UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO SOCIOESPACIAL E REGIONAL

CAROLINA MARIA BRUZACA PINTO

REGGAE MARANHENSE AFRO-ATLÂNTICO: o assentamento do reggae no bairro da Liberdade (São Luís / MA)

São Luís
2022

CAROLINA MARIA BRUZACA PINTO

REGGAE MARANHENSE AFRO-ATLÂNTICO: o assentamento do reggae no bairro da Liberdade (São Luís / MA)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Socioespacial da Universidade Estadual do Maranhão como pré-requisito à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento Socioespacial e Regional.

Linha de pesquisa: Movimentos Sociais, Território e Planejamento
Orientador: Prof. Dr. David Junior de Souza Silva

São Luís

2022

Universidade Estadual do Maranhão. Sistema Integrado de Bibliotecas da UEMA

659r
PINTO, Carolina Maria Bruzaca.
Reggae Maranhense Afro-Atlântico: o assentamento do reggae no bairro da Liberdade (São Luís / MA). / Carolina Maria Bruzaca Pinto. – São Luís, 2022.
108 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Socioespacial e Regional, 2022.

Orientador: Prof. Dr. David Junior de Souza Silva.

1. Liberdade – Maranhão. 2. Reggae. 3. Forma urbana negra. 4. Estudos culturais. I. Título.

CDU: 78.073(729.2)(812.1)

Elaborado por Diógenes de Andrade CRB – 13/891

CAROLINA MARIA BRUZACA PINTO

REGGAE MARANHENSE AFRO-ATLÂNTICO: o assentamento do reggae no bairro da Liberdade (São Luís / MA)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Socioespacial da Universidade Estadual do Maranhão como pré-requisito à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento Socioespacial e Regional.

Linha de pesquisa: Movimentos Sociais, Território e Planejamento

Aprovada em: 21/12/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. David Junior de Souza Silva (orientador)
Universidade Estadual do Maranhão

Profa. Dra. Grete Soares Pflueger (examinadora)
Universidade Estadual do Maranhão

Profa. Dra. Karina Almeida de Sousa (examinadora)
Universidade Federal do Maranhão

RESUMO

O reggae jamaicano se fixou no território da ilha de São Luís do Maranhão, através de uma teia de relações culturais estabelecidas a partir dos bairros de maioria populacional negra. As memórias negras coletivas celebram a vivência de uma cultura reggueira em São Luís. A circulação inicial do reggae em São Luís, dentre outras áreas da cidade, compreendeu parte da região periferizada que cresceu ao redor do centro inicial da cidade, promovendo um trânsito de radiolas e de público no território. A partir do bairro da Liberdade investigou-se quais fatores foram favoráveis a recepção do gênero na formação urbana da população negra local, que se expandiu nos anos 70. Fontes primárias e secundárias de dados foram reunidas, colaborando para o entendimento de como, e por quê, o reggae jamaicano se expandiu nos bairros periféricos de São Luís. Os arquivos resgatam acontecimentos de décadas passadas, o que contribui para o visionamento do desenvolvimento das práticas reggueiras em São Luís. A recorrência da baixada maranhense como região que transmitiu práticas afrodiaspóricas de celebração para as periferias de São Luís, através dos movimentos de migração, é uma indicação relevante dos dados recolhidos. A ocupação da cidade e a recriação de dinâmicas de festa como uma expressão dessa ocupação foram movimentos que fizeram o reggae circular entre os bairros periféricos de São Luís, antes das mídias de massa capturarem o reggae como um produto cultural. Quanto à perspectiva teórico-metodológica, de forma interdisciplinar, o presente estudo se acolhe na afrocentricidade e nos estudos pós-coloniais como abordagens.

Palavras-chave: Liberdade- Maranhão; reggae; forma urbana negra; estudos culturais.

ABSTRACT

Jamaican reggae established itself in the territory of the island of São Luís do Maranhão, through a web of cultural relations established from the neighborhoods with a black majority population. Collective black memories celebrate the experience of a Reggueira culture in São Luís. The initial circulation of reggae in São Luís, among other areas of the city, comprised part of the peripheral region that grew around the initial center of the city, promoting a transit of radiolas and public in the territory. From the neighborhood of Liberdade, it was investigated which factors were favorable to the reception of gender in the urban formation of the local black population, which expanded in the 70s. Primary and secondary sources of data were gathered, collaborating for the understanding of how, and why What, Jamaican reggae expanded in the peripheral neighborhoods of São Luís. The archives rescue events from past decades, which contributes to the vision of the development of Reggueira practices in São Luís. The recurrence of the Baixada Maranhão as a region that transmitted Afro-diasporic practices of celebration to the outskirts of São Luís, through migration movements, is a relevant indication of the collected data. The occupation of the city and the recreation of party dynamics as an expression of this occupation were movements that made reggae circulate among the peripheral neighborhoods of São Luís, before the mass media captured reggae as a cultural product. As for the theoretical-methodological perspective, in an interdisciplinary way, the present study embraces Afrocentricity and post-colonial studies as approaches.

Keywords: Liberdade - Maranhão; reggae; black urban form; cultural studies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -Planta da Ilha de São Luís 17
Figura 2 - Festa com a Radiola de Carne Seca (1974) 18
Figura 3 - Frame do documentário “Terras de Quilombo” (2004) do cineasta Murilo Santos 20
Figura 4 - Casal dança o "agarradinho" 44
Figura 5 -Discotecagem de reggae na Jamaica nos anos 1980 48
Figura 6 - Discotecagem de reggae no Maranhão, na década de 1980. 50
Figura 7 - Entrada do "Magno Roots" 51
Figura 9 - Entrada do auto elétrico "O Xaxado" 54
Figura 10 - Blusas turísticas no Centro Histórico de São Luís 56
Figura 11 - Trecho do Documentário "Bumba Mina Reggae” 61
Figura 12 - Trecho do documentário "Bumba Mina Reggae 63
Figura 13 - Reprodução do mapa encontrado na tese “Política e cultura nas histórias do bumba-meu-boi São Luís do Maranhão – Século XX”, com destaque feito pela autora para as regiões e municípios que nomeiam os sotaques de bumba-boi. 65
Figura 14 - Foto da região periférica de São Luís presente no documentário “Bumba Mina Reggae” 67
Figura 15 - Recorte de ensaio de Boi retirado do documentário” Bumba Mina Reggae” 69
Figura 16 - Recortes do documentário “Bumba Mina Reggae” 70
Figura 17 - Antônio Martins, guardador de carros e disc jockey 74
Figura 18 - Crianças e adultos dançam reggae em uma ponte entre palafitas da Lagoa da Jansen - fragmento de Bumba Mina Reggae. 75
Figura 19 - Imagem das palafitas em Bumba Mina Reggae. 76
Figura 20 - Clube de Reggae “Toque de Amor” 79
Figura 21 - Casal dançando Reggae 80
Figura 22 - Clube de Reggae “ Toque de Amor” 81
Figura 23 - Área aberta do “ Toque de Amor” 82
Figura 24 - Mulheres conversando no bar “Toque de Amor” 83
Figura 25 - Dança do “agarradinho” 84
Figura 26 - Manchete do jornal “O Tambor”, tiragem do dia de 01 de fevereiro de 1990 85
Figura 27 - “Cenas do reggae” - fotografias de Jorrimar de Sousa ilustram uma página do jornal. 86

Figura 28 - “Professoras” e “Perfil de Reggueira”, duas narrativas sobre as mulheres reggueiras. 87
Figura 29 - Coluna Especial: “As mulheres negras e o poder da Resistência” 89
Figura 30 - Recortes de comentários publicados no Jornal “O tambor” 90
Figura 31 - Reportagem sobre a Origem do Reggae 91
Figura 32 - Trecho da obra “O Homem que implodiu” 93
Figura 33 - Anúncio publicado no jornal “O Tambor” 95
Figura 34 - Classificados publicados no Jornal “O Tambor” 96
Figura 35 - Coluna “Mãe do Reggae” 98
Figura 36 - Mapa Cultural da Liberdade 99
Figura 37 - Detalhe do Mapa Cultural da Liberdade - figura do reggueiro na localidade da Fé em Deus 100

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 7

2 REVISITANDO ESTUDOS: O REGGAE NO TERRITÓRIO MARANHENSE E O BAIRRO DA LIBERDADE EM SÃO LUÍS (MA) 14

2.1 Focos do Reggae em Itamatatiua e Cururupu 15

2.2 A circulação inicial do Reggae nas periferias de São Luís 23

3 OS SENTIDOS DO REGGAE 32

3.1 Políticas da Memória 33

3.2 Corpo 38

3.3 Musicalidades 44

3.4 Estilo 50

3.5 Festa 57

4 A "ÁFRICA QUE EXISTE NO MARANHÃO ABRIU PORTAS PARA A ENTRADA DE UM CARIBE": uma análise documental dos arquivos do reggae na Liberdade e em São Luís (MA) 59

4.1 "O som dos escravos tomou conta de tudo": relações de arquivos, documentos e vizinhança com o bairro da Liberdade 60

4.2 Toque de Amor: registros fotográficos de Jorrimar de Sousa 79

4.3 Jornal "O Tambor": o primeiro jornal voltado ao reggae maranhense 85

4.4 O bairro da Liberdade documentado: rastros da espacialização do reggae nas periferias de São Luís 92

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 101

REFERÊNCIAS 103

1 INTRODUÇÃO

O reggae é uma expressão musical negra jamaicana que tomou proporções globais nos anos 70. Na ilha de São Luís do Maranhão (Brasil) houve uma adesão ao ritmo jamaicano de forma predominante nas periferias da cidade, onde em meados dos anos 70 para o início dos anos 80 existiam espaços onde parte da população local de maioria negra celebrava o ritmo. O Maranhão, e, especialmente São Luís, possuem destaque no contexto nacional sobre a prevalência do ritmo em seus territórios. No contexto da indústria cultural local o reggae foi atribuído a uma identidade regional, mobilizando políticas públicas de cultura e turismo em São Luís. Uma inquietação constante dentro dos debates públicos sobre a dinâmica do reggae local gira em torno de "como" o reggae chegou no Maranhão e do "porquê", especialmente na capital, a adesão ao ritmo pelas camadas populares foi predominante. Este trabalho busca colaborar com esse inquieto debate através do estudo da expansão do Bairro da Liberdade (São Luís) entre os anos 70 e 80, com foco na formação urbana das populações negras que ali se relacionavam com o reggae. A pesquisa intenciona fornecer dados que colaborem para a compreensão de que a forte adesão ao reggae em São Luís, dentre vários fatores, também é atribuída a dimensão espacial vivida pela população negra local na chegada do reggae à capital.

