre Deus.

Eu olhando a galera tocando. . . Vou falar com Marcos Vinícius para fazer um reggae aqui. [ . . . ] Aí eu fiquei insistindo. Marcos Vinícius era sismado porque lá era de pagode. Pagode lá é dia de domingo. Porque lá é terreiro de Festa [ . . . ] Eu vou fazer o reggae porque eu sou do gueto [ . . . ] Mas Marcos não botou fé. Ele tinha medo porque era local de samba [ . . . ] Aí eu disse: Marcos tu não sabe como é Madre Deus? Bate uma panela, uma garrafa e a galera já está dançando (sr. Josemar Reis).

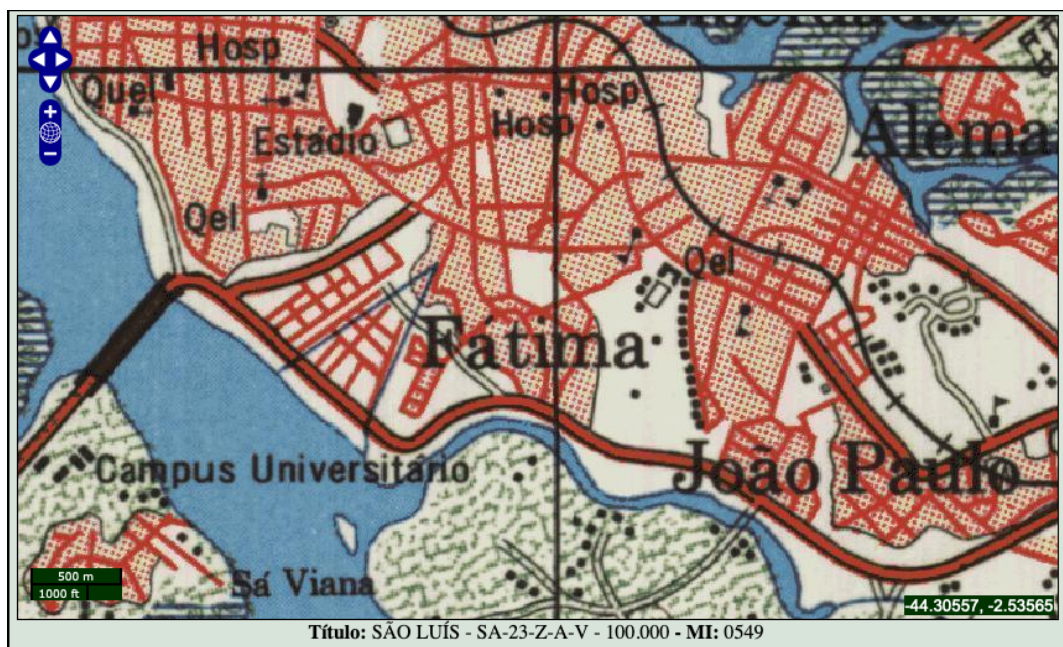
Não pude entender se essa resistência do DJ Marcos Vinícius era porque a “cara” do Porto da Gabi, à época, já estava atrelada ao samba, ou se havia um outro motivo. Fiz várias tentativas de agendamento para uma conversa com o DJ Marcos Vinícius. Por contatos telefônicos, por meio de amigos em comum, até pelo próprio DJ Joaquim Zion, mas não se efetivou um momento propício a essa conversa. Vou tomar como linha de significação a hipótese de que o local já tinha uma forte imagem atrelada ao samba e que talvez isso fosse, na cabeça de Marcos Vinícius, atrapalhar ou não contribuir para o fortalecimento deste movimento do reggae no vinil. Cabe ressaltar que, até hoje, aos domingos, o Bar Porto da Gabi é tido como um dos *points* de samba e pagode na ilha.

Retornando à conversa com sr. Josemar Reis, ele conta:

Aí Joaquim estava discotecando [...] Então eu disse: Joaquim vambora fazer! [...] O reggae aqui era nos guetos. Madre Deus, Bairro de Fátima [ao lado do bairro do João Paulo], Anjo da guarda. . . aí para trás, fechou. Os bairros que curtia mesmo. . . Radiola. Música Internacional. Eu comecei a escutar reggae na radiola de Carne Seca, na Madre Deus [...] Vou fazer um espaço para a galera do reggae, para eles se sentirem à vontade. Na jamaica! (sr. Josemar Reis).

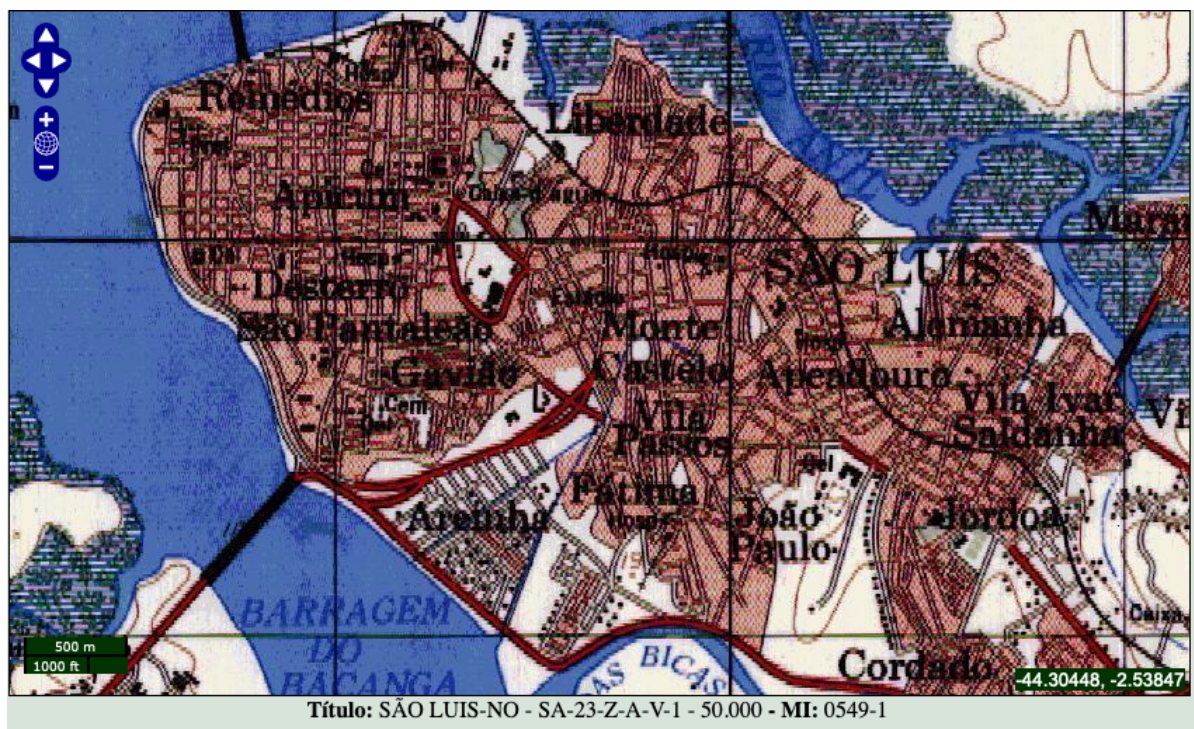
Chamo a atenção, nesse momento do discurso de sr. Josemar, para a palavra “gueto”, que ele vai repetir várias vezes ao longo da conversa. Essa palavra ao meu ver faz uma clara referência a algo, a um lugar, ou a um grupo de pessoas diferenciados. O uso dessa expressão faz com que, no mínimo, sr. Josemar considere o local ou as pessoas diferenciadas de um certo grupo. Ouso, ainda, na minha interpretação (GEERTZ, 2013) afirmar que o dizer: “. . . aí para trás, fechou” é para indicar que, na visão de sr. Josemar, outros bairros, podiam até ter seus movimentos de reggae, mas os mesmos não detinham a legitimidade de se autodenominarem tradicionais. Apresento, abaixo, dois recortes de Cartas topográficas onde mostra a percepção dos bairros em 1976 e 1980. Observe-se que em ambas as figuras o Bairro de Fátima está mais próxima da região que já descrevemos como ZPH e o Bairro do João Paulo fica a oriente, ou seja mais periférico.

Figura 14 – Carta Topográfica de São Luís, 1980. Fonte: DSG - EB



Carta Topográfica de São Luís, 1980. Fonte: DSG - Exército Brasileiro

Figura 15 – Carta Topográfica de São Luís, 1976. Fonte: DSG - EB



Carta Topográfica de São Luís, 1976. Fonte: DSG - Exército Brasileiro

Sr. Josemar Reis convence a dupla de DJs que o lugar que eles trabalhavam não era o melhor. “O lugar de vocês não é aqui não... é Lá no Bar da Gabi [...] Eles gostaram do espaço. Aí Joaquim falou: Vamo bater o martelo”. Logo marcaram para 04 de novembro de 2010, dia do aniversário do filho de sr. Josemar, Rafael Reis, administrador do espaço na atualidade.

O início da programação do reggae no Bar Porto da Gabi, a partir dali, passa a acontecer todas as sextas-feiras. No dia da inauguração do Projeto Sexta do Vinil, dos 200 convites distribuídos, 172 pessoas compareceram. “A galera veio. Quando eu me espanto, já tinha gente comprando ingresso na bilheteria. Sei que deu 270 pessoas na casa. Vendemos 17 caixas de cerveja”, diz ele.

Toda a programação da Sexta do Vinil, nome colocado pelo DJ Joaquim Zion, fica a cargo dos dois DJs, pois os dois já tem, nas palavras do proprietário, “a artimanha” de organizar e realizar a festa. Atualmente há relações de parentesco entre as famílias dos DJs e do proprietário.

Hoje tá aí o sucesso. E o movimento de música?... Ave Maria... eu gosto muito. De ladainha... , música universal , de igreja, crente, eu gosto de música... , sendo, tocando no coração da gente, no sangue, a emoção é demais [...] Pra mim Joaquim é um dos melhores pesquisadores de reggae aqui é ele. Conhece muito. Só paga os direitos autorais pra Deus. Foram mais de mil sextas [-feiras]. Hoje virou uma família mesmo. Eles que organizam tudo, chamam os convidados. O sucesso é esse. Criou uma família. Agora não tem jeito, o reggae pegou. Quando passa a Jamaica [nos programas televisivos] parece que eu tou dentro do Porto. (sr. Josemar Reis).

Destaco no trecho acima a inferência que sr. Josemar faz ao DJ Joaquim Zion como pesquisador de reggae. Conforme já falado, o pesquisador, ou historiador, ou colecionador, geralmente, é o tipo de ator na cultura local que recebe, dos demais, a legitimidade para apontar elementos de significação, influenciando fortemente em quais posições tais elementos se movem e interagem na teia de significações. Outro destaque é a aproximação imagética que sr. Josemar estabelece entre a Jamaica de lá e a de cá, num espaço enquadrado e específico que é o Bar Porto da Gabi.

