

DJs, magnatas e regueiros:  
considerações sobre o *reggae* na ilha de São Luis

*Rogério Costa*<sup>1</sup>

**Resumo:** Este texto trata dos processos de construção e estruturação do circuito reggae em São Luís. Considerada Jamaica Brasileira, a cidade desenvolve, sob modelo com peculiaridades locais, um circuito cultural bastante popularizado, assentado nas atividades de quatro importantes agentes: o magnata/radioleiro, que detém todo o aparato material (financeiro e midiático) que suporta o circuito, o disc jockey (DJ), que emerge como a estrela dos espetáculos de reggae nos salões de dança e, enfim, o regueiro, aquele que sustenta toda a cadeia produtiva, através de consumo de discos e aquisição dos ingressos e materiais referentes ao reggae no Maranhão. Esse desenho assim se faz, por verificar-se a força desse gênero no meio popular, a partir de suas configurações locais, assentadas nos mais diferentes estudos da música de massa na atualidade.

**Palavras-chave:** Reggae; música de massa; cultura contemporânea.

**Abstract:** This text deals with the processes of construction and structuring of the circuit reggae in São Luis. Considered Brazilian Jamaica, the city develops, under model with local peculiarities, a cultural circuit popularized, seated command post enough of the activities of four important agents: the business man, that has all the material apparatus (mediatic and financier) that supports the circuit, disc jockey (DJ), that emerges as the star from the spectacles of reggae command post the dance halls and, command post aim, the drip, that sustains all the productive chain, through consumption of discs and referring acquisition of the income and materials to reggae command post Maranhão. This design thus, is made last verification of the force of these genre in the popular middle, starting from local configurations, seated command post the different studies from the mass music command post the present time.

**Key-words:** reggae, mass music and contemporary culture

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE.

### **Considerações iniciais**

O panorama da música no Brasil tem sido de proporções colossais. Isto se afirma a partir do que pode ser observado nas constantes mudanças nas produções e estilos, além de surgimento de diferentes mecanismos que influem diretamente na produção musical da contemporaneidade.

Isto não poderia ser diferente no âmbito da música, tendo em vista que esta está intimamente relacionada com o processo de constituição de valores na sociedade, uma vez que nesse processo há o legado cultural rural, transmitido oralmente de gerações a gerações e, de outro lado, o corpo cultural urbano, sujeito a apropriações, remodelamentos e condicionamento de produção e difusão, no ritmo do próprio crescimento das cidades.

Há que se considerar que o próprio indivíduo muda nesse processo. Se há uma renovação garantida pelas gerações que se seguem no decorrer de épocas, conseqüentemente os conceitos e os bens dessas gerações adquirem formatos adequados a estas. Com isso, é compreensível que haja uma opção pelas possibilidades de abrangência maior e um ineditismo ora necessário à renovação e à concepção do fazer música.

As mudanças no contexto social também são proporcionadas pelos melhoramentos nos aparatos materiais, em que, na atualidade, referem-se principalmente à tecnologia digital, que tem facilitado o dimensionamento das operações cotidianas e um expansionismo ideológico a partir do uso destas pela mídia de massa, considerando que os veículos midiáticos emitem mensagens de interesses que abarcam intentos de determinados grupos alinhados num mesmo corpus ideológico dominante. “Embora enquanto criação artística devesse reger-se por padrões estéticos, a música popular passou em sua produção a reger-se pelas leis do mercado” (Tinhorão, 1998, p. 196).

Aliás, é o aperfeiçoamento da tecnologia que fortemente influenciou nas nuances que permeiam a trajetória do desenvolvimento da música no mundo. Com a invenção dos materiais de reprodução fonográficos como o secular gramofone e o atualíssimo MP3, que modificaram a utilização e intimidade do receptor/ouvinte com a música, que outrora somente podia ser ouvida a partir de concertos ao vivo, a apreciação através da reprodução se consolidou. A versatilidade e o talento do artista se punham em evidência diante de um público que usufruía das obras. Esse público que apreciava podia perceber a aura da obra na sua mais autêntica possibilidade.