A radiola, no vocabulário reggueiro maranhense, lança pedras. Bob Marley em "Trenchtown Rock" anunciava que "uma coisa boa sobre a música é que quando ela atinge você não há dor". O reggae, para além da musicalidade, carrega múltiplas experiências de sentido. Neste trabalho compreende-se por reggae o gênero musical de origem jamaicana, que no Maranhão foi acolhido e reinventado por parte da população de maioria negra quanto à dança, à sonoridade, à linguagem, e, as dinâmicas culturais de festividade inscritas no espaço.

O Bumba-meu-boi[1] e o Tambor de Mina[2] aparecem de forma relacional ao reggae maranhense, em diversos momentos do texto. A tríade de categorias ''reggae-boi-tambor'' se apresenta durante os debates articulados, compartilhando territórios, arquivos, populações afrodescendentes e festividades. A pesquisa não pretende aprofundar as conexões entre essas categorias, mas, toma a coexistência entre as três práticas como uma ponte de investigação sobre a espacialização do reggae jamaicano no bairro da Liberdade (São Luís/MA).

A geógrafa jamaicana Somjah Stanley Niah em "Geografia da Performance: do navio negreiro ao gueto" (2008) adota o espaço como uma categoria holística para analisar o

[1] O Bumba-meu-boi maranhense é uma manifestação cultural marcante do território Maranhense, com registros de existência desde o século 18.
[2] Tambor de Mina é uma religião afro-brasileira, praticada predominantemente no Maranhão.

desenvolvimento de gêneros musicais originários da Jamaica. Stanley Niah, a partir do estudo dos locais e eventos onde manifestações como o reggae e o dancehall surgiram, observa que as musicalidades negras ocupam múltiplas dimensões físicas, por exemplo: ruas, clubes, locais sob vigilância policial constante e periferias. Segundo a autora, por performance se entende a tarefa mental, física, emocional e espiritual de representação do povo negro na diáspora pelo oceano atlântico: entre violações, raízes rompidas e auto (re) construção - esta última como estratégia de sobrevivência. A autora relata que a população negra sobrevive aos desafios atuais da vivência urbana por meio de suas estratégias culturais de ação - assim como a população africana que chegou ao porto de Kingston nos séculos XVII e XVIII.

As culturas negras contemporâneas confluem tradições diversas, cruzando sentidos múltiplos das experiências negras na diáspora. Considera-se aqui a existência de elementos culturais herdados da diáspora, preexistentes em São Luís, que acolhem o reggae jamaicano - fruto também dos processos diaspóricos na Jamaica. Quando Carlos Benedito Rodrigues da Silva lança bases em sua obra "Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor" (1995) defende que existe um acervo rítmico presente na memória da população reggueira. Silva (1995) constata que a quase totalidade dos bairros de concentração de população negra de baixa renda na cidade de São Luís possui um ou mais salões de reggae, existindo aí um significado social complexo sobre essa informação em meados da década de oitenta. O destaque no apontamento de Benedito serve de gancho para a noção de "Bairros Negros", que será um conceito fundamental para o desenvolvimento do debate deste trabalho. Levanto a hipótese de que esse processo na década de setenta - de forma aproximada à expansão da periferia da Ilha - foi oportuno para o assentamento do reggae na Ilha de São Luís. Por assentamento entende-se o lugar de base, o pilar de uma casa na cosmovisão sagrada das religiões de matriz africana, onde tudo é erguido: daí a analogia com o processo de crescimento do bairro da Liberdade, como acontecimento que deu base para a aderência do gênero musical. Quanto a discussão sobre "Bairros Negros" é necessário acionar o conceito de afrodescendência.

A compreensão do conceito de afrodescendência segundo Henrique Cunha Junior é requisito para a explanação do que se define por "bairros negros": com o conceito de africanidades fica aberto um caminho teórico-político para reconhecimento da herança africana no Brasil (CUNHA JUNIOR, 2008) e com a afrodescendência um outro para o estudo da realidade da população negra, "num enfoque interdisciplinar, considerando diversos aspectos de ordem política, econômica, cultural e social, estes entrelaçados, encadeados e não isolados como em muitas abordagens anteriores" (CUNHA JUNIOR, 2007). Em seguida o autor define

que a afrodescendência favorece a ideia de localidade, pautando a realidade dos bairros de população de maioria negra onde "os sistemas de dominação realizam o racismo anti-negro pelos meios do urbanismo, sem mencionar a cor da pele ou os atributos tidos como raciais. " (CUNHA JUNIOR; RAMOS, 2007, p. 3). O conceito de "bairrros negros" refere-se aos bairros habitados pela população negra (CUNHA JUNIOR, 2006). Segundo Cunha (2020) o sentido teórico da proposta é de que estes territórios têm uma construção histórica própria, guardando particularidades da cultura de base africana e dos desenvolvimentos sociais das populações afrodescendentes nas suas localidades: a ênfase sobre a localidade é importante uma vez que cada local tem uma forma própria.

Silva (1995) enfatiza que os bairros periféricos de São Luís e as regiões de palafitas, entre os anos 70 e 80, foram localidades onde o reggae se difundiu inicialmente na Ilha. O autor abriu para debate uma série de questionamentos sobre o porquê de exatamente o reggae ter sido escolhido, entre outros ritmos caribenhos, através de uma identificação pela população de maioria negra em São Luís. As indagações são no sentido de que tipo de identificação em comum existiu entre a juventude negra jamaicana e ludovicense a ponto de adotarem o mesmo ritmo como forma de celebração. Outro questionamento é o porquê da especificidade da adesão ao reggae, no Maranhão, em preterimento de outros ritmos que eram populares no Brasil - por exemplo o funk e o soul dos anos 70. Silva reafirma ao longo de sua obra inaugural que é difícil definir com exatidão quais elementos determinaram a adoção do reggae principalmente nos bairros periféricos de São Luís.

> Seria somente o gosto cultivado já há longo tempo pelos ritmos caribenhos, ou haveria certa identidade negra que ultrapassa as fronteiras da nacionalidade, aportando, fundamentalmente, nas condições precárias de vida da população oprimida, tanto na Jamaica como de São Luís? (SILVA, 1995, p. 49)

A indústria cultural que se formou em torno do reggae maranhense foi um dos fatores importantes para a consolidação do gênero no estado, como desenvolveram SILVA (1995), Freire (2008) e Brasil (2011) em seus trabalhos sobre a dinâmica cultural do reggae em São Luís. Por outro lado, nas palavras de Silva (1995), a ação da indústria não foi o principal fator para a mobilização da massa regueira. Então, quais fatores antecessores a esse processo mercadológico provocaram uma larga aderência do público, para posteriormente serem captados pela indústria?

A partir dessa indagação, considerando a hipótese de que existem sociabilidades em comum na dinâmica cultural da produção de vida das populações negras descendentes da diáspora, tanto na Jamaica quanto no Brasil - e Maranhão, pretende-se reunir questionamentos pertinentes à reflexão levantada nesta pesquisa. A população negra da periferia de São Luís

nos anos 70 encabeçou o processo de acolhimento do reggae na capital, e esse fator racial também provoca o questionamento de quais fatores atribuídos à população negra da época favoreceram a adesão ao ritmo jamaicano. Nesta pesquisa não se considera a experiência de ouvir uma música de língua inglesa, apesar de uma possível não compreensão do idioma pela população local, como um exemplo pormenorizado de observação do contato do público maranhense com o reggae. Sendo assim, outro questionamento pertinente à presente problemática é: quais sentidos na experiência de celebração do ritmo foram acionados em larga escala nos espaços de reggae? Esses sentidos se relacionam com as experiências sonoras e corporificadas encontradas nas múltiplas manifestações espalhadas pela diáspora africana?

Entendendo que tais sentidos se inscrevem na experiência vivida pela população negra no espaço, retoma-se aqui a questão territorial através do recorte da Liberdade em São Luís: por quais caminhos a formação urbana da população negra do Bairro da Liberdade, em São Luís do Maranhão, a partir dos anos 70, foi lócus de encruza favorável ao assentamento do reggae jamaicano? Entende-se por encruzilhada o operador conceitual assinalado por Leda Maria Martins (1997) como termo que oportuniza a interpretação dos processos inter e transculturais produtores de múltiplos sentidos na diáspora negra.

A circulação inicial do reggae em São Luís, dentre outras áreas da cidade, abrange parte da região periferizada que cresceu ao redor do centro inicial da cidade, promovendo um trânsito de radiolas e de público no território, como verificam Benedito (1995) e Karla (2008). O interesse desta pesquisa não é demarcar onde e quando a dinâmica do reggae começou em São Luís, e sim encontrar elementos favoráveis a recepção do gênero na formação urbana da população negra local que se expandiu nos anos 70. A escolha do Bairro da Liberdade como um foco de pesquisa persegue essa investigação.

Ressalta-se que a escolha do Bairro da Liberdade é apenas um recorte metodológico de pesquisa. A circulação inicial do reggae em São Luís, dentre outras áreas da cidade, abrange parte da região periferizada que cresceu ao redor do centro inicial da cidade, promovendo um trânsito de radiolas e de público no território, como verificam Benedito (1995) e Karla (2008). O interesse desta pesquisa não é demarcar onde e quando a dinâmica do reggae começou em São Luís, e sim encontrar elementos favoráveis a recepção do gênero na formação urbana da população negra local que se expandiu nos anos 70.

Na escolha de um referencial teórico que privilegia a intelectualidade negra brasileira e internacional é importante indicar que o movimento negro tem realizado por mais de dois séculos (CUNHA JUNIOR, 2005) abordagens sobre a complexidade das populações negras no

mundo: “grandes esforços culturais e intelectuais tem sido da mesma forma ignorados pelos sistemas de transmissão da cultura, principalmente as universidades e os sistemas de produção do conhecimento das universidades”. O apagamento sistemático opera através das exclusões curriculares de intelectuais da população negra nas bibliografias.

Quanto à perspectiva teórico-metodológica, de forma interdisciplinar, o presente estudo se acolhe na afrocentricidade e nos estudos pós-coloniais como abordagens. A abordagem afrocentrada parte da crítica ao Ocidente, que impõe o conhecimento como “um conjunto de crenças que sofrem distorções oriundas do etnocentrismo ocidental” (FINCH III; NASCIMENTO, 2014, p. 27). A partir disso, a proposta do pensamento afrocêntrico é investigar novos métodos de construção do conhecimento nesse campo de disputa: referindo-se sempre aos povos afrodescendentes espalhados pelo mundo, e ao mesmo tempo à metodologia que pode ser multidisciplinar, interdisciplinar e transdisciplinar dos estudos nesse campo. A pluralidade dos estudos pós-coloniais trata também da herança cultural no continente africano e na diáspora pelo planeta.