No avançar da conversa, quando tratamos sobre uma transição que observei, entre a exclusividade do disco de vinil, no início das minhas idas ao campo de pesquisa, e a chegada do computador, já no final dessas idas, o sr. Josemar responde que isso não é reggae robzinho. Ele explica que quer seja “no notebook, no pendrive, são tudo do vinil. Isso é um sucesso pra gente mesmo. A galera não pode ter aquela discriminação. Negativo [. . .] mas é música. É a mesma coisa que pegar um disco e gravar na fita cassete. A música que tá tocando é do vinil” (sr. Josemar Reis). E ainda

Um dia eu falei mesmo para Joaquim falar. . . , que tinha um DJ, que tinha a mania de dizer: É do vinil! Aí eu falei para ele: Sim, Esse aqui é do vinil e do notebook também é do vinil. A galera tá entrando nessa tese aí. Hoje tem um bocado de gente discotecando, botando no notebook, mas é o roots reggae. O que a galera não quer escutar é o bate na lata, que é um eletrônico, a galera fica enjuriada, mas sendo um reggae do vinil [. . .] (sr. Josemar Reis).

Aqui, pelo posicionamento que sr. Josemar estabelece, não há implicação negativa ou conflito entre a convivência do reggae tocado do vinil e tocado do computador, se as músicas veiculadas por este for retirada do vinil. Já discorremos anteriormente sobre os discursos e nuances dos suportes de gravação ao longo dos anos. Mais a frente, na conversa, sr. Josemar explica o motivo pelo qual o computador passou a fazer parte do início da programação na Sexta do Vinil.

Eu achei bonito o movimento do notebook, computador trazendo a raiz. Nem todo mundo tem disco. [Estes] têm os colecionadores. Joaquim é porque era capela<sup>1</sup>. O Serralheiro era só no disquete. Ele tem os discos. Escutava o chiado, será que o computador faz isso. Eles vieram para fortalecer. Se for botar um reggae eletrônico aí, ah, é uma zanga. Nem toca (sr. Josemar Reis).

Nas minhas primeiras idas à Sexta do Vinil, chegando, geralmente, em torno das 22h, o som do espaço era comandado pelo DJ Neto Miller. Tomando minhas anotações do Diário de Campo, destaco o seguinte trecho:

O DJ Neto Miller comanda, no primeiro momento, as sequências das pedras. Ao fundo, a parede já transformada em telão, apresenta imagens de vários “monstros” do Reggae. O DJ, por vezes, pega o microfone e manda algumas citações, penso eu, criadas por ele mesmo. ‘Quem é Deus? Deus pra mim? O mar pra mim é o sangue de Deus. As plantas pra mim são só cabelos de Deus. O chão que eu piso é o corpo de Deus’. Essa foi apenas uma das muitas citações que ele compartilhou com o público. Ele deixou enfatizado

<sup>1</sup> Expressão que significa obstinado, persistente, viciado.

a necessidade de carregar a 'bondade no coração e irradiar as vibrações positivas (Registro no Diário de Campo - 15 de novembro de 2013).

E na conversa, sr. Josemar explicita sobre a saída do DJ Neto Miller:

Eu quero ver o cara botando a música, mas eu não quero ver o cara toda hora falando na música. Toda música ele fala e DJ não é pra tá falando muito, todo tempo. Se ele quer ser radialista tem que ir pra rádio. E outra coisa, Deus só quer aquelas pessoas que falam o nome Dele nas horas certas. Eu sou católico e não gosto dessas coisas aí. Aquilo ali foi me estressando! Eu como músico... porra, no nosso tempo não tinha esse negócio de falar no microfone... Tá falando mais do que a música. Neto Miller tá matando a sequência (sr. Josemar Reis).

Sr. Josemar, como proprietário e observando a reação do público, resolveu com os Dois DJs organizadores. Tal situação levou a uma fala direta com o DJ Neto Miller.

Olha, te admiro muito, você é regueiro das antiga, mas não é regueiro dos guetos. Tu tá falando demais jogador. Ele foi em Joaquim e ele falou: tu tá errado mesmo. Eu quero ver gueto. Eu quero ver reggae mesmo. Eu não quero ver reggae pra menininha ficar quebrando, eu quero é o reggae para nêgo dançar no salão, balanço e tal. Agarraram ele falando mal da galera. Teve um dia que botaram ele [...] a galera começou... a gente sente aqui, sente o salão cheio. Voce que é acostumado na casa, abriu um clarão. As músicas que ele botava, só música enjoada. Música que o povo tá cansado, a memória cansa. O nome do Senhor tem que chegar na hora certa, quando a gente tá precisando Dele, não toda hora. O povo tá indo embora jogador! (sr. Josemar Reis).

Sr. Josemar acerta com os DJs Joaquim Zion e Marcos Vinícius não mais chamar outro DJ para fazer a abertura da festa. Solicitou que Joaquim gravasse um pendrive e colocaram duas pessoas para elaborar, cada um, uma sequência de músicas para a abertura da Sexta do Vinil. Os dois novos DJs são James Brown, sobrinho de sr. Josemar e Túlio Jamaica.

Túlio Jamaica é dono de uma marca de camisas chamada Jah Live e possui uma barraquinha cativa de venda de seus produtos dentro do espaço do Porto. Túlio Jamaica já havia trabalhado antes como DJ e já sabia trabalhar no palco. Quanto ao James Brown, apesar de grande admirador, não tinha ainda a intimidade necessária para assumir a pick-up num horário mais nobre da noite e recebe a seguinte orientação, de boa conduta, de sr. Josemar: "bota três, quatro músicas. Aí tu fala". Uma vez ou outra constatei a presença de um DJ convidado: o Dudu da Caçulinha.



**Figura 16 – Barraca de venda das Camisas Jah Live, no Porto da Gabi  
Foto do autor.**



Barraca de venda de camisas Jah Live, instalada no Porto da Gabi

Sr. Josemar explica que

“9 horas [da noite] já tem gente na casa. 10 horas já tem umas 100 pessoas. Túlio sabe trabalhar no palco. O James já diminuiu a despesa. Ele toca de 7 as 9 e meia, Túlio Jamaica das 10 a 11h30, aí entrega para Dudu que depois entrega para Joaquim e Marcos Vinícius. Tudo é uma família só!” (sr. Josemar Reis).

Em certa altura da conversa, percebendo um diálogo mais fluído, resolvi voltar ao ponto do reggae robozinho para tentar compreender melhor o olhar de sr. Josemar. Ele me informou que o reggae eletrônico (robozinho), se tocado no Porto, iria “chocar a rapaziada [...] pegar um espanto”. E ratificou que se o suporte é o computador, “mas se é um reggae do vinil, tocando mesmo no roots, ninguém tem nada para reclamar”. Ele vai adjetivando as diferenças dizendo que o “eletrônico é só um teclado que eles botam ali programado e tal, uma bateria programada, e o cara vai só meter voz. É um reggae bate lata, não desenvolve nada”.

Não satisfeito refiz a pergunta, buscando um aprofundamento na resposta e sr. Josemar me respondeu nesses termos:

“O reggae eletrônico. Vou falar como músico: do vinil, sempre na capa vem um cantor né e sempre vem a rapaziada da banda. E como músico a gente sente o timbre do instrumento. A gente sente a falta de uma percussão, a diferença.

O reggae do vinil, o roots. O reggae tocado mesmo no dedo, não mão, na bateria. Então a gente sente, escuta o timbre. Olha a bateria fez uma frase ali”:

Figura 17 – Exemplo, segundo sr. Josemar, do reggae roots

The image shows a musical staff for a drum set, labeled 'Bateria'. The tempo is marked as ♩ = 180. The notation consists of a series of eighth notes and rests, with some notes beamed together. Below the staff, the syllables 'du-gu-du-gu-du-gu du parr tchii' are written, corresponding to the drum pattern.

Exemplo do reggae roots, segundo sr. Josemar

“Já o eletrônico. . .”:

Figura 18 – Exemplo, segundo sr. Josemar, do reggae robozinho

The image shows a musical staff for a drum set, labeled 'Bateria'. The tempo is marked as ♩ = 180. The notation features a triplet of eighth notes followed by a quarter note and a half note, with a '3' above the triplet. This pattern is repeated twice. Below the staff, the syllables 'du gu du du pche' are written, corresponding to the drum pattern.

Exemplo, segundo sr. Josemar, do reggae robozinho

“. . . [é] repetitivo”.

O baterista normal sempre deixa uma frase vazar. 'Tarr'. A gente: olha! bateria normal! O cara tá tocando mesmo, acústico mesmo. O contrabaixo mesma coisa se ele é divisão. O teclado você vê o cara brincando, faz a . . . , como se diz? Faz a 'camazinha', brinca o teclado. Já o eletrônico, você vê aquela coisa: “tchenqué, tchenqué” [imitando como se fosse o que faz a guitarra no reggae]. Não sai daquilo. Canta a música todinha e não sai daquele ritmo (sr. Josemar Reis).

E, ainda na conversa, deixa entendido que um elemento diferenciador é o timbre e o suingue. Segundo ele no eletrônico não existe esses elementos diferenciadores. Já no vinil se identifica. No eletrônico “você não força a cabeça do músico”.

Ele apresenta um outro exemplo, agora outro Bar o Chama Maré, localizado no bairro Ponta D'Areia, na parte mais nova e nobre da cidade.

“Chama maré tem uma meninada que chegou agora para curtir o reggae. Não tem esse reggae novo que tá tocando na Conexão Jamaica. Que veio até uma cantora aí? Aquele reggae: [com desdém]

Figura 19 – Exemplo, segundo sr. Josemar, do reggae da Conexão Jamaica

Ensemble

♩ = 120

pãĩ rãĩ rãĩ

Exemplo, segundo sr. Josemar, do reggae da Conexão Jamaica

“Aquele reggae... é esse tipo de balanço, que essas musiquinhas”[com desdém]

Figura 20 – Continuação do exemplo acima

Ensemble

♩ = 120

nhiãm nhiãm nhiãm

Não é quando toca mesmo um Bob Marley, mesmo, o nêgo sente... quer dizer: O reggae de Patricinha. [...] é so aquilo: um, dois. O andamento da dança é um andamento... O cara que curte vinil, o gueto, ele dança, mas não se sente bem porque é um reggae quebrado (sr. Josemar Reis).

E ele repete as células acima, acrescentando um ostinato do baixo na voz, num segundo compasso. Segue a conversa apontando para o “suingue” e acrescenta que “não é estilo da galera do gueto. Não é um Gregory [Isaacs], um Max Romeo, Eric Donaldson”.