Fazendo uma analogia à teoria de Benjamin<sup>2</sup>, assim teria se dado a perda da aura na música, porque num concerto, embora seja possível repetir a execução de uma composição por diversas vezes, nenhuma execução é igual à outra, existindo, assim, singularidade mesmo que instantânea (CANAVIEIRA, 2005, p. 216) (nota nossa).

---

2 Cf. BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio de Água, 1992.

A música popular brasileira nasceu predestinada à riqueza, tendo em vista marca particular e o caráter multicultural da sociedade brasileira, que traz em si a mistura de culturas de três povos que inicialmente formaram o conjunto dos habitantes destas terras: os índios, os negros e os brancos. Cada um destes povos contribuiu diretamente na composição do legado cultural brasileiro e a música não teria como escapar desse mosaico.

Além de uma formação enraizada na composição da sociedade, o Brasil possui manifestações que surgem de condições diferenciadas, uma vez que, embora a própria música popular brasileira tenha suas extensões em culturas externas ao país, a fixação de outras formas musicais em determinadas regiões do Brasil se faz de maneira intensa. Mesmo por considerar o caráter universal da música. Pode-se utilizar como exemplos o rock, a *dance music*, o Calipso (no Pará e Norte/Nordeste do Brasil intitulado de brega) e o *reggae* amplamente difundido no Maranhão.

O *reggae* tem características marcantes, principalmente a inquietação pelo fato de ser de origem estrangeira, supostamente alheia ao contexto maranhense, o que é fortemente superado pelo lugar que a música ocupa hoje no Maranhão. A este respeito, Tinhorão, em suas obras faz referência acerca dos estilos estrangeiros no país. Se por um lado o autor demonstra num dado espaço da história uma opção dos artistas brasileiros pelas músicas estrangeiras, considerando que este tomava por base o expansionismo musical norte-americano, por outro lado apresenta condições que superam tal perspectiva.

Em termos de criação de novos gêneros de música popular, existem duas formas de influência a explicar a maior ou menor semelhança de um estilo com o equivalente de outro país: a imposição do modelo de cima para baixo, de fora para dentro, através da massificação do som pelos meios de comunicação, e a aceitação natural do gênero estrangeiro pela semelhança das características culturais dos dois povos envolvidos no processo (TINHORÃO, 1991, p. 271).

É essa argumentação, a da aceitação natural, que sustenta a legitimação do *reggae*, originado na Jamaica e socializado na Ilha de São Luís, como bem cultural professado pelas camadas populares maranhenses. Mesmo com as composições em outro idioma, as questões de identidade e contexto foram determinantes para a consolidação do *reggae* como um forte movimento em São Luís.

### **Da *Xaimaca*<sup>3</sup> à Ilha de Upaon-Açu<sup>4</sup>: O reggae se fixou no Maranhão**

A história do *reggae* no Maranhão tem no seu entorno muitas particularidades, em que se pode ressaltar a própria constituição dos significados da música e sua respectiva trajetória.

Desde os anos 60, a música universalizada a partir das apresentações de Bob Marley *and The Wailers* pelos principais centros de exibição cultural do mundo permitiu um olhar diferenciado para a música e para a mensagem nascida da pequena Ilha Caribenha. Apesar de os nativos a denominarem de *Xaimaca*, que pode ser traduzido como Terra das Primaveras, o contexto do país era marcado por desigualdades latentes e lutas cotidianas para sobrevivência das camadas populares. Foi com a música que o povo jamaicano pôde, assentado na emergência dos ideais rastafáris, vislumbrar horizonte de bonança e prosperidade. A partir das exibições pelo mundo, o *reggae* significa, dessa forma, prenúncio de fortalecimento da identidade e auto-estima do povo jamaicano.

Um ritmo que exacerba alteridades que começam nas origens, figura no Maranhão como um estrangeirismo que invade rapidamente territórios de domínio do rural urbanizado, sendo que os ícones desse período são o Bumba-meu-boi, Tambor de Crioula, afoxé e diversas outras formas de expressões culturais tão difundidas pelo povo maranhense.