A “Complexidade Sistêmica” é uma abordagem de pesquisa que também contribui para a trajetória deste trabalho. Cunha (2020) entende a complexidade como uma forma de pensar o trabalho científico, e, de conceber modelos científicos. A abordagem reconhece as diversas variáveis do sistema e as interações entre elas, não menosprezando os diversos efeitos que elas podem acionar na desenvoltura do sistema. O autor destaca que pensar relações não-lineares entre os elementos dos sistemas é uma abordagem desta metodologia, favorecendo o estudo da população negra a partir da diáspora: considerando a “complexidade das interações entre os diversos fatores, não comportando uma visão dualista apenas, do falso em oposição ao verdadeiro, do certo separado do errado, das coisas estanques em dois grupos de oposição indissolúveis”.

Amparados pela afrocentricidade e pela complexidade sistêmica define-se três blocos temáticos que servem de fonte para o entendimento da complexidade do reggae em São Luís. Os trabalhos do Professor Henrique Cunha Júnior são fontes em destaque para o diálogo entre as categorias e teorias do urbanismo, e, a abordagem afrocêntrica. Buscando elementos de uma história social da musicalidade reggueira - e não elementos dos estudos de música de forma central - o segundo bloco trata da dinâmica cultural em São Luís e no Brasil, gingando em torno do ritmo: “O reggae em São Luís na contemporaneidade: identificação cultural, segmentação e mercado”, de Karla Freire (2008) assim como a sua dissertação “Que reggae é esse que jamaicanizou a “Atenas brasileira”? (2010) são dois trabalhos que juntos de “Da Terra das

Primaveras à Ilha do Amor: reggae, lazer e identidade cultural" de Carlos Benedito Rodrigues da Silva (1995) são leituras centrais nesta pesquisa. Reunindo textos que tratam da história social das diásporas centro-africanas e da formação das musicalidades Afro-Atlânticas, destacam-se: "Da cupópia da cuíca - a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro" (Sécs. XIX e XX) (2015) de Rafael Galante; O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência (2001) de Paul Gilroy; "Da Diáspora: Identidades e mediações culturais" (2003) de Stuart Hall; Afrografias da Memória (1997) de Leda Maria Martins; e Geografia da Perfomance: do navio negreiro ao gueto (2008) de Sonjah Stanley Niaah.

Através da reunião de textos que tratam sobre a formação de São Luís, escolheu-se: Bumba-meu-Boi e Festas Populares na Ilha do Maranhão de Carolina Christiane de Sousa Martins (2020); "Quilombo urbano", Liberdade, Camboa e Fé em Deus: identidade, festas, mobilização política e visibilidade na cidade de São Luís, de Ana Valéria Lucena Lima Assunção (2017); Da cidade unitária à metrópole fragmentada: crítica à constituição da São Luís moderna de Fred Lago Burnett (2006). Buscando o processo da urbanização de São Luís adotou-se "Lutas por moradia e expansão do espaço urbano na cidade de São Luís (2004) de Josinaldo Santos; "A produção do espaço urbano em São Luís do Maranhão: passado, presente, há futuro?" (2014) de Antonio José de Araújo Ferreira e "Só vivo da pesca: estratégias de reprodução de famílias camponesas no meio urbano – entre Alcântara e São Luís, Maranhão" de Maria Suely Dias Cardoso (2008)

O panorama de referências textuais, estabelecido de forma interdisciplinar, foi planejado estrategicamente para favorecer uma predominância de intelectuais negras (os), inserindo olhares sobre a experiência diaspórica de diversas partes do globo. Outra estratégia foi inserir autores e autoras naturais da Jamaica - que são estudiosos do reggae como fruto da diáspora atlântica negra, assim como estudiosos e estudiosas do Maranhão, que versam sobre o reggae a partir do Maranhão - uma região que sofreu profundamente os efeitos da diáspora.

Quanto aos instrumentos de pesquisa e manejo de dados, o presente trabalho escolheu realizar entrevistas de estrutura mista que foram realizadas com pessoas negras que se relacionam com o reggae maranhense, e, que vivenciaram a difusão inicial do gênero no Bairro da Liberdade em meados dos anos 70. Realizar uma escuta ativa da oralidade ligada à memória é um método de investigação que permite o entendimento do passado e sua reverberação no presente. Pressupondo que a forma urbana da população negra em São Luís nos anos 70 foi um processo oportuno para o assentamento do reggae, considerou-se como uma das fontes de

pesquisa os censos demográficos do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). O acervo de jornais de época do Museu do Reggae Maranhense é uma fonte de pesquisa institucional relevante para a consulta deste trabalho, assim como o acervo do fotógrafo Jorrimar de Sousa - militante no movimento negro em São Luís desde os anos 70 - que retratou a efervência do reggae nos anos 80, possuindo também registros em vídeo das festas em torno do ritmo.

Incursões ao bairro da Liberdade também são uma forma de observar as relações espaciais do local em dias de festas onde o reggae aparece. Sendo assim, a memória coletiva de pessoas regueiras somada à observação de registros de época em vídeo, foto, matérias de jornais sobre o reggae em São Luís, e, as observações de campo da pesquisadora se constituem como procedimentos estratégicos.

Quanto à distribuição dos capítulos, revisa-se, na primeira parte, estudos sobre o Reggae em São Luís. De forma conjunta também é realizado um apanhado de trabalhos sobre o Bairro da Liberdade, abordando a formação do bairro, as origens da população que ingressa ao território na expansão urbana entre os anos 70 e 80, e, o processo que atribui a titulação de Quilombo Urbano à localidade. Aproximando os debates, o capítulo inicial também realiza ligações entre informações que apontam focos do reggae em trânsito no Maranhão dos anos 70, circulando entre a capital e a baixada - e vice-versa. No segundo capítulo desenvolve-se a compreensão sobre o que é o reggae maranhense, de forma particular ao debate levantado por esta pesquisa: um gênero que expande múltiplas experiências de sentido, inclusive para além da musicalidade. O reggae no Maranhão foi, e é, recriado pela população de maioria negra quanto à dança, ao estilo, à sonoridade, à comunicação, à linguagem, e, às dinâmicas culturais de festividade inscritas no espaço. O terceiro capítulo, de abordagem empírica, correlaciona a definição de “Bairros Negros” com as características que deram contorno a forma urbana da Liberdade, correlacionando ao processo de formação urbana da população negra do Bairro da Liberdade, nos anos 70, como concomitante ao início da circulação do reggae na Ilha - elaborando como a cultura negra urbana inscrita no Bairro da Liberdade contribuiu para o reencontro do reggae jamaicano com outras culturas descendentes da diáspora negra.

2 REVISITANDO ESTUDOS: O REGGAE NO TERRITÓRIO MARANHENSE E O BAIRRO DA LIBERDADE EM SÃO LUÍS (MA)

A circulação inicial do reggae maranhense ocorreu por um movimento que transitou através de diversas frentes territoriais. Neste capítulo pretende-se revisitar estudos disponíveis sobre algumas localidades da Baixada Maranhense - como por exemplo Cururupu e Itamatatiua - no contexto da chegada do reggae ao estado, e, sobre a expansão do ritmo na Ilha de São Luís, especialmente no Bairro da Liberdade. Na bibliografia existente sobre o surgimento do reggae como dinâmica cultural no Maranhão é frequente a indicação de portos litorâneos como pontos de distribuição de discos estrangeiros, então a via marítima litorânea maranhense surge como local privilegiado para trocas. É interessante perceber como existem registros relativos aos anos 70 - período inicial da chegada do reggae ao Maranhão - onde cidades do interior já vivenciavam festividades nas quais o ritmo jamaicano era celebrado. O espaço rural maranhense possui elementos culturais que remetem às heranças afro-diaspóricas espalhadas no processo de sequestro da população africana para o Brasil, sendo Itamatatiua e Cururupu exemplos a serem observados tanto pela disponibilidade de dados que cruzam as cidades com o processo inicial do reggae quanto pelas influências culturais afro diaspóricas nessas duas cidades.

É importante ressaltar que a obra de Carlos Benedito Rodrigues da Silva “A Terra das Primaveras à Ilha do Amor” de 1995 foi o primeiro estudo sobre a dinâmica do reggae no Maranhão, existindo então uma janela de tempo considerável antes da abertura do debate acadêmico sobre o reggae no estado. Com o processo de reabertura democrática brasileira nos anos oitenta movimentos sociais - com destaque para o movimento negro neste trabalho - conseguiram maior inserção de espaços de pesquisa favoráveis ao estudo das temáticas afrobrasileiras nas universidades brasileiras. No Maranhão houve resistência da elite intelectual ateniense, como Carlos Benedito Rodrigues da Silva aponta (1995), contra a legitimação do reggae como elemento cultural local. Esses dados mostram como o resgate dos primórdios do reggae no Maranhão é um gesto importante para reconstituir uma memória cultural que sofreu resistência de setores dominantes da produção do conhecimento. Existe um ônus de mapeamento dos processos culturais urbanos da população negra, assim como tal ônus se expande para a compreensão da zona rural maranhense no tocante a circulação inicial do reggae. Através da exploração elaborada neste capítulo percebe-se como as similaridades entre Cururupu e Itamatatiua desdobram questionamentos sobre o início da circulação do reggae maranhense, no sentido de: quais locais de festividades religiosas no espaço rural foram portais

frequente para a dinâmica do reggae ter adesão no estado? Como a região da baixada foi um espaço para a entrada do ritmo, em suas dinâmicas portuárias? São direcionamentos sugeridos aqui para a continuação da abordagem espacial do reggae maranhense.

Em um segundo momento deste capítulo, abordaremos estudos que apontam para os bairros periféricos na cidade de São Luís do Maranhão, que como indica Silva (1995) possuem um ou mais salões de reggae em funcionamento semanal. O autor atribui um significado social mais amplo a esse fenômeno na medida que, em meados dos anos 70, houve a expansão do movimento regueiro, mais significativamente ainda nos bairros periféricos e nas regiões de palafitas em São Luís. Através dos dados aproximados neste segundo tópico levanta-se o debate de como o crescimento dos bairros mencionados ao longo deste trabalho desencadearam processos de mobilização no espaço, através do lazer proporcionado pelo reggae. Para além da criação de espaços de lazer é necessário observar também dados relativos à formação sócio-espacial das periferias de São Luís em meados dos anos 70. Silva (1995) também elabora apontamento parecido ao considerar que a maioria da população negra de São Luís é proveniente da zona rural, descendendo da população que sofreu processos de migração para a capital. A análise das dinâmicas culturais inscritas no espaço, que foram transpostas por essas populações, é uma via de compreensão que colabora para a "geografia" do reggae inscrita especialmente em São Luís.