Pra mim o roots, em cima do reggae né... o roots pra mim assim é... eu tenho assim comigo... que é... que nem o samba de roda, pagode de raiz... pra mim o roots é a nata. É a nata do reggae! [...] A galera que toca mesmo, que mete a mão pra tocar [...] A gente sente... pra mim o roots é isso: é a nata do reggae, é a raiz. Nunca deixou cair, quebrando... é essa que é a nossa musicalidade. Nunca deixou mesmo o eletrônico invadir a frequência musical [...] Pra mim o roots é isso... O roots é raiz, dos gueto, dos bairro, tocando... Não feito banda de laboratório (sr. Josemar Reis).

Nesse ponto da conversa sr. Josemar apresenta, ao meu ver, uma crítica, bem como uma característica (ou um comportamento, uma práxis) marcante do que um espaço deve ter para ser tido como de tradição: alinhamento com o reggae roots, ter identificação com a massa regueira e ser de um bairro tradicional. Outro ponto abordado foi o das bandas em que sr. Josemar explicita:

Um exemplo, bem aqui: eu admiro Cidade Negra. Admiro as bandas de reggae... mas jamais... jamais, eu digo assim: trazer uma Cidade Negra,... aqui no centro... Se eu pegar uma Cidade Negra, tocar um reggae. nêgo vai [assistir] mais por quê? Pra olhar Toni Garrido... Mas duvido que eles querem pagar um show pra assistir: Barba Branca? [banda Maranhense, de Alcântara] Que tocam no gueto direto aí? a raiz? Eles querem escutar Raiz Tribal? Esse é que é o movimento do reggae. Eles tem que ir pra curtir primeiro a galera daqui. A banda daqui, que tem uma referência muito grande (sr. Josemar Reis).

Sua fala reforça e aponta, ao meu ver, para dois elementos de significação: valorizar a cultura local e ter essa “referência”. Penso que essas compõem, com muita ênfase, a teia de significação onde se legitima a cultura reggae roots.

Aí os caras vão trazer Cidade Negra, lá na Toca do Trovão [Bar localizado no município de São José de Ribamar, município metropolitano de São Luís... ] porque só vai gente pr’ali que tem carro. E quem não tem? não vai. Por isso mesmo é que é diferente. Quando faz um reggae aqui na cidade, nêgo vem [...] porque tá no centro (sr. Josemar Reis).

E termina essa parte da conversa com a seguinte pergunta retórica: “Qual é a referência que Cidade Negra tem? Dentro do reggae da ilha? Não tem nada! pegaram foi uma carona”. Nas palavras de sr. Josemar a Banda Cidade Negra nunca levantou “essa bandeira” das lutas e conquistas do reggae no Maranhão. “Sei lá... Eu nunca vi eles falar do Maranhão. A cidade do reggae: São Luís do maranhão”. Há ainda um outro questionamento justo por parte do proprietário do Porto: “Aí os caras vem... trazem Cidade Negra... paga um cachê altão... Por que não traz... uma lenda da Jamaica?”

E sr. Josemar vai delineando, nesse trecho da conversa, a sua angústia com essa forma que alguns produtores querem “levantar o reggae” aqui no Maranhão trazendo elementos que apesar de estarem na cultura reggae e serem reconhecidos nacional e internacionalmente - Cidade Negra - “é... sei lá... muita diferença. [...] povo quer ver é a raiz”.

Opina ainda a estratégia de alguns produtores de trazer o cantor “lenda da Jamaica”, mas não trazem a banda inteira. Vem apenas o vocalista. Aqui na ilha a “lenda” é acompanhada pelas bandas locais.

Outra coisa que nêgo sente falta aqui ó: já chega de banda acompanhar os cantores de reggae aqui. Eu gosto. Tudo bem. Mas tá na hora dos produtor de reggae trazer é uma banda completa. Que essa nova geração que tá olhando aí, eles vão sentir como que é, como é que se toca. Tudo bem, a galera aqui acompanha, mas não passa a energia que os caras [os cantores “lenda”]

querem. Os caras se sentem à vontade é com eles mesmo, todo o mundo junto. [...] Ele não vai sentir a vibração que nem a [banda] dele, né? [...] “Eu gosto muito do reggae daqui. Mas tem grupo que é ‘muito convencido’... Abre aspas, fecha aspas. Porque eles acham que os caras vem, mas os caras vem para cantar e ganhar o dinheirinho deles, mas eles não tão satisfeitos com a rapaziada daqui tocando. Já chega!” (sr. Josemar Reis).

A certa altura da conversa, ao falar-lhe sobre a percepção que tive, de boa parte dos frequentadores-entrevistados, de que o Porto é local de tradição, o proprietário respondeu:

“Quando eles falaram que o reggae é tradição, acho que foi em cima da rapaziada. Em cima de Joaquim... Em cima de Marcos Vinícius [...] Porque eles curtiram a tradição, a gente curtiu a tradição. A gente saia daqui... sem nenhum tostão no bolso. [...] Madre Deus, como Madre Deus é um bairro tradicional, então Madre Deus tem tradição. Tinha um reggae lá na união dos moradores. [...] Ia rasgando, a pé, pr’o Anjo da Guarda. Era uma tradição que a gente tinha. [] Quer dizer... sempre, aquilo ali era uma tradição. Boi: é uma tradição. Então o reggae veio compartilhar junto com as brincadeiras. entrou na vida da gente como tradição maranhense. Bar Lula: era tradicional. Espaço aberto: era uma tradição. Hoje em dia não toca mais reggae [...] Eu digo tradição assim dentro da cultura, que a gente segurou a bandeira, que não deixou a peteca cair. Eu tenho tradição assim: como meus tempos. Já vem... com a tradição... Égua cumpadi... Bumba meu boi: é uma tradição. Então o reggae virou uma tradição. Pelo tempo que ele chegou aqui, na década de 60, já ficou incorporado uma tradição [...] O movimento é que faz a tradição. [pausa] Antes disso tinha as festas [...] Então ali acabou a tradição porque acabou. Porque o povo, a família largou de mão. Abandonou. Mas, se permanecer direto, é uma tradição!” (sr. Josemar Reis).

Atualmente o Bar Porto da Gabi já não recebe influência ou pressão por parte de órgãos governamentais. O contato com os turistas é através de seu filho: Rafael Reis, que tem amizades com alguns agentes e guias turísticos. Eles favorecem a vinda do turista ao local, garantindo a reserva de mesas e a cobrança de ingressos e bebidas a custos módicos.

Eles [o governo] nunca deram apoio nenhum. Que eu saiba nunca deram apoio nenhum. O carro chefe aqui era pra ser a Secretaria de Cultura [...] Eles falam tanto de turismo, tanto de tradição e esse lado aí eles deixam a desejar. Eles não tem... , sei lá, até hoje eles são meio... sei lá, ainda tem um pouquinho de preconceito com a festa do reggae. Eu sinto assim [...] (sr. Josemar Reis).

Sobre as bandas de reggae<sup>2</sup> e a relação da Sexta do Vinil com as bandas de reggae, sr. Josemar diz que

o público de roots reggae as vezes é exigente. As vezes eles não gostam de banda sexta-feira [...] Quando é cantora boa, eles vem. Quando é Luciana Simões [...] Teve o público do vinil e vem a galera que curte Luciana, para completar o público (sr. Josemar Reis).

<sup>2</sup> Sugiro a leitura encontrada em: (FREIRE, 2018, 150-183)

Luciana Simões foi cantora da Banda Mystical Roots, uma das pioneiras no cenário de bandas de reggae do Maranhão. Atualmente faz parceria com o cantor Alê Muniz e seu repertório não está mais restrito apenas à música jamaicana. Luciana é sobrinha do DJ Joaquim Zion e isso, ao meu ver, facilita em muito a apresentação da mesma na Sexta do Vinil. Possuidora de uma voz de qualidade e uma presença de palco marcante, apresentou, no show ao qual sr. Josemar Reis se refere, músicas de “monstros” do reggae jamaicano. Na Sexta do Vinil em que se deu essa apresentação, observei a casa cheia com os frequentadores e apreciadores da programação com o disco de vinil e um outro público, de não-frequentadores assíduos da casa, que acompanham, de perto, o trabalho da cantora.

**Figura 21 – Show de Luciana Simões no Porto da Gabi. 08 de maio de 2015.  
Fonte: do autor.**



Show de Luciana Simões no Porto da Gabi - 08 de maio de 2015

E sr. Josemar avança, na tentativa de explicitar a relação das bandas com o espaço. Para isso ele relembra um outro show, o de Gerson da Conceição e banda, em 06 de fevereiro de 2015, onde o cantor apresenta uma seleção de composições de Bob Marley.

A mesma coisa com Gerson da Conceição. Tem uma galera do vinil que reclama. Reclama de banda. 'Eu vou lá pra mim escutar as músicas antigas do vinil, as vibrações, porque eu sinto as pancadas da radiola e tal'. Então pra fazer um show de banda aqui com: Gerson da Conceição, Luciana a própria tua esposa [Dicy Rocha, esposa do DJ Joaquim Zion que aparece com roupa

vermelha, no show de Luciana], tem que ter um esteio. Qual esteio? Quem eles vão cantar. Quem que eles vão homenagear [...] Gerson homenageou Bob Marley [...] terminou o show, ninguém arredou. [...] Luciana Simões: Por que que ela tem o aconchego? Porque ela, a banda dela foi uma das pioneiras [Banda Mystical Roots...] Onde ela vai, eles acompanham, arrasta [...] Ela agradou todo mundo [...] No primeiro show dele [show de Gerson da Conceição em que ele cantou composições próprias e na Mano Bantu] nêgo reclamava pra porr.. Já no segundo [seleção das canções de Bob Marley] nêgo já gostou [...] O povo... sei lá... pra agradar tem que ser devagar mesmo (sr. Josemar Reis).

Em minhas idas a campo, percebi uma grande resistência de aceitação de participação de bandas locais nas programações de reggae roots no Bar Porto da Gabi. Creio que o Porto esteve mais sensível à abertura de seu espaço por causa da influência, da visão do cenário e da compreensão de mercado que o DJ Joaquim Zion exercia à época. Por fim, sr. Josemar Reis faz uma última referência aos dois cantores dizendo:

Considero Gerson mais como músico. Eu não gosto daquela área dele de cantar não. Mas como músico, a pegada dele de baixista, para mim ele é nota dez. [...] Mas como cantor ele deixa a desejar, porque não passa energia como Luciana passa. Porque ela não tem a preocupação de tocar o baixo e cantando. Eu acho assim [...] (sr. Josemar Reis).

Figura 22 – Show: Bob Marley 70 anos, com Gerson da Conceição, no Porto da Gabi.  
Créditos: Ribamar Nascimento





## 4.2 “Eu sou filho de Bequimão”

José Joaquim Martins Ferreira é o DJ Joaquim Zion. Nascido em 4 de dezembro de 1963, na cidade de Bequimão - Maranhão, segundo ele “na baixada maranhense. Num local chamado Itapetininga - cabeceira do Rio Grande. Depois foi, se não me engano, Godofredo Viana, Santo Antônio Almas e hoje Bequimão...”<sup>3</sup>. Joaquim é servidor público do estado há mais de 30 anos. Iniciou como programador de sistema e hoje ocupa o cargo de analista de suporte e sistemas. Tem a discotecagem como sua outra paixão, “em especial essa música que a gente adotou aqui no nosso estado, o reggae”. Joaquim considera a discotecagem como uma segunda profissão, mas segundo ele a discotecagem, “antes de profissão, satisfaz a minha alma [...] É uma profissão porque eu ganho também com isso, mas é uma profissão diferente, porque tá além do dinheiro que eu vou receber”.