Essa visão um tanto conservadora foi decisiva para a instauração de um estágio de negação de qualquer idéia do *reggae* enquanto cultura legitimada pelo povo maranhense. Discursos assentados em nacionalismos e regionalismos, de exaltação às iniciativas culturais tradicionais do estado, propiciaram uma grande resistência, permanecendo o *reggae* como música de minorias e com a música todo o preconceito ora destinado a seu público.

A partir da metade da década de 80, com um trabalho midiático mais contundente, suportado pelo melhoramento das aparelhagens de som (radiolas), da ampliação do comércio de discos, com a realização de shows, o movimento ganha solidez, significando mercado que precisa tomar novos rumos por parte dos proprietários de radiolas e uma presença satisfatória do público nos eventos agendados na cidade de São Luís. Os *reggaes* que tradicionalmente animavam as festas e serviam de repertório nos programas agora são integrantes do corpo de obras clássicas.

A música de massa produzida no Brasil é fruto de rearticulação de matrizes históricas, que vão sendo adaptadas a novos contextos, novas influências culturais, num processo complexo em que pode haver tanto imposições culturais com apropriações, resistências e inovações. A cultura popular de massa no Brasil, expressa através de um amplo campo de produção e consumo, sustenta seu lucro e

---

3 Este é o nome original da ilha, que antes da chegada dos espanhóis era habitada pelos índios arawak, que ali cultivavam sua cultura e cultuavam seus deuses, até que os fiéis cristãos monoteístas dizimaram todo o povo. Pelo menos o nome da Terra das primaveras permaneceu.

4 Nome tupinambá da Ilha de São Luís, onde está situada a capital do Maranhão, de mesmo nome.

seu sucesso no binômio tradição (memória longa)/modernidade (LEME, 2003, p. 74)

Depois de uma trajetória marcada por comércios informais populares, contrabandos de discos e a disputa inicial nos ambientes consagrados de outros ritmos caribenhos e nacionais, como o forró, o *reggae* se afirma através dos aparelhos midiáticos, da aceitação popular e da sua própria mística ora rastafári e mais tarde de um misticismo cristalizado no meio popular maranhense.

### **Djs, Magnatas e Regueiros: o *reggae* da Jamaica Brasileira**

Além do aspecto contextual demonstrado, o movimento *reggae* hoje consolidado no Maranhão chegou a essa condição especialmente a partir da junção de diversos personagens que, ao exercerem suas atribuições constituídas a partir de uma elaboração de estratégias integrantes das produções dos eventos nos clubes de *reggae* de São Luís, concretizam passos que permitem cada vez mais a legitimação do movimento.

Utiliza-se o termo atribuição apenas como referencial de delimitação de ações, o que significa dizer que não há uma receita inicial prévia para a construção do padrão estético-discursivo no movimento *reggae*. Essas atribuições foram sendo desenvolvidas na medida em que o movimento ganhava formas e popularidade. Dessa forma, os personagens que emergem juntamente ou possibilitam essa emergência são figuras de grande valor no cenário *reggae* maranhense.

Trata-se, pois, dos indivíduos amantes do *reggae* que, a partir de contatos diversos com o movimento, tendem a usufruir dos seus benefícios, tanto materiais quanto ideológicos, dos quais destacamos: os DJs (*disc jockey*) – responsáveis pela condução do espetáculo, os magnatas – proprietários das radiolas/empresas ou mesmo de clubes de *reggae* e, por fim, o regueiro – que dá garantias de sustentação às estruturas atuais, bem como aos processos subjacentes a essas estruturas, o que engloba questões de diversos campos.

### **DJs *pop-stars***

Quem é o DJ da radiola tal?

Esta é uma pergunta comum quando se trata de *reggae* no Maranhão. Isto porque, em consonância com tantos outros movimentos musicais cultivados no Brasil, o *reggae* no Maranhão é regido por um *disc jockey*, que cada vez mais ascende ao status de estrela, embora sob contrato firmado com o magnata proprietário da radiola.