2.1 Focos do Reggae em Itamatatiua e Cururupu

As oito primeiras cidades brasileiras são portuárias - incluindo São Luís do Maranhão. Paul Gilroy em "O Atlântico Negro - Modernidade e dupla consciência" (1993) através da alegoria do navio vivo como um sistema cultural realiza uma aproximação entre as rotas e fluxos que ressaltam como as relações estabelecidas através da diáspora favorecem a formação de um circuito comunicativo que ultrapassa as fronteiras territoriais, permitindo a interação entre às populações dispersas. Pensando nos trânsitos entre São Luís e a Baixada Maranhense um dado interessante no debate sobre o possível "início" do reggae no Maranhão é a cidade de Cururupu como um dos pontos de entrada para o ritmo no litoral ocidental maranhense.

> Por ali (Porto de Cururupu), os marinheiros chegavam trazendo mercadorias diversas, inclusive discos de músicas do Caribe e Guiana Francesa, que eram distribuídos algumas vezes entre os estivadores originários daquela região. (SILVA, 1995, p.147)

A profissão do estivador segundo Henrique Cunha Junior (2017) se liga ao trabalho realizado pela população negra enquanto determinante para a forma da população negra urbana,

assim como outras profissões que o autor classifica como trabalhos negros no contexto da expansão das periferias brasileiras. Os municípios que compõem as microrregiões do Litoral Ocidental Maranhense e Baixada Maranhense possuem elementos socioculturais complexos, como assinala Silva (1995). Segundo Maria da Conceição Pinheiro de Almeida e Franck Pierre Gilbert Ribard (2020, não paginado):

> Para esta região chegaram as primeiras levas de africanos, na condição de escravizados, fazendo girar a roda da economia local. Segundo dados do censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), do ano de 2010, para além da presença de outras etnias, e migrantes, essa microrregião possui a segunda maior população negra do Maranhão, ficando atrás apenas do conglomerado da ilha de São Luís.

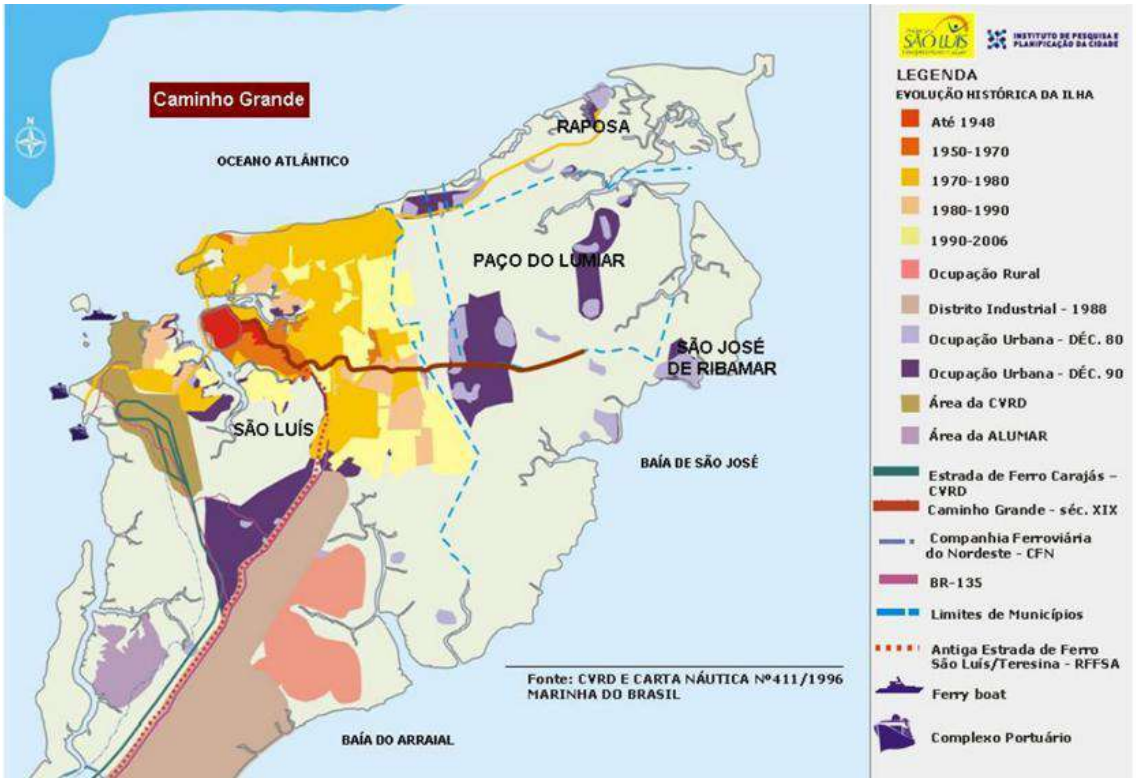
A cidade de Cururupu, na baixada, expressa essa relação entre o território de população negra e as práticas culturais no contexto urbano.Pablo Gabriel Pinto Monteiro (2019) ao tratar das características que definem a identidade do cururupuense através da configuração ao território considera os terreiros, os centros culturais de bumba boi e os salões de reggae como lugares marcadamente negros.

> [...] esses são marcadamente negros, a partir das manifestações afro-maranhenses, tais como a presença maciça de pajés e seus calendários festivos que agregam várias brincadeiras como a festa do Divino Espírito Santo; bumba-meu-boi, tambor de crioula com seu sotaque específico da Baixada e paredões e radiolas de reggae - esses últimos sempre quando anunciados usam de expressões como: “A queridinha da Baixada Maranhense”, “A melhor da Baixada Maranhense.” (MONTEIRO, 2019, p. 55)

No mapa a seguir (figura 1) destaca-se em amarelo a evolução histórica do bairro da Liberdade, ao redor do fragmento em vermelho que compreende o centro da Ilha de São Luís. A evolução recorta o período entre as décadas de 70 e 80, momento de crescente migração populacional para São Luís. A presente pesquisa não procura definir que o reggae, como conhecemos em São Luís a partir dos anos 80, chegou em São Luís através de um sentido único oriundo da baixada. É notório que as reconfigurações do reggae em São Luís ganharam profundas dimensões na dinâmica cultural periferizada da Ilha. Porém, as características e valores da população negra rural da baixada contribuíram - e contribuem ainda uma vez que a teia de relações comunitárias entre a capital e interior são constantes - para produção do espaço urbano de São Luís, como veremos adiante no trabalho de Assunção (2017) na análise do Quilombo Urbano da Liberdade. O êxodo a partir da baixada aponta para a aproximação de dois movimentos: o trânsito intensificado da população negra na chegada para as periferias de São Luís, e, o início da circulação do reggae no Maranhão - pensando no recorte dos anos 70. Diniz (1999) aponta que o espaço urbano de São Luís sofreu um intenso processo de segregação onde surgiram e se expandiram bairros periféricos, aparecendo como locais de ocupação e, ou,

invasão, assim como palafitas: forma assinalada por Carlos Benedito Rodrigues da Silva (1995), como uma das localidades da circulação inicial do reggae na capital. Diniz aponta que a segregação na década de setenta se atualizou em outras dinâmicas de violência no rural, provocando uma expulsão para as cidades - onde maior parte da população não foi assimilada pelo mercado formal.

Figura 1 -Planta da Ilha de São Luís



Fonte: Prefeitura de São Luís (2000).

Partindo para outra localidade da Baixada Maranhense nos focos iniciais do reggae, em 1974, o cineasta Murilo Santos registrou uma das primeiras máquinas "antepassadas" do que se tornaram as radiolas maranhenses, aparelhagens de som similares aos sistemas de som Jamaicano (*soundsystem*). A fotografia é também um dos primeiros registros datados de festas com o gênero reggae no Maranhão. O contexto da fotografia se deu no Quilombo de Itamatatiua, localizado no município de Itamatatiua - distrito de Alcântara, onde ocorre a Festa de Santa Teresa anualmente. Segundo o documentarista em entrevista ao pesquisador Euclides Barbosa (2011, p. 84)

> Foi em 1974, em Itamatatiua, que vi pela primeira vez uma dessas radiolas ambulantes alimentadas por um gerador. Era a do Carne Seca e na época ainda não era considerada 'radiola de reggae'. A magia das luzes fluorescentes coloridas naquele cenário natural, daquela comunidade negra rural, se completava com os modernos gravadores de rolos Akai e com as caixas de som de desenhos futuristas, feitas de fórmica e decoradas com

> reluzentes suspiros de guarda-roupas e telas e aros metálicos de alto falantes de fusca. As músicas mais pedidas eram as de Jimmy Cliff, as internacionais, como era conhecido o reggae naquela época.

Figura 2 - Festa com a Radiola de Carne Seca (1974)

Fonte: Murilo Santos (2009)

A comunidade quilombola de Itamatatiua, localizada cerca de 60 km da cidade de Alcântara, fica a 90 km da capital do estado. O território possui raízes no término do regime escravista, época em que o local era uma antiga fazenda pertencente à Ordem Carmelitana. Com a desintegração do período escravocrata o terreno foi abandonado. Com o movimento populacional afrodescendente - propulsionado por diversas frentes de migração - o território foi ocupado pela população negra. Segundo Ferreira, Grijó e Maranhão (2009) Itamatatiua possui origem diferente das muitas comunidades quilombolas do país, ao contrário do quilombo de Palmares, por exemplo, não foi fundada por pessoas em fuga da escravização, mas sim pela doação de terras para uma ordem da igreja católica, prática comum no período colonial. Segundo o trio de pesquisadores os moradores se consideram descendentes da antiga população negra rural que ali vivia:

> Segundo contam os mais velhos que vivem na comunidade, eles são descendentes de um casal de negros que recebeu a imagem de Santa Tereza surgindo daí a expressão "Filhos da Santa" e todos têm o sobrenome DE JESUS em homenagem à santa. (FERREIRA; GRIJÓ; MARANHÃO, 2009, p.3)

Atualmente a comunidade é um ponto turístico popular devido a sua movimentação cultural e religiosa. A Festa de Santa Teresa continua sendo realizada em Itamatatiua, e no

mesmo espaço de celebração o reggae ainda coexiste com outras manifestações negras, como por exemplo, o Tambor de Crioula durante as Festas de São Benedito.