Sobre a sua trajetória no mundo da música e no universo do reggae ele conta que:

Em Bequimão, o meu pai, Joaquim Raimundo Ferreira, [...] ele sempre foi um cara muito ligado com música. Antigamente as rádios eram projetores. Aquilo funciona como uma rádio [...] Lá, antigamente, os padres da igreja católica em Bequimão, colocaram um negócio que eles chamavam Voz da Aliança. Meu pai era um dos locutores, colocava música e falava com a comunidade [...] Minha casa sempre tinha um rádio ligado, quando não uma vitrola [...] e passava os caxeiros viajantes [...] A gente teve uma educação rígida. [...] Saia cedo para ouvir, mas tinha que voltar cedo [...] Minha educação vem da minha própria casa [...] E tinha as grandes festas São João e São Sebastião [...] Tinha um antigo Radioleiro lá, que eu ouvia muita coisa lá na casa dele, chamado Américo - duma localidade chamada de Barroso [...] A gente ia muito em festa lá, na casa dele. E ele tinha uma radiola semelhante a radiola de Carne Seca, chamada bicanal, a de Carne Seca“[...] Aquilo foi marcando a cidade, foi marcando todo mundo. Muita música que tocavam [...] a gente toca aqui no Porto da Gabi [...] A música me educou muito mais que os livros [...] Eu fui ver depois que era Allan Edgar Poe [Edgar Allan Poe] A boa música tem esse poder de educar as pessoas (DJ Joaquim Zion).

E o DJ complementa falando sobre propostas, que na visão dele, deveriam ocorrer por parte dos órgãos educacionais para o desenvolvimento de adolescentes e crianças, para que não se apresente essa “porcaria. Que maré de mau gosto que está aí”. E diz que se considera um “felizardo” pela sua formação e pelo contato que teve com todo o seu universo musical.

E ele retoma esse universo musical na adolescência dizendo:

Eu coleciono vinis desde 15 anos. Eu tenho uma extensa coleção [...] Até hoje esses Lps estão lá em casa. Eu tenho mais de 5000 discos, mas 50 % não é especificamente de reggae [...] Em 1976, eu morava em Bequimão. começou a chegar as radiolas. A bicanal. Já era um sucesso aqui [na ilha] Eu ouvi uma bicanal. Foi um sucesso estrondoso. Eu ouvi Bob Marley e Jimmy Cliff. A gente não chamava nem de reggae ainda [...] Tocava merengue,

<sup>3</sup> Todas as aspas desse sub-capítulo são falas da conversa que tive com o DJ Joaquim Zion.

zouk, calipso. Quando tocava esse estilo [o reggae] lotava mais. Aí daí eu fui gostando, também. Eu fui achando aquilo, de uma certa forma, especial. Nem sei nem te dizer porquê. Não tem uma... entendeu? Foi me agarrando assim de uma forma, foi penetrando assim no meu coração de uma forma que eu também fui elegendo aquela música de uma forma também como uma música do meu lazer. E aí a coisa foi andando da forma que chegou até hoje (DJ Joaquim Zion).

Ele informa que veio para a capital no ano de 1977, com 14 anos e foi morar no Bairro da Coreia, mas precisamente no que ele chama de Rua Nova.

Por trás da minha casa tinha um reggae na ADAPI [Centro Comunitário] Ouvia sem querer, porque era no fundo da minha casa [...] Fui me interessando bastante mesmo pela música [...] Começamos a querer saber o que é Espaço Aberto [...] Hoje a gente tem uma história [...] Tem uma trajetória bem grande (DJ Joaquim Zion).

Faço um destaque aqui que conheci Gerson da Conceição e sua família quando residiam na mesma rua. Destaco então a contribuição da localidade e seus atores para a formação e estruturação desses dois agentes na cultura estudada.

Ainda falando sobre sua trajetória e formação, o DJ Joaquim Zion complementa dizendo:

Porque quem gosta, gosta! São nossas memórias musicais - é que fez com que quando adulto nós tivéssemos isso como referência. É aquilo que a gente ouve na nossa casa, na casa do nosso vizinho, do nosso bairro [...] São 20 anos que estou nisso, discotecando e produzindo festa [...] Rádio Zion, com a Mystical Roots. Com Luciana Simões. Eu faço por prazer (DJ Joaquim Zion).

Sobre a chegada dele no Bar Porto da Gabi ele informa que já discotecava em vários bares, grandes e pequenos, na capital e nos interiores. O projeto Sexta do Vinil se iniciou no Bar Túnel do Tempo e ele segue, sem muitas variações, na mesma linha de discurso que sr. Josemar Reis apresentou.

Porque, de uma certa forma também, o Porto da Gabi ele deu uma fortalecida no nosso trabalho e também deu uma fortalecida no que nós chamamos hoje de movimento reggae, entendeu? Tocado no vinil. Porque até então também o reggae estava entre esses altos e baixos, muito reggae eletrônico tocando na ilha, que são os reggaes das radiolas. E de uma certa forma o reggae roots ele vinha se mantendo, se arrastando, nunca morreu! Essa coisa de dizer: Ah! o reggae tava fraco... Não. O reggae roots sempre foi forte aqui. Na verdade ele sempre predominou aqui. Mas as equipes do vinil, equipes como: Radio Zion, Mega Vibes, Disc Memory, Star Discs, Zion Vibes e tantas outras equipes, são 40 e poucas, são responsáveis por isso. Porque, de certa forma, nós resistimos. Nós resistimos e também imprimos um modo diferente de tocar, que não é nem do computador, não é do MD, não é da fita K7, é do vinil. Ou seja, é uma reprodução de um tipo de mídia que é o próprio comércio, a própria indústria do disco condenou e disse que tinha acabado. Então são duas resistências: a resistência do roots reggae e a resistência de poder tocar do vinil também, entendeu? De nós não nos entregarmos e dizer assim: não, então a indústria disse que ninguém mais pode tocar pra ele. Nós vamos tocar todo mundo do computador. Nada contra o computador. Mídia é mídia, música é música, não importa de onde ela venha. Mas a forma de tocar do

vinil é diferente. é uma outra história. É uma outra energia. Eu acredito nisso aí, entendeu? (DJ Joaquim Zion).

O ponta pé inicial para o nascimento do DJ Joaquim Zion foi dado por Luciana Simões que à época já era cantora da Banda Mystical Roots. Ele foi e se identificou com o trabalho da sobrinha. Ele passou a opinar sobre as interpretações de Luciana na banda. Ao acompanhar os shows da Mystical, ele percebeu que antes da entrada não tinha ninguém, nenhum som rolando. Então ele resolveu levar alguns CDs (provavelmente com as gravações do vinil) para colocar antes do show. Por falta de espaço para a banda tocar, eles colocaram um Bar, Zion, o antigo Trapiche, entre os anos de 1995 - 1996, e lá, nas atividades do bar, eles encontraram o nome que ficou para a sua radiola, até hoje: Rádio Zion.

A parceria com o DJ Marcos Vinícius, como o próprio Joaquim descreve, é uma irmandade que os dois cultivam há mais de 20 anos.

Nessa história do reggae que eu te falei. Quando eu comecei com a Mystical, meu cumpadre já fazia programa de rádio, né? E eu ia muito para o Espaço Aberto. E a gente sempre se encontrava por lá. Daí surgiu nossa amizade. Quando eu comecei essa coisa da discotecagem, depois da Mystical, nós começamos a fazer no Tombo da Ladeira, dia de quarta-feira, eu e um DJ chamado Andrezinho Vibration ele tocava comigo, antes dele fazer o trabalho dele solo, a Vibration Sound. Tocamos juntos. Ele tocava comigo na Rádio Zion. E aí meu cumpadi sempre ia também lá e divulgava pra gente no programa (DJ Joaquim Zion).

Nesse trecho de nossa conversa o DJ Joaquim enfatiza o período de declínio de vendas e a quase extinção dos discos de vinil. Sinalizando, ao meu ver, uma das características para o aumento e o consumo do reggae eletrônico na cidade. A partir de então, dá-se início a um movimento, na contramão da tendência mercadológica mundial, de construção de demanda e fortalecimento do disco de vinil.

[...] mais ou menos nessa época que o reggae tomou um caminho muito do reggae eletrônico. Todo mundo até esqueceu um pouco de seus reggae roots pra tocar eletrônico. Só que eu nunca gostei realmente, aquilo nunca me atraiu. Eu queria continuar tocando reggae roots. E aí nós colocamos no Tombo da Ladeira que era escola de capoeira de Mestre Gavião, no Desterro [...] Disso nós começamos a fazer e disso gerou um movimento tão forte que depois de 3, 4 anos, lotava aquela praça toda. Aí depois nós fomos pr'o Bar do Porto, de sr. Raí. Aí depois já foi só mais Andrezinho porque eu saí e ele continuou sozinho. Ele continuou o trabalho e nós fomos tocar em outros lugares. Foi legal, pois foi um momento significativo. Porque Foi quando realmente se montou tipo uma trincheira, um pouco de resistência sobre esse movimento todo que tava aí. E a gente era insignificante perto das radiolas, entendeu? A gente era só pessoas que estavam se aventurando, estavam se aventurando como DJs. Mas a gente queria manter também a nossa resistência, entendeu? A gente não queria tocar isso que todo mundo tava tocando. Eu queria tocar Bob Marley. Eu queria tocar Jacob Miller, Denis Brown, é... é... Gregory Isaacs. Eu queria tocar Dom Carlos, entendeu? Eu queria tocar reggae nacional, entendeu? Eu quero tocar outras coisas, entendeu? E até hoje eu tento fazer isso, tocar isso que eu tô te falando, entendeu? Eu não quero abrir mão desses caras, entendeu? Eu quero que venha o novo, mas eu quero tá com meus

velinhos. Eu quero tá com realmente aquilo que me inspira: o fundamento do reggae. Isso aí eu jamais vou abandonar. Por mais que o reggae se modifique, por mais que ele crie outros rumos. Ele tem criado outros rumos durante toda essa existência do reggae. Porque o reggae é uma música muito forte. Bob Marley já preconizava isso né ele chegaria no mundo inteiro, como a água do mar e chegou. Então qualquer lugar do mundo que tu vê, tem o reggae (DJ Joaquim Zion).

E a conversa vai se aprofundando no nascimento do movimento e no detalhamento dessa construção e resistência, ao longo dos anos.