O DJ é o responsável pela parte artística das festas de *reggae* nos salões de São Luís e em qualquer outra cidade do estado. Desde a abertura dos portões do clube até o

encerramento da festa com as pedras<sup>5</sup> clássicas, o DJ apresenta o repertório para animar o público que tanto aprecia a música quanto desliza no salão dançando aos pares, uma maneira particular, incorporada no Maranhão.

Além dessa missão de animador, o DJ também carrega consigo a responsabilidade de induzir sucessos. Isto é possibilitado através de duas formas: com a denominação das músicas de uma maneira mais receptível por parte do público, onde surgem os melôs<sup>6</sup>. Nessa estratégia o DJ escolhe um nome que pode ser uma homenagem a uma personalidade do movimento – como o Melô de Antônio José (considerado um dos maiores DJs de São Luís, morto em 1996), uma inspiração afetiva – Melô de Valéria (uma paixão), uma localidade em que o movimento é popular – Melô da Ilhinha (bairro de São Luís) ou apenas utilizando a própria sonoridade das músicas – Melô de Cinderela (da música *Cinderella*, do cantor jamaicano Eric Donaldson). Essa estratégia de rebatizar as músicas funciona como um ímã que propicia público cativo nas festas e demais eventos em que as seqüências dos DJs estarão presentes, o que garante lucro para os promotores e proprietários das radiolas e mais respaldo ao DJ.

Outra atribuição do DJ é a de garantir o sucesso também na mídia de massa, através dos programas de rádio e televisão. A presença do *reggae* no rádio se faz desde a década de 70, seja com espaços em programas musicais variados ou com horários arrendados na grade de programação das emissoras. Na televisão o *reggae* chegou em meados da década de 90, já num momento de maior profissionalização das produções. Tanto no rádio como na TV, os programas trazem como linhas a exibição de festas, apresentação de estruturas de bares, clubes e espaços destinados ao *reggae*, bem como algumas poucas informações de cunho instrutivo aos ouvintes e telespectadores.

O papel do DJ nesses veículos se faz de extrema importância para a estratégia de consolidação e aceitação das festas e das radiolas pelo público, considerando que há um vocabulário inerente ao movimento e a possibilidade de estender o *reggae* para um público cada vez maior, aproveitando-se a propagação dos sinais dos veículos de comunicação. Assim, as expressões utilizadas durante as festas de *reggae*, transmitidas no rádio pela mesma voz que anima os clubes incita um imaginário da festa por parte de quem recebe as mensagens.

Além disso, esse trabalho do DJ, seja como artista do salão ou como o empregado da radiola/empresa, é determinante também para a circulação dos produtos que advém do *reggae*, que aqui são discos, MP3, acessórios de vestuário, além das próprias festas. A repetitiva exibição de músicas surte um efeito gratificante aos investidores, tendo em

---

<sup>5</sup> É como são chamadas as melhores músicas consideradas pelos regueiros. Quando se trata de música mais aceita; um grande sucesso, à pedra é acrescentado o vocábulo *de responsa*. Músicas como as consagradas de Bob Marley são exemplos, embora a produção do *reggae* atual já tenha tantas outras *pedras de responsa*.

<sup>6</sup> Se o nome do *reggae* de sucesso é pedra ou pedra de responsa, todas essas músicas são, na versão maranhense, batizadas com a nomenclatura de melô, igualmente ao funk.

vista que “ao perceber que a canção é repetida várias vezes no rádio, o ouvinte é levado a pensar que ela já é um sucesso e o referendo é ainda suficientemente reiterado pelo locutor ou *disc jockey*” (DIAS, 2000, p. 48).