Quanto ao território, sua localização fica em uma parte de Alcântara que é de fácil acesso, principalmente para quem sai de um dos municípios da capital São Luís. O meio de acesso mais popular é o Ferry Boat, assim como no caso de Cururupu, na travessia pela Baía de São Marcos até o Porto de Cujupe, em Alcântara. No Cujupe é possível pegar vans, ônibus e carros de viagem diretamente para Itamatatiua. Esse trânsito favorável entre mar e terra foi propício para a circulação de radiolas, djs, festas e discos, como veremos adiante em exemplos reunidos neste capítulo.

A comunidade de Itamatatiua, que antes era denominada como "Terra de Santo", é atualizada como "Terras de Quilombo", uma vez que o território é constituído por remanescentes de quilombo, o que legitimou, em termos de território, uma nova construção de identidade. Sobre a atualidade de Itamatatiua:

> Hoje mais de 80 famílias da comunidade vivem da pesca, da agricultura, da produção artesanal e do extrativismo, o que proporciona uma renda média de aproximadamente um salário mínimo para cada uma. As dificuldades de sobrevivência para a comunidade estão ligadas desigualdade social e diferenças culturais oriundas do momento da escravidão, que até hoje demarcam conseqüências para saúde, educação, acesso à qualidade de vida e lazer do povo negro. (FERREIRA, GRIJÓ, MARANHÃO, 2009, p.3)

Silva e Barros (2018) realizam um debate sobre a importância da reprodução cultural, do modo de vida e da organização econômica da comunidade de Itamatatiua, frente às consequências do avanço do capital internacional e nacional no território quilombola. A dupla levanta características dos modos de vida dessa população como estratégias de resistência: "sobrevivem principalmente da agricultura de subsistência, criação de animais e turismo, além de atividades secundárias como a produção de artefato cerâmico e farinha de mandioca, que ajudam na renda familiar. "O patrimônio imaterial da Itamatatiua também é destacado pela dupla de autores - através das festas, do calendário religioso e das manifestações negras de dança. Assim, é no espaço das celebrações dos festejos de Itamatatiua que a musicalidade do reggae se faz presente - processo também observado em Cururupu. A festa de Santa Teresa de Ávila, por exemplo, ocorre no mês de outubro. Populações de povoados e municípios vizinhos se movimentam em torno da chamada radiola de reggae, como verifica Andrade (2004) tendo sido o gênero introduzido no festejo religioso, em anos anteriores, assim como o tambor de crioula.

Figura 3 - Frame do documentário “Terras de Quilombo” (2004) do cineasta Murilo Santos

Fonte: Filme de Murilo Santos (2009)

Andrade (2004) através de uma comunicação oral sobre o documentário “Terras de Quilombo – uma dívida histórica”, de autoria de Murilo Santos e realizado pela Associação Brasileira de Antropologia, aponta que o filme tem como objeto central em sua narrativa o tema das comunidades remanescentes de quilombos, abordando a situação dos grupos atingidos pela implantação do Centro de Lançamento de Alcântara. Na introdução do documentário somos apresentados a uma passeata que concentra terreiros de religião de matriz africana, manifestando-se em um dos locais sobre o qual se fundamentou o “mito da fundação francesa da cidade de São Luís do Maranhão”:

> Os descendentes dos escravos negros, as peças, como eram chamados, reúnem-se onde hoje se encontra a estátua de Daniel de la Touche, o chamado Senhor de la Ravardière, suposto fundador de São Luís, símbolo de um presumido passado francês da Ilha de S. Luís, mito tão bem desmontado pela historiadora Lourdes Lacroix. O vídeo já se inicia, portanto, chamando a atenção para o contraste entre uma sociedade branca, de senhores, e os negros escravizados. (ANDRADE, 2004, não paginado)

Andrade ressalta um aspecto importante na análise das informações sobre as festas de santos católicos nos arreadores de Alcântara, referindo-se a rede de relações entre as famílias de povoados distintos, e o movimento de instalação com aquelas que se estabelecem na cidade de São Luís sem, porém, abandonar os ritos e tradições de uma identidade étnica e o pertencimento aos locais originários. Essas ligações se transportam para as periferias de São Luís, evidenciando, segundo grifo de Andrade (2004) a “plasticidade das fronteiras étnicas” (BARTH, 1976, 2000) que ultrapassam os limites geográficos, reconfigurando-se também do outro lado da Baía de São Marcos, em locais para onde a população da baixada se desloca

continuamente em embarcações: tais fronteiras se estabelecem e se mantêm como resultado da consolidação de redes, atualizadas nas relações econômicas, de parentesco, de ajuda mútua e que correspondem a estratégias de reprodução social desses grupos. As ligações citadas por Andrade também se apresentam como uma dinâmica de funcionamento das celebrações de reggae no Maranhão, consolidando redes de circulação de eventos e comunidades negras: movimento que Pinto (2019) também observa no estudo de Cururupu ao observar a mobilização das comunidades ao redor das festas de reggae ligadas ao calendário religioso das comunidades afrodescendentes.

Expandido o entendimento sobre essas ligações, Maria Suely Dias Cardoso em "Só vivo da pesca: Estratégias de reprodução de famílias camponesas no meio urbano – entre Alcântara e São Luís, Maranhão" (2008) tenta compreender o estabelecimento de vínculos e relações que se formam entre famílias originárias de Alcântara, e que se mantém de forma estendida nos bairros periféricos de São Luís. A autora aborda especificamente as relações sociais que interligam famílias situadas em um território étnico, segundo Cardoso "que pescam, cultivam e vivem do extrativismo em Alcântara e na capital do Maranhão, reconhecendo a existência de uma conexão histórica entre os dois lugares, com foco no trânsito de pessoas que se deslocam em fluxo contínuo entre as localidades, principalmente pela via marítima".

Cardoso (2008) destaca que essas relações se atualizam de forma contínua, interligando populações de diferentes povoados do município de Alcântara e dos que vieram para São Luís, o que reafirma a indicação de Andrade (2004) ao tratar da existência de "uma rede de solidariedade e parentesco que foi-se consolidando no decorrer de um processo com características históricas próprias". A autora adotou como referência empírica a observação de uma família que se desloca de um povoado de Alcântara para o bairro da Camboa (São Luís), em busca de estratégias acionadas pelo grupo para sua reprodução no meio urbano. Cardoso questiona-se no início do trabalho se tais estratégias e relações seriam de base econômica, parentesco, rituais ou de outra ordem, produzindo um relato descritivo do cotidiano da família do "Sr. Catarino":

> A chuva era grossa e a água passou a entrar na sala e a formar uma poça de lama. O seu Catarino estava escutando música e trabalhando na rede de pescar como se nada estivesse acontecendo. Eu, sentada, tentava conversar sobre sua viagem para Santana, enquanto Ana Maria logo pegou uma enxada e tentava dar um jeito na invasão da água que não cessava. Eu me propus ajudá-la e assim fiz. Enquanto isso, o Sr. Catarino continuava escutando o som bem alto, não se preocupando com o lamaçal em que estava se transformando a sala e nem com a peleja que eu e sua esposa estávamos tendo para melhorar aquela situação. Calmamente, me explicou que estava fazendo a seleção das músicas que levaria para Santana e tocaria na barraca do seu sobrinho durante a festa em homenagem à santa. A seleção, que certamente levava em consideração o gosto camponês, contava com vários ritmos de música como o reggae,

> brega, lambada e forró (CARDOSO, 2008, p.26).

Esse paralelo abre espaço para questionamentos sobre como os modos de vida das populações negras rurais no Maranhão favoreceram uma adesão às musicalidades do reggae. Um dado apontado por Santos (1995), Freire (2012) e Brasil (2014) em suas obras é que José Ribamar Macedo nos anos 70 foi um dos primeiros agentes culturais a circular pelo Maranhão com vinis de reggae e outros ritmos caribenhos. Surgindo em festas populares o discotecário começou a realizar tentativas de colocar discos de reggae para perceber a reação do público: A primeira reação dos amigos discotecários foi dizer: "Riba, larga de mão, isso é música de **arraial**" (RODRIGUES *apud* FREIRE, 2012, p. 78)

Brasil (2011, p. 80) levanta a hipótese de que a advertência dos amigos de José Ribamar se "deve à origem musical do reggae estar harmonicamente ligada a um gênero rural, o mento, no qual se cantavam músicas de trabalho". Apesar de levantar dados concretos sobre a origem musical do reggae jamaicano é perceptível que o peso da palavra "arraial" pinta com outras tonalidades o espaço de lazer exposto segundo os amigos de José Ribamar Macedo. Um imaginário sobre a espacialidade do gênero no Maranhão já se fazia presente no testemunho dos amigos de José Ribamar Macedo, reabrindo a hipótese levantada neste trabalho de que o reggae maranhense ganhou adesão não apenas pela força da periferia em expansão na capital ludovicense nos anos 70, mas também pelas práticas culturais negras da baixada, do interior do estado, ou seja, do espaço rural.

De forma comparada, o processo de expansão da periferia urbana de Kingston (capital da Jamaica) nos anos 50 fornece paralelos interessantes para compreender a adoção do reggae no Maranhão nos anos 70, período em que a periferia urbana de São Luís também crescia, assim como a periferia de municípios do interior do estado. O reggae surgiu na Jamaica, nos anos 1960, tendo sua genealogia na música rural de trabalho (mento), nas musicalidades afro-diaspóricas que viajaram nos navios negreiros para a Jamaica no processo de colonização, e na música negra norte-americana que chegava através da rádios e discos de vinil. Kingston reunia uma enorme população negra rural no espaço urbano, formado pelos bairros de lata. As latas eram casas construídas de flandres - material laminado estanhado composto por ferro e aço de baixo teor de carbono revestido com estanho. Segundo Hebdige:

> As condições socio-econômicas dos grupos sociais afrodescendentes da ilha caribenha propiciaram o surgimento de um sistema simbólico constituído nas relações de transcendência e interrelação entre as dimensões política, religiosa e artística, que se traduzia na construção de uma identidade política e cultural para os negros e pobres, considerados "outsiders", termo usado para denominar os burru men, pessoas consideradas párias da sociedade. Habitantes da zona rural que cultuavam entidades africanas e tocavam os tambores tribais chamados burru drums, o ritmo nyabinghi.