Aqui na nossa cidade ele [o movimento roots] se fortaleceu com essa coisa do reggae setentista, com esse estilo que nós chamamos de One Drop. Dois estilos são muito fundamentais aqui na nossa cidade, que nós chamamos, popularmente de 'agarradinho'. Que é o estilo One Drop que é essa batida, né, . . . cadenciada, . . . roots que a gente gosta de dançar junto. E um estilo chamdo Rockers, que é um estilo que já tem uma levada um pouco mais rock, rock in roll, e é mais agressivo, no sentido de ser mais rápido, o chimbal aberto, as vezes também, e que é mais dançante. Que antigamente os DJs chamavam de: Vamos tocar uma sequência de agitação. Agitação era o Rockers, entendeu? (DJ Joaquim Zion).

E esse ponto da conversa apresentando o cenário do reggae atual, aqui e na Jamaica. Ele fala das inúmeras variações que o estilo passou a ter ao longo dos 40 anos. A ramificação e interação que o estilo tem com o RAP e como um influenciou e continua influenciando o outro. Um elemento importante na relação desses estilos, segundo Joaquim, foi o DUB, uma construção, em estúdio, em que se utiliza de trechos de gravação para criar ostinatos, loops, tendo por base o contrabaixo e a bateria, “o lado b do reggae. O Dub Music. E a galera viu naquilo uma possibilidade de cantar em cima. [. . .] O rap é o filho rebelde do reggae”. E o DJ aproveita para explicar que o próprio Bob Marley e muitos outros cantores de reggae receberam influência de grandes hits de baladas americanas. Por isso, na visão dele, o reggae “é uma música que absorve qualquer melodia”, e prossegue apontando, ao meu ver, que essas são as raízes, a base estruturante de seu trabalho e discurso. É o que o empodera como ator de ressignificação na teia cultural em que vive, sendo legitimado pela comunidade que o reconhece como um dos preservadores e mantenedores dessa tradição do roots.

A modernidade é importante, mas só que a gente nunca pode achar que é tudo. O tudo é a raiz. Graças a Deus as pessoas tem entendido. Sem estender críticas ao trabalho de terceiros. Eu pratico minha verdade. E respeito muito a história do reggae. Os fundamentos. . . Eu conheci, eu vivi muito essa história. . . me fez o homem que eu sou hoje. Com essas pessoas [os antigos radioleiros e colecionadores] eu aprendi muito (DJ Joaquim Zion).

Quando descreve esse período em que muitos DJs se desfizeram dos discos e se modernizaram com outros suportes, ele diz ser “muito resistente ao que a indústria impõe [. . .] Quando pregaram a morte do vinil. Eu nunca acreditei. Eu guardei o meu e comprei o que eles jogaram fora”.

Ele assume essa exclusividade com o disco de vinil porque, segundo ele, “tocado no vinil é diferente”. Há o aspecto próprio do colecionador que é ter o disco, a capa, o encarte, o manuseio. Como ele mesmo aponta: “eu quero mesmo é carregar minhas caixas de disco. Ficar com minha coluna doendo, às vezes. Eu quero muito suor. Não é o trabalho, é o esforço”. Um outro ponto que o DJ Joaquim Zion remete é de

questão técnica. O som do vinil lido analogicamente e amplificado pelos amplificadores da radiola, ele tem uma outra sonoridade. É uma questão de sonoridade. A sonoridade daquilo que sai da ponta da agulha é diferente (DJ Joaquim Zion).

Nessa parte da conversa ele se limita a não ir mais a fundo nessa explicação técnica porque acredita que isso é de competência do músico. Segundo o DJ, “uma coisa é mergulhar, outra coisa é entender [...] Eu mergulho nesse universo”. E retoma o ponto da resistência do reggae no vinil, apontando para a pressão por parte dos colecionadores que, segundo ele, forçou a indústria de discos a aquecer o mercado fonográfico com discos de vinil.

Há também a resistência, de não me render àquilo que a indústria quer [...] o vinil não voltou], porque nunca morreu, porque ele sempre resistiu [...] A nossa resistência valeu, não valeu? [...] As pessoas acham isso banal, mas se você olhar do ponto de vista da resistência [...] a resistência do vinil é um marco legal para mostrar para indústria que nem tudo ela pode ditar [...] Os grandes DJs do mundo tocam do vinil [...] não é melhor, nem pior, é diferente. Eu faço parte dessa história. Essa qualidade todinha é do vinil (DJ Joaquim Zion).

A legitimação vai se consolidando por meio da história e pela penetração do DJ nessa história. Ao mesmo tempo em que ele vai se encaixando, passa também a se assenhorar dela. O vinil passa a ser uma espécie de medalhão, de símbolo que vem a fortalecer o movimento do reggae roots. Nas palavras de Joaquim, no início

era só a Rádio Zion e a Radiola Reggae [a radiola do DJ Marcos Vinícius]. Hoje são mais de 40 equipes no Maranhão inteiro. Desse fortalecimento da cultura reggae do Maranhão [...] modificou bastante [...] A gente, de certa forma, imprimiu esse estilo [...] A gente estava indo na contramão da história, mas como eu sempre gostei de andar na contramão [...] eu sempre questionei (DJ Joaquim Zion).

O DJ Joaquim Zion também apresentou a visão dele sobre a diferença entre o reggae no disco de vinil e o reggae eletrônico. Ele destaca que, num show no vinil, é possível ouvir até 200 cantores numa única noite. Já no reggae eletrônico esse número fica limitado a 5 ou 6 cantores. “No meu ponto de vista a diferença tá na qualidade da produção [...] essa diversidade de cantores, essa diversidade nas formas de fazer [...] Isso tudo faz uma diferença no meio do reggae que a gente tá. E a galera tá percebendo” (DJ Joaquim Zion).

Ele destaca, nessa parte da conversa, os atritos e o desrespeito que existiram entre os dois movimentos: o do vinil e o eletrônico. “inclusive nos programas de rádio”,

ao meu ver, por conta dos altos fluxos de recursos que tais movimentos geram. O DJ não nega tais fluxos e aponta para um apaziguamento, para uma relação ética e ordeira entre os proprietários.

Joaquim também revela um certo desrespeito governamental que, segundo ele, “é por conta da nossa cor. É por conta das nossas origens”. Indica que há muitos formadores de cultura que são contra os movimentos estrangeiros na ilha, inclui-se nisso o reggae. E discorre que atualmente é impossível advogar a favor desse puritanismo ou higienização cultural, lembrando que hoje, em qualquer festa de morte de Bumba - Boi, há uma radiolinha de reggae tocando. E aponta também para uma cultura de não-violência que se estabeleceu praticamente em todos os espaços de reggae. Faço, a pedido do DJ, a transcrição que se segue:

Os índices de violência dentro das festas de reggae são muito menores que muitas festas de bacana por aí [...] vou te dar só um exemplo [...] Nós estamos há 4 anos aqui no Porto da Gabi e nunca houve um incidente. Entendeu? Nada. Não houve nada. Nunca houve uma ocorrência policial. Nunca houve uma ocorrência lá na delegacia, assim: Roubaram não sei o que meu lá no Porto da Gabi! [...] Que música violenta é essa que as pessoas falam? Então só tem uma origem para esse preconceito: a origem das pessoas que tão dentro do reggae e a cor das pessoas que estão dentro do reggae. Ou seja, é preconceito puro [...] (DJ Joaquim Zion).

O DJ Joaquim Zion revela, nessa parte da conversa, sobre a preparação, a parte espiritual do reggae. Ele informa que “o reggae é espiritual”. Ele lembra que as plantas menores do Porto da Gabi foi ele quem trouxe. Ele mesmo diz que não quer mistificar, mas “a música está ligada ao espiritual. Não há música boa sem o espiritual”. Ele acredita que isso acaba por facilitar essa troca de energia que acontece nas festas. E quando ele assume a pick-up, “ali, acabou os problemas. Vamos dar o nosso máximo”.

Ao ser questionado sobre tradição no reggae, ele diz

Aqui em São Luís? A tradição passa um pouco por conta desse tempo que está aqui. Porque olha, imagina. . . Essa música tá aqui há 40 e poucos anos. O que nós já sofremos de preconceito aqui [...] É muita história, né? Então, quantas vezes nós fomos baculejados pela polícia. Parava uma música por meia hora. Mandava acender a luz da festa. Revistava os que eles achavam que eram suspeitos, entendeu? E depois liberava todo mundo. Eu não estou condenando aqui a polícia, entendeu? É a forma que a polícia é orientada pra trabalhar. Isso passa pelo Estado [...] Isso tudo gerou essa tradição“ (DJ Joaquim Zion).

Outros fatores são levantados pelo DJ para a formação dessa tradição, tais como: a penetração nas camadas mais abastadas da ilha, a identificação do reggae e o acolhimento da periferia, bem como a rentabilidade, a economia, que é gerada pelo turismo. E define que “A sonoridade de São Luís do Maranhão é reggae”.

Joaquim Zion se estende e de certa forma acredita numa transformação da sociedade a partir dos fundamentos e princípios propagados pelo reggae roots.

Eu até tenho evitado fazer discurso [...] mas as vezes é necessário que a gente diga o que nós aprendemos com essa música [...] Porque no fundo de tudo isso mesmo, o que essa música é? É resistência [...] Roots é a raiz [...] É a coisa da gente se preocupar com o fundamento [...] Roots reggae é o fundamento [...] é andar pra frente, mas não se esquecer de olhar pra trás. Árvore sem raiz, tomba! (DJ Joaquim Zion).

E sobre as bandas de reggae, prefiro oferecer a transcrição, na íntegra, da fala do DJ Joaquim.