Portanto, os DJs são os indivíduos profissionais que dão o tom do *reggae* maranhense. Os que atuam nas grandes radiolas exercem papel determinante para uma idéia de valores de uso e de troca do *reggae* de maneira mais incisiva, tendo em vista que é ele o responsável por uma imagem sacralizada da equipe que comanda, do programa que apresenta e da seqüência musical que organiza para animar seu público e corpo de fãs. De outra forma, o papel do DJ das radiolas maiores funciona como inspiração para outros semelhantes que atuam nas pequenas aparelhagens, animando festas de cunho comunitário e possibilitando acesso ao universo *reggae* a indivíduos que, por diferentes motivos, não usufruem as mega-festas nos clubes renomados.

### **Magnatas: o negócio do *reggae***

Se os DJs dão o suporte animador para garantir respaldo, público nos salões e rentabilidade à radiola/empresa, estes estão a serviço não somente do espetáculo e do misticismo reservado no *reggae*, mas sim ao cumprimento de cláusulas contratuais ou manutenção de relações de cordialidade que envolve movimentação financeira. Em todos esses casos, o DJ está, factualmente, atrelado a um magnata. Este, pois, nada mais é que o nome atribuído aos indivíduos ou grupos que administram, montam e gerenciam radiolas, bem como os que são proprietários de clubes de *reggae* de renome ou propiciam o consumo do *reggae* através do comércio de São Luís<sup>7</sup>.

O magnata de radiola, além de ser proprietário, arquiteta a estrutura e o funcionamento da radiola, as dimensões e potencialidades, o trabalho de deslocamento, a estratégia de publicidade e inserção midiática, bem como a montagem da equipe de comando dos eventos – DJs, que são decisivos na afirmação e no sucesso da radiola junto aos regueiros. De outro lado, os magnatas proprietários de clubes, quando não são os próprios donos da radiola – caso do Clube Espaço Aberto, que tem como proprietário o dono da Radiola Estrela do Som –, travam relações estreitas com os proprietários destas, que definem programações e disponibilidade de estrutura física, bem como financeira, para o fechamento de contrato. São comuns atualmente as parcerias entre clubes e radiolas, o que permite a idéia de um endereço destas em diversas comunidades.

Por último pode ser citado o magnata que não é proprietário nem de radiolas nem de

---

7 Não são todos que consideram os proprietários dos clubes como magnatas. Mesmo porque a referência está no nível dessa atividade. Mas aqui incluímos os proprietários porque é compreensível que o tipo de atividade gira em torno de um mesmo produto: o *reggae*. Além disso, a inter-relação entre radiolas e clubes é decisiva nesse processo, pois um não teria vida sem a existência ou associação com o outro. Nessa relação de troca, cabe ao regueiro consumir, que tem como opções tanto os investimentos desses magnatas quanto de um outro tipo, o da produção de CDS e material de reprodução musical.

clubes, mas igualmente faz parte da cadeia mercantil do *reggae*, tendo em vista que é este que proporciona a produção, distribuição e vendas de discos em São Luís. Geralmente é proprietário de estúdios de gravação, produtoras e/ou lojas especializadas em vendas de discos.

É a ação deste que pode ser considerada responsável pelo atual estágio do movimento *reggae* maranhense, uma vez que é a venda de discos, sob o suporte dos programas de rádio e televisão que proporciona o dimensionamento do *reggae* na atualidade. O comércio desenvolvido assenta-se na produção de músicas novas, com recursos da tecnologia digital, que tanto pode incitar a idéia de autenticidade, já que a produção não faz parte do círculo de músicos jamaicanos consagrados, como podem representar uma produção paródica das obras legítimas.

Essa desconfiança é assentada em constantes discussões da contemporaneidade sobre as características das produções culturais, tendo em vista que são as bases teóricas críticas que sustentam a formulação das concepções sobre o uso da tecnologia versus a garantia da qualidade da obra. Estudiosos e indivíduos militantes que defendem a permanência do movimento *roots*<sup>8</sup> levantam questionamentos referentes a gosto, padrão estético e ideológico acentuado nas produções atuais.

Por sua vez, os empresários argumentam que os padrões instituídos e produzidos em massa teriam origem nas necessidades próprias dos consumidores, com a diferença de serem ora produzidos e difundidos por poucos agentes para milhões de pessoas (DIAS, op. cit., p. 29).