> Estes eram compostos, principalmente, pelos “rastafarianos”, pessoas de espiritualidade, tocavam os tambores tribais, consumiam “ganja” e viviam na zona rural da Jamaica (HEBDIGE, 1987 *apud* BRASIL, 2011, p. 27).

A Babilônia é bastante citada nas musicalidades do reggae. Na Jamaica, a Babilônia é relativa às figuras da igreja católica, do governo e da polícia. Brasil (2014) acrescenta que a população negra migrante do exôdo rural Jamaicano nos anos 50 estava localizada nas concentrações populacionais urbanas periferizadas de Kingston e situavam-se mais intensamente nos bairros Trench Town e Chanty Town, os já citados bairros de lata. Segundo Brasil (2014, p. 27), "constituída basicamente de afrodescendentes, a maioria era oriunda do êxodo rural que, em busca de melhores condições de sobrevivência, migrou para as favelas da capital, onde nasceu e se desenvolveu o reggae tal qual se concebe hoje”.

As reflexões reunidas neste primeiro momento oferecem suporte para o debate sobre São Luís do Maranhão não ter sido o centro de entrada e estabelecimento único do reggae no estado. As relações culturais nas comunidades quilombolas e remanescentes também migraram para São Luís no processo do êxodo rural, o que acelerou o crescimento das periferias em expansão na capital. Assim como as brincadeiras de bumba boi, por exemplo, migraram para o circuito cultural da Ilha, o reggae também fez um movimento de circulação entre rural-urbano.

2.2 A circulação inicial do Reggae nas periferias de São Luís

Este tópico mostra-se como uma tentativa inicial de explorar aproximações entre o processo de expansão das periferias localizadas nos bairros da Liberdade, Camboa, Fé em Deus, Areinha e Jordoa - com ênfase nos três primeiros bairros - durante a década de 1970, e, o período de circulação inicial do reggae como um fenômeno entre a juventude negra periferizada ludovicense, segundo Carlos Benedito Rodrigues da Silva em sua obra "Da terra das primaveras à Ilha do Amor - reggae, lazer e identidade" (1995). Partindo do termo “Geografia da Performance" desenvolvido pela autora jamaicana Sonjah Stanley Niaah na obra “Geografia da Performance - do navio de tráfico ao gueto” (2008) levantam-se questionamentos sobre a mobilização da periferia urbana ludovicense na dinâmica cultural local.

O processo de urbanização no Brasil acontece de forma dependente pela expansão das periferias. A batalha pelo direito à cidade apresenta-se em formas diversificadas de ocupar ilegalmente o solo urbano como alternativa de sobrevivência. As dinâmicas culturais inscritas pela população periferizada estigmatizada por muitos como “o subúrbio, a favela, o gueto ou periferia tensionam a dialética da cidade” (CORRÊA, 1989, p.7). A periferia, nas suas múltiplas

formas de estabelecimento no urbano brasileiro, é um tema que apresenta noções e conceituações múltiplas veiculadas a diferentes correntes teóricas. Segundo Lopes e Ramires (2009) a periferia vem se tornando cada vez mais plural, o que é revelado por novas práticas socioespaciais e culturais, novas formas de diferenciação e segregação urbana (LOPES; RAMIRES, 2009).

A produção do espaço urbano demanda um alto custo, o que deflagra uma formação desigual desse espaço que se fragmenta de acordo com a renda de cada eixo de classe. A divisão da cidade entre centro e periferia expressa que aqueles que podem pagar pela localização central e urbanizada terão os meios de sobrevivência e habitação garantidos. Assim como desigual e fragmentado, o espaço urbano é também atravessado por múltiplas relações sociais como trabalho, comércio, transporte, e, o foco do presente estudo: cultura. A dialética interna da cidade dispõe a mesma no centro de disputa por interesses variados, já que sua produção se dá pelas ações do Estado, dos proprietários fundiários, dos detentores dos meios de produção, pelo setor imobiliário e pelos grupos sociais excluídos (CORRÊA, 1989).

O crescimento de bairros considerados periféricos, como por exemplo os bairros da Liberdade, Camboa e Fé em Deus, ganhou força nos anos 70. Não se pode denominar o conjunto de bairros periféricos - que cresceram ao mesmo tempo que a dinâmica do reggae em São Luís - por espaço urbano sem antes denominar o que seja o "espaço urbano". Villaça (1999) refere-se ao processo de urbanização genericamente abordado, ou a espaços regionais, nacionais, continentais e até planetários. Ao estudar um arranjo interno o espaço é intra, então a expressão “espaço urbano” pode referir-se ao espaço intra-urbano. Para Villaça (1999) o estudo das formas é o estudo do espaço urbano, porém, não se limita a esse termo.

Estudos sobre os deslocamentos, de forma frequente, ressaltam os motivos de permanência ou migração das populações de forma subordinada às questões econômicas, deixando de abordar que as relações sociais vivenciadas pelos povos podem se configurar de forma similar ao que eles viviam em suas cidades de origem, assim como as suas práticas culturais e também sociais e econômicas. Daí o interesse de aproximar o termo “Geografia da Performance", criado por Sonjah Nyaah, para o presente tópico.

Assunção (2017) explora que nas décadas de 60 e 70, em São Luís, houveram investimentos no sistema público de serviços com grandes obras estruturantes para a cidade, como por exemplo na construção civil. Este processo de expansão urbana inclui a construção e inauguração do terminal portuário de Ponta da Madeira, em São Luís do Maranhão, que serve como referência à formação do bairro da Liberdade. A construção de um polo industrial

associado ao Projeto Corredor Ferro-Carajás, acabou gerando expectativa quanto à necessidade de mão de obra. Com investimento na infraestrutura local, os bairros foram se fixando devido o crescente desenvolvimento na atividade comercial, assim como com a contribuição do assentamento da malha urbana, em direção ao rio/bairro Anil e Bacanga que, além de uma transformação espacial, foi instrumento de integração urbana, interligando o bairro de forma mais efetiva à cidade: "a antiga área do São Francisco era circundada pelo Rio Anil, Igarapés da Jansen e Jaracati, o que permitia a comunicação marítima com a Camboa do Mato e o Matadouro, e que viraram os bairros Camboa e Liberdade, respectivamente" (RIO BRANCO,2012, p. 21).

Assunção (2017) aponta que devido ao crescente e significativo processo de urbanização - onde os portos funcionavam com muito movimento, carga e descarga de mercadorias, trabalhadores, funcionários - os pequenos portos interligavam os bairros da Camboa, Fé em Deus e Liberdade à cidades do Litoral Ocidental e da Baixada Maranhense, onde muitos produtos chegavam através das embarcações. Os mesmos bairros são citados em Silva (1995) e Freire (2012) como lugares iniciais da cultura reggae em São Luís. Este processo contribuiu para um aumento de habitantes nas regiões, principalmente oriundos da baixada, o que acelerou o processo de autoconstrução na região. Segundo Maricato (1979, p. 79):

> A autoconstrução se estende, portanto, para a produção do espaço urbano e não se restringe aos meios de consumo individual. Nos domingos e feriados, nas horas de descanso, os trabalhadores constroem artesanalmente uma parte da cidade. O assentamento residencial da população migrante em meio urbano, fundamental para a manutenção da mão-mão-obra, se faz ás custas de seu próprio esforço, sem que o orçamento "público" se desvie de outras finalidades, na aplicação.

A dinâmica da autoconstrução não se configura apenas à construção de casas, e também se configura à construção de escolas, limpeza das ruas, e outros serviços, inclusive: espaços de lazer. Silva (1995) de forma enfática aponta que as construções de palafitas (um tipo de autoconstrução) eram lugares onde a sonoridade do reggae se fazia presente, como parte do cotidiano das comunidades negras e periferizadas nos anos 80.

Estudos de Azevedo (2014), Freire (2012), Brasil (2005) e Santos (1995) abordam como no território que envolve os Estados do Pará e Maranhão sempre houve a circulação dos ritmos caribenhos. Na hipótese de considerar o território apenas como "forma" não teríamos uma variedade de eixos de análise nos estudos que vinculam espaço e cultura, restando somente observar o "conjunto de sistemas naturais e sistemas de coisas superpostas" (SANTOS, 2002, p. 14). Carlos Benedito Rodrigues da Silva na obra "Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor" (1995) explora a difusãodo reggae jamaicano nos anos 70, observando a explosão do ritmo entre

as populações negras e pobres na periferia da cidade - indicando bairros de palafitas e lugares que vivenciaram processos de favelização. O autor problematiza que os estudos sobre as práticas de lazer da população negra maranhense no período pós-abolição são escassos. Enquanto instrumento de mobilização da população negra urbana, o reggae em São Luís se tornou um elemento cultural de reconstrução da identidade negra no território da Ilha. Retomando as conceituações de Milton Santos (2010), o território usado é aquele utilizado por uma dada população, aquele cuja sociedade local rege as manifestações da vida social. Trata-se de uma estrutura dotada de movimento próprio. É o chão mais a identidade, como a ideia de tribo, povo, nação e, depois, de Estado nacional decorre dessa relação tornada profunda (SANTOS, 2010).

Carlos Benedito elabora um tópico sobre "Território Negro e Identidade" para indicar que as fronteiras da identidade são construídas e definidas através de um longo processo histórico adotando a interpretação de Sodré "o território é um dado necessário à formação da identidade grupal/individual, ao reconhecimento de si por outros" (SILVA, 1995, p. 124) adiante, no tópico "Confrontando Africanismos" o autor aponta que a identificação da juventude negra urbana de São Luís através das festas de reggae sugere uma interpretação que vai além de africanismos (SILVA, 1995), considerando a imensa diversidade cultural do continente africano, dado este que aprofunda a percepção das origens da população negra na Diáspora - população essa que migrou também para a Jamaica. O autor também indica que o gesto de analisar o percurso das festas de reggae em expansão pelas periferias - como força mobilizadora de um segmento da população negra na sociedade urbana - colabora na constatação de que os caminhos de construção da identidade étnica passam pelos contornos sociais e políticos forjados no processo dinâmico de transformações da cultura brasileira. (SILVA, 1995)

Karla Freire em sua obra "Onde o Reggae é a Lei" (2012) fornece o dado de que em 1988 houve um seminário organizado pelo produtor cultural Ademar Danilo, com o objetivo de reunir agentes locais ativos na cena do reggae. A partir desse evento foi possível traçar um mapa inicial de como o ritmo expandiu-se pelas periferias da cidade através das festas. O bairro da Areinha, por exemplo, aparece de forma frequente nos registos do evento, sucedido pelas localidades da Liberdade, Jordoa, João Paulo, Coroadinho e Sacavém.