Sobre as bandas, eu posso te falar com segurança sobre isso, porque eu passei uma vida inteira trabalhando com bandas, né? Trabalhei com Luciana, com Gerson da Conceição, com teatro calibre um [...] Clá Nordestino, fiz show de Santa Cruz, de uma galera que já tá um tempão batalhando. Com a Tribo de Jah já recebemos aqui também no Porto da Gabi, né? O problema é que aqui em São Luís, diferente de muitos lugares só foi aparecer a primeira banda 15 anos depois do reggae já tá solidamente aqui na ilha. Então, depois de 15 anos que o reggae tava tocando aqui, surgiu a Tribo de Jah, entendeu? Depois a banda Guetos. Aí foi vindo, né? Aí veio a Mystical, veio a banda de Gerson, Conexão Rasta, que hoje é négo Bantu, que agora ele tá fazendo o trabalho dele solo. Então a cultura do regueiro maranhense é Sound System. É radiola. É DJ, entendeu? A galera gosta realmente de ver um DJ discotecando, entendeu? Tanto se for no reggae eletrônico ou se for no reggae roots, você vai ver isso. Você vai perceber isso, entendeu? Que a galera prestigia mais o reggae discotecado dos DJs, do Sound System, do que realmente das bandas. A gente tem feito poucas coisas, às vezes, a gente faz coisas pontuais, realmente, por conta também um pouco disso aí. Por conta de que... a gente... O meu segmento é Sound System. É a cultura do DJ, entendeu? Eu quero provocar isso realmente, né? Essa coisa de tocar do vinil e de receber equipes de vinil. De promover essa coisa de vinil. pra que cada vez ele fique mais forte, entendeu? E as vezes até muitas bandas não entendem, né? Acha que a gente não quer receber. A gente já ouviu isso aí várias vezes. Mas é por isso, é simples, não tem mistério. É que a galera que vem pra cá pr'o Porto da Gabi [...] eles querem ouvir os DJs a discotecar. Eles preferem, é notório [...] ouvir o DJ do que as bandas. Agora a gente tem feito. Por exemplo, com Luciana foi um sucesso, com Gerson foi muito bom. E agora a gente tá fazendo um pouco diferente. A gente tá fazendo com as bandas plugada na radiola. Pra dar mais aquele peso também da Sound System, entendeu? Pro regueiro ir percebendo essa diferença também, entendeu? Porque o que acontece também, muitas vezes, o cara convida as bandas e o cara bota a banda num P.A pequeninho, tocando pequeninho e radiola depois tocando altão. Então o cara vai preferir o quê? O cara que tá acostumado a Sound System? A radiola, entendeu? Hoje a gente tá fazendo um pouco diferente aqui na casa. Então quando eu venho eu contrato o P.A, mas eu pego o sinal da mesa, mando para a radiola, para Caçulinha do Som e amplifico o sinal. Então dá aquele pesão. Aquele pesão de Sound System. Agora a preferência que é notória [...] entre o DJ e a Banda, é essa aí: é por conta de que a cultura nossa maranhense é Sound System. Como eu te falei, nasceu há 15, 16 anos depois é que surgiu a primeira banda de reggae aqui. Então nós já tínhamos imprimido, de uma certa forma, um jeito de fazer. Um jeito de tocar, entendeu? Mas só que pô... as bandas têm o valor deles, é claro. O que eu acho que falta pras bandas é também eles fazerem o que nós fizemos, nós DJ fizemos: eles se organizarem, em segmento [...] É necessário também que em vez das pessoas ficarem reclamando que não tocam, se organizarem e fazerem seu som, entendeu? Porque tem espaço pra todo mundo, entendeu? Então as vezes eu percebo que as pessoas mais reclamam do que agem, entendeu? Então pra acontecer o que tá acontecendo isso no vinil, eu não fiquei reclamando. Eu fui agi. Eu fui... , entendeu? Pra frente. Nós fomos juntos.

Vamos tocar do vinil, vamos fazer festa do vinil, vamos procurar parceria. Então falta um pouco isso pras bandas de reggae, entendeu? Que elas também procurem esses espaços. Procurem se organizar entre eles, discutir e juntos eles pegarem [...] E também bicho, outra coisa: não achar que só aqui no Maranhão é suficiente pras bandas. As bandas tem que pegar a estrada. Tem que andar. Porque o reggae tá no Brasil inteiro. Mas, é claro, nós temos essa peculiaridade. É uma coisa que é peculiar da gente: a opção pelo DJ" (DJ Joaquim Zion).

No decorrer dos encontros, solicitei a intermediação de entrevistas com sua esposa e cantora Dicy Rocha e o DJ Marcos Vinícius, mas não foi possível a realização de tais encontros.

Percebi, ao longo dos diálogos, que a relação que se estabeleceu entre o DJ Joaquim Zion e os discos de vinil foram se amalgamando desde a sua infância, na coleção que seu pai possuía e nas convivências com os atores da comunidade em Bequimão - MA. As memórias e lembranças elencadas à época, reforçam, ao meu ver, uma expectativa do DJ numa reeducação de crianças e jovens, onde uma cultura educativa, fora da formalidade (ensino formal), que se dá através das ruas, dos bairros, das brincadeiras e das relações que se estabelecem entre vizinhos e comunidade. Essa reapropriação da autonomia na construção da trajetória do indivíduo e convicção nesse esforço educativo fora do "circuito" formal de ensino-aprendizagem revelam um discurso político e uma personalidade conscientemente decidida em direção aos princípios que norteiam o posicionamento ideológico no movimento rastafari: não à dominação religiosa, não à dominação política e não à dominação coercitiva.

Vale a pena observar ainda que o DJ Joaquim Zion, aos 14 anos vem do interior do Maranhão para a capital e passa a residir na mesma rua em que Gerson da Conceição, ainda com 10 anos, também residia<sup>4</sup>. Não acho exagero que o Centro Comunitário ADAPI tenha aspergido o som do reggae que invadia a casa de Joaquim Zion e também a casa do músico Gerson da Conceição, passando a influenciá-los quanto aos rumos que haveriam de se desentrançar mais à frente. E se reportando a minha própria trajetória, posso dizer que esse tipo de associação não é de forma nenhuma estranha, porque essa invasão do som também aconteceu comigo e me influenciou e influencia cotidianamente.

E quem sabe, me permitindo avançar um pouco mais nesse pensamento, pode ser que essa "opção pelo DJ" que Joaquim Zion fala, quando trata do gosto de seu público local, se deva, em boa parte, a um resgate da memória, das forças que emergem daí e suprem o regueiro para mais um dia de batalha na "Babilônia" e pensando como os Rastafaris, que construíram parte de seu movimento com textos do Antigo Testamento, cito o versículo de Provérbios (do Rei Salomão) em seu capítulo 19, versículo 27 que diz: "Filho meu, se deixas de ouvir a instrução, desviar-te-ás das palavras do conhecimento"<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Vide anexo ao final do trabalho.

<sup>5</sup> Bíblia na versão Almeida Revista e Atualizada.



## 5 Considerações Finais

Sabe quando se empina um papagaio (soltar pipa)... Alguns se preocupam com o carretel de linha no chão. Outros se preocupam se o cerol<sup>1</sup> será suficiente e cortante em toda linha. Mas há aqueles que simplesmente vivem esse momento para contemplar a engenhoca no ar.

O processo de construção dessa dissertação não foi diferente. Muitos dos meus caríssimos professores me diziam: “Olha o carretel!”. E alguns amigos, inclusive de trabalho falavam: “Corta tudo” (igual cerol). Mas optei viver o momento e contemplar a “engenhoca no ar”. O tempo, as condições e as orientações da academia também trataram de contribuir com os ajustes necessários à conclusão do texto. Sinto-me contemplado em meu esforço! Por ter escolhido o Porto da Gabi como *locus* de pesquisa. Por ter tido ótimos informantes, aos quais faço representar pelos nomes: Marcos Corrêa (sobrinho de Gerson da Conceição), Marcos Duarte, Janaína Maia e Arinaldo Araújo.

**Figura 23 – O autor da pesquisa junto ao informante Marcos Duarte.  
Créditos: Edu Aguiar.**



O autor e Marcos Duarte. Créditos: Edu Aguiar

<sup>1</sup> Prática perigosa de utilizar-se de um preparo a fim de deixar a linha com uma camada fina de vidro.

**Figura 24 – Gerson da Conceição e Marcos Corrêa (informante)  
Foto gentilmente cedida pela família**



Gerson da Conceição e Marcos Corrêa (informante) Foto gentilmente cedida pela família

Neste trabalho de pesquisa procurei conhecer os modos, os comportamentos, os atores que navegam, trafegam e vivem no Bar Porto da Gabi para dialogar com um fenômeno musical da região do Caribe chamado reggae.

Pelo visto o reggae chega no Maranhão muito precocemente ao seu nascimento e toma conta, ao longo dos anos, de várias camadas sociais da ilha. Não há como separar esse movimento que já se estabeleceu há 40 anos do movimento e da cultura da capital e dos interiores do estado.

O Bar Porto da Gabi que nasce em meio à repressões institucionais e desajustes sociais vai, historicamente, como toda a parte histórica da ilha, se moldando e se

ordenando em cima da única força capaz de resistir às intempéries: a cultura local. Apoiando-se no samba e no reggae ele chega em 2019, com cicatrizes, mas maturado pelas lutas e solapadas das ondas do mar do Capital e variações proporcionadas pelo “mercado de consumo cultural”.

Procurei, no escopo deste ensaio, destacar elementos que foram aflorando aos meus olhos e talvez, pela inexperiência em campo, tenham ficado exarcebados ao longo do texto.

**Figura 25 – À esquerda: Arinaldo Araújo . Créditos: Edu Aguiar**



À esquerda: Arinaldo Araújo . Créditos: Edu Aguiar

O primeiro elemento que posso destacar é que o movimento de luta e resistência, assim como na Jamaica do reggae, foi o discurso que, velado ou revelado, foi absorvido pelos atores no local. Não importa a escolaridade, o grau de conhecimento sobre o assunto ou mesmo a frequência no Porto ou em outra casa de show, todos os falantes deixam esse cravo da luta e resistência marcado em suas línguas.

No entanto, esse discurso não chegou de maneira acadêmica ou escolarizada. A população, em grande parte da periferia ou de classes menos privilegiadas, precisavam aprender a cartilha do discurso sem saberem ler. Então, assim como acontece nas religiões, sacramentou-se um emblema, um símbolo, um outro elemento que traz à memória do regueiro: “eu sei quais são minhas raízes!” O disco de vinil. Este foi incorporado ao movimento e tratou de expressar uma trincheira de resistência de um tipo de reggae antigo, praticamente assassinado em seu suporte e completamente na contramão dos movimentos da tecnologia de suportes à época. O disco de vinil dita também uma imposição de apreciação diferente. Ele obriga o ouvinte a parar, a repousar, a focar e isso criou ao longo dos anos no Porto, um ritual, quase uma liturgia cultural para apreciação das faixas. Não é à toa que o espaço tem em seu terreiro um espaço geral, para as vendas e conversas, mas guarda em seu coração um átrio dedicado às pick-ups e aos dançarinos que naquele momento prestam reverência aos “monstros” do reggae, aos seus antepassados, a seus familiares e porque não dizer, para que o santo do esquecimento leve embora as mazelas e sofrimentos do dia-a-dia. Cito como exemplo Janaína Maia que mesmo num momento de perda auditiva gradual, não abre mão de retirar seus aparelhos auditivos e se permitir perder o pouco de audição que lhe resta com o que gosta.

Por último, destaco como elemento o sentimento de pertencimento ao local e às pessoas que lá se reúnem. O trabalho se enverga e aponta para um estudo mais cuidadoso sobre a influência da localidade na formação de tais atores. Penso hoje, sem variação, que o espaço do Bar Porto da Gabi, embora no Aterro do Bacanga, se enquadra geograficamente e culturalmente ao bairro da Madre Deus, o bairro da Cultura. Além disso, a possibilidade de se amoldar e se perceber como um familiar é muito intensa e real. Vários foram os momentos em que me deparei, sentado numa cadeira, em um dos cantos da casa, rodeado de coqueiros e outras famílias, escutando o reggae a 105 dB (decibéis) e voltando às minhas memórias na casa de minha avó. Conversar com sr. Josemar, com Joaquim, com Dicy, com Gerson, com tantos outros que depois se tornaram meus amigos. Respirar o espaço e se sentir em família, acolhido, pertencente a algo e alguma causa. Como diz sr. Josemar: “tudo é uma família só”.