Trata-se de um estilo de organização empresarial, com funcionários e clientes potenciais. As radiolas que outrora eram iniciativas individuais ou por simples hobby, hoje não mais podem deixar de ser consideradas como grupos empresariais. O *reggae* é um circuito forte de produção e consumo, que tanto envolve ressignificação de legados históricos quanto possibilita perpetuação de um corpo ideológico de aproveitamento das arestas sociais.

É com os déficits de instruções sociais (educação, consciência crítica...), que aqui se pode afirmar o *reggae* enquanto objeto de intentos ideológicos, alinhados especificamente ao universo político-partidário. Não diferente de tantos outros movimentos de massa, o *reggae* desperta sonhos políticos, em que, os que mais se sobressaem no cenário, credenciam-se para disputas eleitorais. Em geral, os candidatos que se dizem representantes do movimento *reggae* isto fazem por detectar simpatias e popularidade. Este fenômeno, comum em diferentes modalidades e grupos culturais, tem como

---

<sup>8</sup> É o *reggae* considerado original, de autenticidade legitimada ao longo da história da música na Jamaica. Aqui são incluídos os trabalhos de Bob Marley, Peter Tosh, Joe Rigs, Jacob Miler, dentre outros.

explicação:

Uma vez que a cultura só existe efetivamente sob a forma de símbolos, de um conjunto de significantes/significados, de onde provém sua eficácia própria, a percepção dessa realidade segunda, propriamente simbólica, que a cultura produz e inculca, parece indissociável sua função política (BOURDIEU, 2001, p. 13).

Por fim, a parte de constituição do movimento *reggae* desempenhada pelos magnatas está intimamente relacionada aos processos contemporâneos de circulação dos produtos culturais ajustados de acordo com a emergência de um mercado cada vez mais abrangente e que dissocia tantos outros padrões implantados no universo da produção e recepção da música. O advento de uma tecnologia mais aperfeiçoada possibilita mais ainda os remodelamentos que tanto despertam olhares diferenciados sobre utilização de símbolos e preservação de raízes.

### **Regueiros: o *reggae***

Ninguém jamais parou para pensar, na sua condição de cidadãos com direitos. Lutando em condições desiguais, contra preconceitos, diferenças sociais. Só que no fim de semana o *reggae* é a lei. Dançando no Toque, no Pop, no Espaço, todo regueiro é um rei (TRIBO DE JAH, 1999).

Quando um maranhense fora do estado faz qualquer referência ao *reggae*, logo vem a pergunta: “és regueiro?”

Se São Luís é considerada a Jamaica Brasileira, título obtido por causa do movimento em torno da principal música jamaicana, conseqüentemente o cidadão desta cidade logo seria um regueiro. Pode-se considerar essa idéia, mas de fato, o *reggae* não é unânime na sociedade maranhense, mesmo em São Luís. É necessário, portanto, estabelecer parâmetros que possam contribuir na identificação do regueiro. Ao discorrer sobre essa situação, pode-se levar em consideração aspectos relevantes na constituição da própria sociedade maranhense.

A partir disso, é percurso natural considerar que o Maranhão é um estado situado próximo à região caribenha e tem no seu gentílico uma população em que há uma expressiva presença de indivíduos afrodescendentes, o que permitiu ao longo da história, o desenvolvimento de manifestações culturais nas quais a presença africana se faz predominante. Pode-se exemplificar isto com o Tambor de Crioula, o legado mitológico do Bumba-meu-boi, a manifestação religiosa – o Tambor de Mina vindo das práticas religiosas de Daomé, além de muitas influências miscigenatórias e hábitos cotidianos.

Em consonância com esses aspectos históricos, a própria condição desses indivíduos

contribui na definição de atuações e campos identitários. Essa população tem identidade geográfica – a cidade de São Luís, a região da Baixada Maranhense e as cidades do litoral norte do estado -, tradições seculares, enfrentamentos semelhantes: no campo a luta pelas terras remanescentes de quilombos ou povoados, o que faz originar um permanente êxodo para a cidade e, na cidade se encontra a luta por condições dignas de trabalho e sobrevivência, tendo em vista que as oportunidades giram em torno de trabalhos com baixos salários. Diante disso, podem ser relacionadas ainda, na cidade, as formas de entretenimento, que são através de eventos populares gratuitos ou de preço acessível, geralmente serestas, festas paroquiais, das Casas de Culto Afro e as promovidas por indivíduos da própria comunidade.