A autora comenta que a consolidação do ritmo Jamaicano em São Luís se deu com as festas de reggae realizadas, principalmente nos finais de semana, nos diversos salões espalhados pela cidade. Os clubes de reggae existem desde o final da década de 1970. O primeiro, conforme

registo de Silva (1995) e de Brasil (2005), foi o pop Som I, no bairro da Jordoa. Quando o reggae começou a fazer sucesso e conquistar um público fiel, foram surgindo festas onde só era tocada a música jamaicana. Assim, no início, o Pop Som apresentava, além de reggae, merengue, salsa e lambada, mas, depois passou a ser um clube exclusivamente de reggae. Selektah (2009), entretanto, afirma que, antes mesmo do Pop Som, já haviam festas exclusivas de reggae em outros bairros da periferia da cidade: "A história do reggae começou pelo Sacavém. O Pop Som e outros clubes já vieram depois, no final de 70".

Freire realiza um apanhado sobre os clubes de reggae na cidade, comentando que os espaços estão localizados, em sua maioria, nos bairros populares da capital maranhense e ficam, geralmente, em locais de fácil acesso por transporte público. Com exceção de clubes como Espaço Aberto e Clubão do São Francisco – no bairro do São Francisco (embora seja um bairro predominantemente de classe média, é cercado de comunidades onde moram pessoas com menor poder aquisitivo, como Ilhinha, Conjunto Basa e Morro), os já citados Toca da Praia e Arena – ambos na praia da Ponta d'Areia que situada em área hoteleira, é próxima também da Ilhinha, grande parte dos clubes encontra-se em bairros periféricos como por exemplo: Palácio da Seresta (no São Cristóvão), Barraca de Pau (Cidade Operária), Caldeirão do Chopp (Vila Palmeira), União dos Moradores do Bairro de Fátima (Bairro de Fátima), Pop Som II (Coroadinho), Clubão Cidade (Vila Bacanga), CB 450 (Vila Embratel), Jamaica Brasileira (Cohab – Forquilha), entre outros.

Freire resgata os bairros da Areinha, Liberdade, Sacavém e Vila Palmeira para apontar como os espaços de reggae são alvo constante de vigilância policial, uma vez que são associados como locais de criminalidade. A autora retoma o III Seminário Reggae e Turismo, realizado em 2009, para resgatar a fala do pesquisador Eugênio de Araújo sobre os bairros por onde o reggae inicialmente se expandiu: "Hoje são os bairros considerados os mais perigosos e de maior índice de criminalidade da cidade. Eles foram os primeiros lugares onde se escutou reggae em São Luís". O pesquisador associa os sentidos pejorativos atribuídos por uma visão dominante com a origem da manifestação do reggae nas periferias da cidade. Bourdieu (2013) expressa que em uma sociedade hierarquizada não existe espaço que não seja hierarquizado (...) e que não exprima as hierarquias e as diferenças sociais de um modo deformado (mais ou menos) e, sobretudo, mascarado pelo efeito de naturalização acarretado pela inscrição durável das realidades sociais no mundo físico: diferenças produzidas pela lógica social podem, assim, parecer emergidas da natureza das coisas (basta pensar na ideia de "fronteira natural").

Freire também relata numerosos casos de violência policial nos espaços de reggae,

ressaltando que tanto a periferia quanto a população negra frequentadora são vítimas de discriminação. Segundo Bourdieu (2013) o lugar e o local ocupados por um agente no espaço físico apropriado constituem indicadores de sua posição no espaço social. O reggae desde a década de 1970 teve justamente mais público nas áreas de São Luís definidas como periféricas. Freire comenta que atualmente muitos frequentadores de reggae oriundos da periferia afirmam que a ação policial não é mais tão violenta como nas décadas passadas, resgatando a fala do Dj Selektah:

> O reggae, apesar de todo o boom da mídia, ainda hoje é marginalizado. Não é mais como era antigamente, mas a polícia fecha os reggaes do gueto. Passou do horário, o som tá muito alto, fecha, amparado na lei. Mas em locais de classe média deixa tocar até sete horas da manhã. Além disso, o reggae só é notícia quando alguém morre, só notícia ruim. (FREIRE, 2012, p. 71).

Tanto os frequentadores quanto os espaços localizados na periferia são marginalizados, dado esse que vai de encontro as considerações de Bourdieu sobre como o espaço social é hierarquizado pela desigual distribuição de capitais. São as condições materiais de existência que definem a posição de cada indivíduo, grupo ou classe no espaço social. Desse modo, o poder e o prestígio surgem e se constituem a partir da posição que o indivíduo ocupa na estrutura social. No que diz respeito à ação do Estado, Freire (2012) comenta que transparece no discurso dos entrevistados é que a violência praticada hoje é "branda", acolhida como legítima (BOURDIEU, 2002 *apud* FREIRE, 2002).

Quando os espaços de reggae começaram a ser frequentados pela classe média em São Luís houve a necessidade de criação de novos espaços de reggae fora da periferia da cidade. O turismo local adotou reggae como atrativo cultural para as classes média e alta, que são os principais consumidores das mercadorias turísticas.

> O surgimento dos espaços próprios da elite está quase sempre associado ao questionamento da relação público privado. Em primeiro lugar, porque os espaços da elite são fundamentalmente espaços privados ou de acesso restrito. Em segundo lugar, porque na produção desses espaços quase sempre está envolvido o poder público, seja por ação – aplicação de recursos, implementação de obras, criação de leis – ou por omissão –deixando as coisas acontecerem à margem da legalidade. (SOBARZO, 2006, p. 5).

Esse processo começou com abertura de bares e casas de reggae em regiões com maior circulação de capital. Em maio de 2006 iniciou-se o planejamento municipal para que houvesse uma estruturação nos locais de reggae da cidade, através do lançamento do projeto: "São Luís, Ilha do Reggae". Segundo Sobarzo (2006, p. 5)

> A ideia do poder municipal como zelador dos interesses coletivos deve ser assumida como um ideal não cumprido ou, pelo menos, não cumprido totalmente. Em geral, a ação do poder municipal mostra uma mistura de interesses públicos e privados – que pode ir dos interesses próprios do prefeito até os Interesses de grupos locais

dominantes.

O projeto foi concebido através de uma parceria entre o Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas e a Prefeitura de São Luís, através da Secretaria Municipal de Turismo (Imagem 2). O programa incluía uma etapa de melhoria da infraestrutura e dos serviços do reggae na cidade, assim como a oferta de cursos de capacitação direcionados aos agentes dos diversos setores que movimentam o reggae local, além de um programa com políticas de comunicação direcionadas para a divulgação do "produto" reggae nos mercados local, nacional e internacional. O Banco do Nordeste integrou o projeto como financiador da reforma dos espaços. Um dos critérios para o atendimento era o cadastramento prévio dos estabelecimentos junto à secretaria, exigência que provocou a desistência da maioria dos bares localizados na periferia de São Luís. Sobarzo (2006) identifica como exercício do poder (no espaço) gestos de apropriação, apontamento esse que pode ser identificado no caso do programa "São Luís, Ilha do Reggae":

> O exercício do poder para o controle do espaço (poder no espaço) inclui a capacidade de definição/modificação das normativas legais de uso e ocupação do solo, as definições sobre política tributária, a implementação de infraestrutura, serviços e investimentos. Esse controle do espaço deve ser entendido como um controle da sociedade com vistas à dominação política. (SOBARZO, 2006, p.5)

Os bares selecionados no projeto são: Cidinho Bar (Bairro da Liberdade), Bar do Nelson (Avenida Litorânea, praia do Calhau), Roots Bar (Centro Histórico), Creóle Bar (Lagoa da Jansen, Ponta D'Areia), Chama Maré (Ponta D'Areia), Point do Celso Cliff (Bairro de Fátima) e Túnel do Tempo (Madre Deus). O critério econômico excluiu muitos bares que não puderam tomar empréstimos bancários para fazer a reforma de sua estrutura.

Os equipamentos e o acesso ao suporte público são parte fundamental na reprodução da vida nas cidades. Através do projeto "São Luís - Ilha do Reggae"ocorreu uma apropriação dos espaços de lazer da periferia para as regiões do espaço urbano melhor dotadas de infraestrutura e serviços públicos, privilegiando donos de estabelecimentos que possuem poder aquisitivo, e assim podem manter as condições de valorização da propriedade urbana. Os espaços que originalmente mobilizaram a periferia da cidade agora passam a ser produzidos como mercadoria em áreas nobres da cidade.

Harvey (2009) aborda como a cidade é um produto social e histórico, desenvolvendo sobre como nos dois últimos séculos a dinâmica da produção do espaço aconteceu separada da reprodução da vida, aliada ao sistema de acumulação do capital. A cidade capitalista alterou o significado da produção do espaço, que se concentrava de forma predominante no valor de uso. A cidade passa a ser produzida como mercadoria, acessível apenas através de troca monetária.

O direito à cidade é substituído pelo “acesso”. Sobre o direito à cidade Harvey (2009, p. 09) comenta:

> O direito à cidade está, por isso, além de um direito ao acesso àquilo que já existe: é um direito de mudar a cidade mais de acordo com o nosso desejo íntimo. A liberdade para nós fazermos e nos refazermos, assim como nossas cidades, é um dos mais preciosos, ainda que dos mais negligenciados, dos nossos direitos humanos.

A população periferizada encontrou na criação dos espaços de celebração do reggae uma oportunidade de vivenciar a sua liberdade, através do lazer. A partir do momento em que o eixo dos espaços de reggae é desestabilizado dos bairros periféricos da Ilha surgem contradições nos novos espaços destinados ao ritmo. Quando o turismo percebe a manifestação como um produto capaz de de ser explorado comercialmente novos desenhos do percurso do reggae na cidade começam a ser desenhados, ponto esse que merece ser aprofundado em estudos posteriores.

Um trabalho que se aproxima de uma abordagem complexa é o de Ana Valéria Lucena Assunção (2017) em sua dissertação “Quilombo Urbano”, “Liberdade, Camboa e Fé em Deus: Identidade, festas, mobilização política e visibilidade na cidade de São Luís, Maranhão” nos fornece informações valiosas através da memória e da oralidade da população entrevistada em seu trabalho. A autora identifica uma série de elos entre a população de maioria negra nos bairros da Camboa, Fé em Deus e Liberdade e as populações do Litoral Ocidental Maranhense. Resgatando o processo de expansão urbana de São Luís através da instalação de fábricas, a construção das pontes Bandeira Tribuzzi e José Sarney - processos que movimentaram a população negra em busca de oportunidades na capital - e os processos de expulsão da população negra no campo, como por exemplo o caso da implantação do Centro de Lançamento de Alcântara nos anos 80.