Figura 26 – Janaína Maia. Créditos: Edu Aguiar



Janaína Maia. Créditos: Edu Aguiar

Este trabalho está longe de me aquietar porque outras interrogações surgem, em várias frentes de batalha. Mas percebo que ao longo desses 6 anos de pesquisa muitos outros trabalhos têm surgido e oportunizado às academias “mergulhar, mesmo sem entender”, afim de tornar-se útil àqueles que a compõe e a sustenta: o povo. Faz-se necessário desenvolver estudos mais específicos em uma série de pontas soltas no que disserto, como exemplo posso apontar a trajetória das bandas de reggae do estado

e a percepção delas sobre a história do reggae<sup>2</sup> e suas lutas pessoais. Mas devido o tempo e a exigência do fechamento de um ciclo, repouso-me.

**Figura 27 – Frente do Bar Porto da Gabi à noite. Foto do autor.**



Frente do Bar Porto da Gabi à noite. Foto do autor

Por fim, como parte do movimento ao longo dos meus 20 anos como massa regueira, não posso deixar de atuar em prol da família do Bar Porto da Gabi. Atualmente o Bar não está oferecendo a programação da Sexta do Vinil. O motivo, além de outros não revelados, é o descaso dos órgãos públicos com a localidade e seu entorno. É um espaço que não encoraja muito ir na parte da noite. Porém, sem mais delongas, transcrevo, na íntegra, a última gravação que pude realizar com o sr. Josemar, no dia 04 de novembro de 2019, aniversário de seu filho Rafael Reis e data em que o reggae é plantado no Bar Porto da Gabi. Minha pergunta ao proprietário foi: Por que atualmente a Sexta do Vinil não está ocorrendo e quais são os motivos? O mesmo respondeu:

Boa tarde Robson. Um dos motivos, as vezes é... na época da chuva, no inverno, o mato cresce. Tem muitas partes que fica escura. A gente faz reivindicação à prefeitura municipal, à iluminação pública. ele não vem ajustar a lâmpada, e o mato é grande. O prefeito nunca mandou capinar, fazer roçada aqui no aterro. Então Isso abala muito a gente que é proprietário do bar. Que a gente quer fazer do bom e do melhor para o nosso público, nossos

<sup>2</sup> Veja mais em: <http://fabianarasta.blogspot.com/2013/04/sao-luis-reggae-roots-reggae-eletronico.html>

clientes. A dificuldade se torna muito grande. É buraco, não tem asfalto. Eu que já compro aquelas pedras brita, mando colocar. Já fiz tudo. A melhoria daqui. . . e a gente fez o sucesso. Aguentamos até uns 6 anos, com esse trabalho esperando o poder público ajudar nós aqui no Aterro do Bacanga que fica aqui no fundo, na beira do mar aqui. Já corri, pedi apoio à prefeitura e nunca vai me dar.. e o medo. O mato tá grande. A tendência é ter assalto. Já é um um motivo para marginais se aproveitarem disso. Então, para eu não arriscar a vida das pessoas, das pessoas que vem curtir um reggae roots, num lugar tão bonito como esse, sossegado, na paz. . . Aí eu fico preocupado. Às vezes. . . de madrugada. . . um mato desse grande. A pessoa sai, lá na frente, a gente não sabe o que ela está esperando. Então eu espero. . . mas vai voltar o reggae, a sexta-feira. Hoje mesmo eu estava falando com meu filho, o Rafael, que a gente vai voltar o reggae. Aí vem agora a época da chuva. É outro trabalho, alaga tudo. Fica. . . difícil o acesso de lá pra cá. E a “Sexta do Vinil” também ela abriu muito a cabeça de muita gente, em São Luís do Maranhão, assim o Porto da Gabi com o reggae roots. Hoje em dia também que tem muitas casas abertas. mas isso não importa. O importante é que agente que fomos os pioneros, da década de 2000 para cá e aí a gente tá contente porque tamo deixando e vamos voltar o reggae da sexta feira do vinil aqui no Porto da Gabi. E o que a gente espera é que o governo ajeite o aterro. Que venha olhar como tá isso aqui. Eu ligo é muito pra televisão para eles virem aqui fazer uma imagem. Não tem uma galera que me passe e diga: eu vou lá e outro da televisão: vou chegando aí. e nunca vem. Pra ele ver a dificuldade da gente. Por isso que eu parei a sexta feira. Por esse motivo bem aí: para evitar acidente. Por que é chato você sair para uma festa para curtir lá na frente lá. . . chega um individuo lá. . . lhe assalta, toma os seu pertence [perda na gravação] ou não. Então esse é um dos motivos por que eu parei a sexta do vinil, mas a gente vai voltar se Deus quiser. Mais do que Deus, ninguém! (Josemar dos Reis - proprietário do Bar Porto da Gabi. Em 04 de novembro de 2019).

**Figura 28 – Josemar dos Reis - proprietário do Bar Porto da Gabi. Foto do autor**



## Referências

AHLERT, M. *Cidade relicário: uma etnografia sobre terecô, precisão e encantaria em Codó (Maranhão)*. 2013. 282 p. Tese (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social) — Universidade de Brasília.

ALBUQUERQUE, C. *O eterno verão do reggae*. São Paulo: Editora 34, 1997. 192 p. ISBN 85-7326-076-9.

BLACKING, J. Que tan musical es el hombre. *Revista Desacatos*, n. 12, p. 149 – 162, 2003. Disponível em: <http://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/1129>. Acesso em: 13 out.2019.

BLACKING, J. Música, cultura e experiência. *Cadernos de campo*, São Paulo, v. 16, n. 16, p. 201 – 218, mar. 2007. ISSN 0104-5679. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064/55695>. Acesso em: 21 out. 2019.

BRANDÃO, F. V. G. Cultura do Vinil: o garimpo como prática social. *Revista Ensaios*, v. 8, p. 59 – 72, jan./jun. 2015. ISSN 2175-0564. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/ensaios/article/view/37183>. Acesso em: 29 out. 2019.

BRASIL, M. R. de A. Percurso histórico das mídias de reggae em São Luís/MA: 30 anos. In: ANAIS ELETRÔNICOS, 6., 2006, São Luís. *IV Encontro Nacional de História da Mídia*. São Luís: Alcar, 2006. p. 1 – 16. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/4o-encontro-2006-1>. Acesso em: 29 out. 2019.

BRASIL, M. R. de A. *O reggae no Maranhão: música, mídia, poder*. 2011a. 216 p. Tese (Programa de Estudos Pós Graduados em Ciências Sociais) — Pontifícia Universidade Católica. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3347>. Acesso em: 13 out.2019.

BRASIL, M. R. de A. O reggae no Maranhão: sociologia da cultura e produção simbólica. *Revista Aurora*, n. 12, p. 88 – 101, 2011b. ISSN 1982-6672. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/5967/5406>. Acesso em: 23 out. 2019.

BRASIL, M. R. de A. *O reggae no Caribe brasileiro*. São Luís: Pitomba!, 2014. 260 p. ISBN 978-85-918164-1-5.

CAMBRIA, V. Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica. *Música e Cultura*, n. 3, p. 1 – 16, 2008. Disponível em: <http://www.abet.mus.br/revista/#>. Acesso em: 21 out. 2019.

CARVALHO, H. F. de. *Urbanização em São Luís: entre o institucional e o repressivo*. 2005. 177 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais) — Universidade Federal do Maranhão. Disponível em: [www.ppgcsoc.ufma.br/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_download&gid=31&Itemid=120](http://www.ppgcsoc.ufma.br/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=31&Itemid=120). Acesso em: 07 nov. 2019.

COHEN, S. Cavern journeys: music, migration and urban space in Liverpool. In: TOYNBEE, J.; DUECK, B. (org.). *Migrating music*. London and New York: Routledge, 2011. p. 235 – 250.



- COOK, N. Agora somos todos (etno)musicólogos. *Revista Ictus*, v. 7, p. 7 – 32, 2006. ISSN 2238-6599. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/ictus1/article/view/30886/18314>. Acesso em: 21 out. 2019.
- CORRÊA, G. C. *A evolução histórico musical do reggae na Jamaica no período pós-colonial e suas influências em São Luís do Maranhão*. 2013. 15 p. Monografia (Licenciatura em Música) — Faculdade Paulista de Artes.
- CUNHA, P. Palco da cultura, bairro da Madre Deus completa 305 anos. *O imparcial*, São Luís, dez. 2018. Disponível em: <https://oimparcial.com.br/cidades/2018/12/palco-da-cultura-bairro-da-madre-deus-completa-305-anos/>. Acesso em: 07 nov. 2019.
- DAMATTA, R. *Relativizando; Uma Introdução À Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- EDMONDS, E. B. *Rastafari: a very short introduction*. 1. ed. United Kingdm: Oxford University Press, 2012. 143 p. ISBN 978-0-19-958452-9.
- FERREIRA, M. M. G. “*Tudo é Desterro*”? : construção e desconstrução de regiões no Centro Histórico de São Luís. 2005. 151 p. Dissertação (Programa de Pós- Graduação em Ciências Sociais) — Universidade Federal do Maranhão.
- FERRETI, S. Religiões Afro-brasileiras na perspectiva de Gramsci. *Jornada sobre Gramsci*, out. 1999.
- FERRETI, S. Perspectivas das religiões afro-brasileiras no Maranhão. In: *Mesa Redonda Perspectivas das Religiões Afro-Índígenas e Populares*. São Luís: [s.n.], 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufma.br/jspui/handle/1/297>. Acesso em: 18 out. 2019.
- FERRETI, S. Mário de Andrade e o tambor de crioula do Maranhão. *REVISTA PÓS CIÊNCIAS SOCIAIS*, v. 3, n. 5, p. 93 – 112, jan./jul. 2006. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/805>. Acesso em: 23 out. 2019.
- FERRETI, S. Encantados e encantarias no folclore brasileiro. In: *VI Seminário de Ações Integradas em Folclore*. São Luís: [s.n.], 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufma.br/jspui/handle/1/198>. Acesso em: 18 out. 2019.
- FINO, C. FAQs, Etnografia e Observação Participante. *SEE – Revista Europeia de Etnografia da Educação*, n. 3, p. 95 – 105, 2003. Disponível em: <http://www3.uma.pt/carlosfino/publicacoes/20.pdf>. Acesso em: 21 out. 2019.
- FLECK, J. P. dos S.; ROSSI, C. A. V. Vinileiros: a vídeo-etnografia do colecionador de vinil. *Revista Iluminuras. Revista Iluminuras*, UFRGS, Rio Grande do Sul, v. 10, n. 23, p. 1 – 16, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/30186>. Acesso em: 28 out. 2019.
- FREIRE, K. A trajetória do reggae em São Luís: da identificação cultural à segmentação. *Revista Internacional de FolkComunicação*, v. 5, n. 10, p. 1 – 15, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/587/422>. Acesso em: 29 out. 2019.