Nessas festas, além das manifestações lúdicas tradicionais, o indivíduo tinha como animação o som originado de imensas aparelhagens que tocavam o merengue caribenho, o forró nordestino e baladas internacionais, mais tarde identificadas como reggae. É a partir desse momento que o movimento *reggae* começa a se constituir, já que ao ser tocado conjuntamente com outros ritmos tão populares, adquire legitimidade e aceitação. Esse fator é determinante para as interrogações que se fazem nos dias de hoje sobre a consolidação do *reggae* no Maranhão.

A produção de sentido na música popular massiva não deriva somente de uma configuração imperativa da canção, mas também de uma experiência cultural, um posicionamento sócio-cultural do próprio ouvinte (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 141).

Apesar de um tom panfletário destas afirmações, isto é relevante, pois possibilita que se compreenda a constituição do movimento *reggae* em São Luís e sua expansão para outros municípios do Maranhão. É a música que evoca mensagens de amor e de justiça, que clama liberdades físicas e mentais, que convergiram o contexto jamaicano com o maranhense. Uma diferente língua e uma história sustentada por uma religiosidade difundida na Jamaica, o Rastafarianismo, não foram necessariamente barreiras para que o *reggae* se consolidasse no meio popular de São Luís e mais tarde em muitas outras cidades do estado.

Com o passar do tempo, o *reggae* logo foi resignificado. Se na Jamaica este estava atrelado a um movimento religioso, social e político de resistência, no Maranhão este se encontra num espaço em que se pode considerar uma outra conotação de resistências, diante das constatações ora explicitadas do contexto social. As condições em que o *reggae* se desenvolve na atualidade podem ser explicadas assim:

El desafío para los estudios de música popular es, por lo tanto, producir una herramienta de análisis que permita entender como las distintas músicas adquieren vida social y cuales son las interrelaciones entre experiencia sonora y experiencia social

(FOUCE, 2006, P.200).

Dessa forma, é possível compreender que o regueiro maranhense permitiu a instituição de um novo *reggae*, traduzido nas aporias do dia a dia, no enfrentamento diante de afirmações de identidade étnica, de um lazer constituído como legal, enfim, buscas por um local no meio da sociedade, em que suas características ultrapassem a barreira do estereótipo tão comumente cristalizado dentro dos grupos sociais mais resistentes à consolidação da idéia regueira em São Luis.

Portanto, ser regueiro, é ser a materialização do *reggae* em todas as suas concepções, mudando-se apenas as significações históricas por relações atuais estabelecidas com a absorção da música. A este respeito, pode-se considerar que todo o problema das apropriações também tende a uma solução, em que a solução destes pode responder a tantas questões, tais como: quem é regueiro?

A militância no movimento *reggae* ainda é uma resposta. Essa militância que se faz a *priori*, a partir de três personagens, o DJ, o magnata e o indivíduo do meio social que frequenta clubes, paga ingressos, adquire discos e aprecia os *disc jockey* durante os rituais de animação, é fator determinante para o reconhecimento das autenticidades inerentes ao movimento.

O reconhecimento para Greimas<sup>9</sup> é um controle de adequação do desconhecido no já conhecido e assimilado. Diante do reconhecimento, as noções de verdade (ser/parecer) ou falsidade (não ser/não parecer) da proposição ou do percurso do sujeito nem vem ao caso” (TATIT, 1997, p. 81).

Por fim, em São Luís do Maranhão, o *reggae* está num patamar atual que somente o é devido à existência do regueiro e de suas características. O regueiro é, em verdade, o corpo do *reggae*.