- FREIRE, K. *Que reggae é esse que jamaicanizou a “atenas brasileira”?* 2010. 217 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais) — Universidade Federal do Maranhão.
- FREIRE, K. C. F. *Onde o reggae é a lei: São Luís: Jamaica brasileira?* 2. ed. São Luís: Pitomba!, 2018. 254 p. ISBN 978-85-69617-21-1.
- FREIRE, V. *Pesquisa em música: novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007. 102 p.
- FREIRE, V. *Horizonte de pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. 172 p.
- GAUZISKI, D. O resgate do vinil: Uma análise do mercado atual e dos colecionadores na cidade do Rio de Janeiro. *Revista Ciberlegenda*, UFF, Rio de Janeiro, n. 28, p. 83 – 94, jan./jul. 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36931>. Acesso em: 28 out. 2019.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. 1. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2013. 323 p.
- GERHARDT, T. (org.). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: UGRGS, 2009. 120 p.
- GODOY, A. S. Pesquisa qualitativa: Tipos fundamentais. *RAE – Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 20 – 29, 1995.
- GOMES, M. *Antropologia: ciência do homem: filosofia da cultura*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013. 238 p.
- HUDSON, R. Regions and place: music, identity and place. *Progress in Human Geography*, v. 30, n. 5, p. 626 – 634, out. 2006. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0309132506070177>. Acesso em: 21 out. 2019.
- KERMAN, J. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LOPES, J. A. V. (coord.). *São Luís ilha do Maranhão e Alcântara: guia de arquitetura e paisagem*. Sevilha - Espanha: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2008. 448 p. ISBN 978-84-8095-555-3.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- MIZRAHI, M. “É o beat que dita”: criatividade e a não-proeminência da palavra na estética Funk Carioca. *Revista Ensembles*, Argentina, n. 2, p. 42 – 65, Outono 2015. ISSN 2422-5541. Disponível em: <http://www.revistaensembles.com.ar/ojs-2.4.1/index.php/ensembles/article/view/46/22>. Acesso em: 18 out. 2019.
- NETTL, B. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. *Revista Antropológicas*, UFPE, Pernambuco, v. 17, n. 1, p. 11 – 34, 2006. ISSN 2525 - 5223. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23638/19293>. Acesso em: 21 out. 2019.
- NORONHA, R. G. *No coração da praia grande: representações sobre a noção de patrimônio na Feira da Praia Grande*. São Luís: EDUFMA, 2015. 220 p. ISBN 978-85-7862-434-7.

- NOVELLI, V. Os sons do passado. *Revista Veja*, Abril, São Paulo, v. 2656, n. 42, p. 88 – 89, Outubro 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/pela-primeira-vez-desde-1986-os-vinis-vaio-superar-os-cds/>. Acesso em: 27 out. 2019.
- OLIVEIRA, P. *Ao som da radiola, dançando bem juntinho*: configurações e identidades no reggae midiático de São Luis do Maranhão. 2009. 108 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação) — Universidade Federal de Pernambuco.
- PINTO, M. Pastoril: estabilidade e mudança numa festa popular brasileira. *Em Pauta*, UGRGS, Rio Grande do Sul, v. 13, n. 20, p. 49 – 94, jun. 2002. ISSN 0103-7420. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9383/5421>. Acesso em: 21 out. 2019.
- PRODANOV, C.; FREITAS, E. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2. ed. Novo Hamburgo: FEEVALE, 2013.
- QUIVY, R.; CAMPENHOUDT, L. *Manual de investigação em Ciências Sociais*. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2008.
- RAMASSOTE, R. Notas sobre o registro do tambor de crioula: da pesquisa à salvaguarda. *REVISTA PÓS CIÊNCIAS SOCIAIS*, v. 4, n. 7, p. 99 – 120, jan./jun. 2007. ISSN 2236-9473. Disponível em: <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/820/3041>. Acesso em: 23 out. 2019.
- REILY, S. música e a prática da memória - uma abordagem etnomusicológica. *Música e Cultura*, v. 9, p. 1 – 18, 2014. Disponível em: [www.abet.mus.br/revista/#](http://www.abet.mus.br/revista/#). Acesso em: 21 out. 2019.
- RIBEIRO, H. L. Folclore versus parafolclore. *Música e Cultura*, n. 2, p. 1 – 9, 2007. Disponível em: [www.abet.mus.br/revista/#](http://www.abet.mus.br/revista/#). Acesso em: 21 out. 2019.
- ROSTAS, M. H. S. G. *Balizas suprasegmentais para a adaptação do reggae cantado em São Luís*. 2010. 212 p. Tese (Programa de Pós- Graduação em Linguística e Língua Portuguesa) — Universidade Estadual Paulista-Araraquara.
- SANTOS, F. A. *Produção e consumo do reggae das radiolas em São Luís/MA: Significados, Simbolismos e Aspectos Mercadológicos*. 2009. 245 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Administração) — Universidade Federal da Paraíba.
- SANTOS, S. *Da Atenas à Jamaica Brasileira*: imaginários sobre São Luís na mídia maranhense. 2003. 200 p. Dissertação (Faculdade de Ciências e Letras) — Universidade Estadual Paulista.
- SÊGA, C. *Sociedade e interação: um estudo das diferentes formas de interagir*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2011. 145 p.
- SHEPERD, J. Music and social categories. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (ed.). *The cultural study of music: a critical introduction*. New York and London: Routledge, 2003. p. 69 – 79.
- SILVA, C. *Da terra das primaveras à Ilha do Amor*. São Luís: EDUFMA, 1995. 168 p.
- TAGG, P. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, Rio Grande do Sul, v. 14, n. 23, p. 5 – 42, dez. 2003. ISSN 0103-7420. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9404/14808>. Acesso em: 21 out. 2019.

TOMLINSON, G. The web of culture: a context for musicology. *19th Century Music*, University of California, Califórnia, v. 7, n. 3, p. 350 – 362, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/746387>. Acesso em: 21 out. 2019.

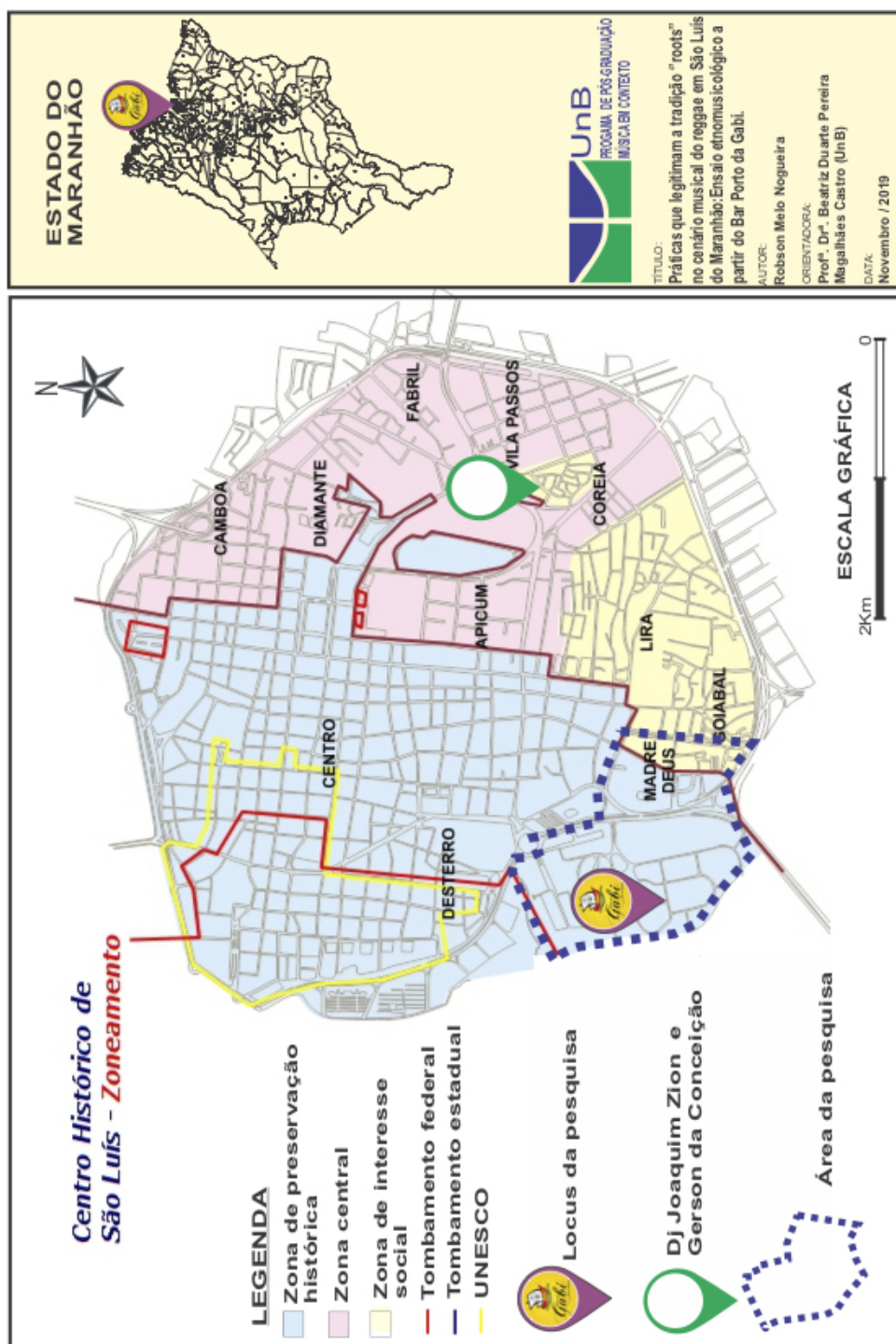
VICENTE, E.; MARCHI, L. de. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 1, p. 7 – 36, jul./dez. 2014. ISSN 2316-7858. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/download/234/271>. Acesso em: 27 out. 2019.

VOLPE, M. A. Por uma nova musicologia. *Música em Contexto*, v. 1, n. 1, p. 107 – 122, jul. 2007. ISSN 1980-5802. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/11026>. Acesso em: 21 out. 2019.

WALTENBERG, L. L. Do Vinil Ao Mp3: Alguns Apontamentos Sobre Coleções de Música nas Novas Tecnologias da Comunicação e da Informação. In: BARBOSA, M. C. (coord.). *XXXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM*. São Paulo: Intercom, 2012. p. 1 – 14. ISSN 2175-4683. Disponível em: [www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1229-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1229-1.pdf). Acesso em: 28 out. 2019.

# **Anexos**

Figura 29 – Legenda



Mapa relacional entre o Centro Histórico, o Bar Porto da Gabi e os atores