### **Considerações finais**

Diante desses parâmetros, há que se considerar que o que se tem de movimento *reggae* no Maranhão, mais precisamente em São Luís, é um reflexo das próprias condições de símbolos na atualidade. As peculiaridades do movimento *reggae* são, em verdade, resultado da dinâmica dos processos sociais, o que significa dizer que, embora as constantes críticas destinadas ao modelo do *reggae* propagado no Maranhão.

Pode-se verificar que, apesar dessa afirmativa, o que se tem no *reggae* maranhense associa-se ao que Agier (2001) chama de “invenções paródicas”, que é como pode ser

---

<sup>9</sup> O autor faz referência a: GREIMAS, A. J. *Du Sens II (Do Sentido II)*. Paris: Seuil, 1983.

considerada uma grande parte da produção musical atual, a partir de novas configurações, que aos olhos de muitos desvia consideravelmente os traços característicos da música nascida na Jamaica. Novas roupagens que representam a marca da contemporaneidade.

Essa marca é a multiplicidade de remodelamento nas produções culturais. Ora, com o estágio avançado em que se encontra o desenvolvimento das diferentes tecnologias, seus usos e funcionalidades são extensivos às ações de diferentes grupos sociais. O *reggae* música, mística, narrativa de crenças e contextos, encontra-se igualmente submetido ao processo social contemporâneo, marcado por diversas influências das tecnologias.

O fato de ter maiores possibilidades de realizações outrora dificultadas por inúmeras dificuldades, o indivíduo e a sociedade como um todo tem um estímulo à mudança; à experimentação do diferente e do ainda não experimentado. As reconfigurações nos produtos culturais não estão alheias a essa incitação à mudança; ao novo. O processo de remodelamento do *reggae* no Maranhão é, sem dúvida, resultante de um braço dessas experimentações incitadas.

A articulação dos grupos detentores de capital, poder político e ideológico, aqui representados pelos magnatas, a atuação artística e “proletária” simbolizada na figura do DJ e a assimilação, devoção e incorporação de toda a transformação no cenário *reggae* maranhense, se fazem paralelamente a tantos outros remodelamentos nas formas de constituição de movimentos culturais e mesmo de diversas outras abordagens do campo social. São Luís, enquanto cidade-pólo e principal centro urbano do Maranhão é, neste sentido, o laboratório para os experimentos do fazer *reggae* ao estilo maranhense, a partir das atuações performáticas dos DJs, magnatas e dos regueiros, personagens centrais do circuito.

## **Bibliografia**

AGIER, Michel. **Distúrbios identitários em tempos de globalização**. *Mana*, out. 2001, vol.7, no. 2, p.7-33. ISSN 0104-9313. Disponível em: [www.scielo.br](http://www.scielo.br). Acesso em 03 de novembro de 2005.

BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas simbólicas**. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CANAVIEIRA, Eduardo Júlio da Silva. *A música antiga no atual contexto cultural brasileiro*. In: MARQUES, Francisca Ester de Sá (org.). **Jornalismo Cultural: da memória ao**

**conhecimento.** São Luís: EdUFMA, 2005.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

FOUCE, Héctor. *Géneros musicales, experiencia social y mundos de sentido.* In: **Revista ECO-PÓS/UFRJ – Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação.** Vol. 09, n. 1(2006). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2006.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Mídia e música popular massiva: dos gêneros musicais aos cenários urbanos inscritos nas canções.* In: PRYSTHON, Ângela (org.). **Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas.** Porto Alegre: Sulina, 2006.

LEME, Mônica Neves. **Que tchan é esse?: Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90.** São Paulo: Annablume, 2003.

TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica: ensaios.** São Paulo: Annablume, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada.** 6 ed. São Paulo: Art. Editora, 1991.

[WWW.REGGAE.COM.BR](http://WWW.REGGAE.COM.BR). Acesso em 23 de abril de 2007

### **Discografia**

CD MELHORES DE 2007. São Luís: 2007.

TRIBO DE JAH. *Regueiros Guerreiros.* **CD 2000 Anos.** São Paulo: 1998.