Assunção não desenvolve uma análise sobre a dinâmica do reggae inscrita no Bairro da Liberdade. Porém, a autora recolhe falas que testemunham como o reggae, em seus múltiplos sentidos vivenciados em São Luís, é uma das estratégias adotadas pelas pessoas negras da Liberdade como elemento de resistência e afirmação étnica. A escolha de análise sobre o reggae a partir da presente pesquisa busca então elaborar como a cultura negra urbana inscrita no Bairro da Liberdade contribuiu para a forma espacial da localidade como um “Bairro Negro”, assim como também busca identificar quais elementos culturais espalhados na diáspora africana, existentes na Baixada e no Bairro da Liberdade, acolheram o reencontro do Reggae Jamaicano com culturas locais maranhenses - também descendentes da diáspora.

Essa escolha é oportuna para a compreensão da circulação do reggae na Ilha de São Luís, que se movimentou de maneira aproximada à formação urbana da população negra na periferia em expansão de São Luís - ponto central da presente pesquisa. Segundo Assunção

(2017) os deslocamentos de famílias de diferentes cidades da Baixada e Litoral Maranhense para o bairro Liberdade, Camboa e Fé em Deus indicam fortes indícios da construção de identidade coletiva e "que há ainda fortes vínculos religiosos, sociais, culturais e econômicos com esses lugares". (p.36). A "história oficial" sobre a formação desses bairros sistematicamente apagou a contribuição da população negra na expansão da cidade de São Luís. Segundo Assunção (2017, p. 26):

> Costumamos afirmar que a história do bairro da Liberdade tem origem no antigo Sítio Itamacacá ou Tamacacá, de propriedade de Ana Joaquina Jansen Pereira, ou Ana Jansen, como se tornou conhecida por toda a cidade de São Luís do Maranhão. Todavia, essa explicação de uma história oficial da Ilha de São Luís é totalmente opaca nas narrativas que ouvi dos entrevistados. Para eles, seus espaços de trabalho (fábrica, matadouro, porto ou, o mais recente, o Centro de Lançamento de Alcântara – CLA) adquirem maior relevância para situar os processos de organização do bairro que guarda a história da Baronesa de Jansen e seus domínios, exercícios de poder e práticas de violência

Assunção, em um gesto de resgate das narrativas coerentes com a história de ascendência negra da Liberdade, realiza apontamentos em torno do "Novo Quilombo" notório bar de reggae da localidade. A autora usa a nomenclatura "território etnicamente configurado" para destacar que, dentre uma diversidade de elementos, os "locais de realização de festas" são monumentos que carregam simbologias de um território étnico, dando como exemplo o bar de reggae "Novo Quilombo". Ainda segundo a autora:

> Liberdade, Camboa e Fé em Deus se reconhecem, afirmam-se, diferenciam-se e se identificam. Mesmo que esses bairros tenham surgido e se formado em sua maior parte por pessoas oriundas de comunidades quilombolas, como foi percebido ao longo das narrativas, tais bairros sofreram outras influências que são externas à sua formação. O que vai marcar as diferenças em relação aos demais bairros é a memória compartilhada pelos mais antigos; os vínculos afetivos com o território, a ancestralidade negra e as relações sociais comuns que os uniu em torno de uma cultura. (ASSUNÇÃO. 2017, p. 47).

O apanhado de estudos reunido neste primeiro capítulo aborda a manifestação cultural do reggae maranhense, porém, uma pequena parcela do apanhado faz de forma direta uma correlação entre as populações afrodescendentes no Maranhão, as culturas afrodiaspóricas e o reggae maranhense como fruto de um processo cultural mobilizado pelas populações negras locais, especialmente nas periferias de São Luís. Investigar a história das populações negras de forma atrelada à formação urbana é um gesto que contribui para o entendimento da dimensão espacial física dos bairros de maioria negra: intenção deste primeiro momento da pesquisa. Porém, como ponte para a próxima fase deste trabalho, compreende-se que a investigação da formação urbana das populações negras ludovicenses junto ao processo cultural do reggae maranhense colabora para o entendimento das dimensões sensoriais, do espaço vivido e sentido, como um lugar de experiências e ações culturais urbanas favoráveis ao acolhimento do reggae na cultura local.

3 OS SENTIDOS DO REGGAE

O presente capítulo busca articular um conjunto de sentidos culturais em comum entre Maranhão e Jamaica, no tocante às influências que possibilitaram o nascimento e a reinvenção do gênero reggae. A intenção não é analisar através das abordagens da etnomusicologia, e sim identificar aspectos relevantes sobre a história social das culturas da diáspora negra. Para isto, reúno um breve comentário sobre estudos que tratam da genética da população negra nas Américas, documentos históricos sobre o tráfico transatlântico de africanos escravizados, estudos sobre memória, e, políticas coloniais do esquecimento sobre os regimes escravocratas nas Américas. Porém, o principal foco deste capítulo é articular uma série de aproximações culturais aqui entendidas por "sentidos do reggae": uma diversidade de expressividades da diáspora africana que produzem intervenções na produção do espaço das periferias contemporâneas. Os elos estabelecidos neste capítulo formam uma ponte para a observação dos dados reunidos no terceiro capítulo, onde o Quilombo Urbano da Liberdade é evidenciado como um local favorável à reprodução e recriação dos sentidos aqui articulados. Desta forma, esta segunda parte procura dar base reflexiva para as observações e entrevistas experienciadas no bairro da Liberdade. Em comparação à reunião de estudos prévios sobre o reggae em São Luís organizadas no primeiro capítulo, o segundo momento desta dissertação pretende dilatar algumas discussões iniciadas por outros (as) autores (as) maranhenses que privilegiaram o lugar do pensamento afrodiaspórico na reinvenção e assimilação do gênero jamaicano no Maranhão.

Considerando os aspectos da cultura brasileira de origem africana no Maranhão, um dos estados de maior população negra no Brasil, é necessário correlacionar as interações histórico-culturais entre reggae jamaicano e culturas diaspóricas maranhenses. Essa correlação entre processos ainda não foi explorada de forma expressiva no conjunto de estudos sobre o reggae maranhense, levando em conta que a população negra local é predominantemente apreciadora e mobilizadora do gênero jamaicano. Assunção (1995) estabelece uma crítica oportuna ao termo "cultura popular maranhense", ao perceber que a denominação é objeto de conflituoso debate ao denominar de forma comum uma diversidade de culturas de origens diferentes, o que justifica, por exemplo, focos de entendimento do reggae em debates acadêmicos como uma manifestação unicamente periférica, ou, popular, minimizando os fatores culturais afrodiaspóricos pertencentes à cultura reggueira maranhense e ludovicense. Diante dessa questão, percebendo o bairro da Liberdade dentro do raio de atuação da cultura negra e reggueira ludovicense, e, como um território negro urbano e periférico que expressa

desigualdades raciais e espaciais no urbano, porém “detentor de história e cultura como aglomerado urbano de população majoritariamente negra, tanto numérica como culturalmente” (SOUSA, 2019, p.57) pretende-se neste capítulo ressaltar quais expressividades implicadas na dinâmica reggueira em São Luís são identificáveis no bairro da Liberdade, na produção do seu espaço.

3.1 Políticas da Memória

O artigo “Consequências Genéticas do Comércio Transatlântico de Escravizados nas Américas" é assinado coletivamente por Steven J. Micheletti, Kasia Bryc, Samantha G. Ancona Esselmann, William A. Freyman, Meghan E. Moreno, G. David Poznik, Anjali J. Shastri, Sandra Beleza e Joanna L. Mountain. Publicado em 2020 no American Journal of Human Genetics o trabalho registra uma rota adicional para a compreensão das raízes partilhadas entre o Caribe e o Brasil, o que contribui para um segundo olhar no estudo das afinidades entre o Maranhão e a Jamaica no aparecimento do Reggae. A publicação explora as consequências da deportação forçada de mais de 10 milhões de africanos durante o tráfico transatlântico, vinculando dados genéticos com dados históricos sobre o tráfico de pessoas negras, reforçando informações que já eram de conhecimento público, como: localidades no continente africano onde a população foi sequestrada, métodos de violência que foram aplicados na deportação forçada, registros genéticos das consequências dos métodos de tortura e das doenças expostas à população negra em exílio nos ambientes de trabalho forçado (MICHELETTI; BRYC; ESSELMANN; *et al* 2020).

Um exemplo tratado no artigo é o caso da população vivente na antiga região da Senegâmbia: como os senegambianos cultivavam arroz na agricultura do seu local de origem costumavam ser sequestrados para o trabalho forçado nas plantações de arroz dos Estados Unidos (dado indicado nos documentos históricos). Essas plantações sofriam infestações de malária, gerando altas taxas de mortalidade na população negra pelas condições sanitárias ameaçadoras à vida (situação permissiva aos colonizadores), o que pode ter levado à baixa representação genética da senegâmbia nos afrodescendentes estadunidenses viventes hoje.

Giselle Beiguelman (2019), em “Memória da amnésia: políticas do esquecimento” explora como a escravização da população negra começava por um ritual de esquecimento que pretendia desvincular o povo de seu passado, cuja uma das funções era operar o esquecimento dos caminhos de origem da região de tais populações no continente africano. A partir do caso

explorado no artigo nota-se um desacordo entre os documentos históricos sobre as localidades envolvidas no tráfico de pessoas escravizadas e o registro genético reduzido de tais populações no tempo presente, o que reforça o *memoricídio* de genealogias ancestrais, operado através do extermínio da população negra. Quanto à percepção inclusa no termo "memoricídio" Leandro Aparecido Fonseca Missiatto (2021) realiza um levantamento da atuação das políticas coloniais do esquecimento no Brasil, delineando que não existe uma conceituação exata sobre o termo memoricídio, mas, utiliza a argumentação de Fernando Báez (2010, p. 288) que o define como "os processos de eliminação intencional do patrimônio tangível ou intangível que representam a luta e resistência dos povos colonizados". Missiato comenta que a execução do memoricídio depende das desigualdades que permeiam as estruturas de poder encarregadas por pessoas e instituições que discriminam quais memórias devem ser esquecidas. Segundo o autor:

> Portanto, o memoricídio é uma prática incursa nas vontades e projetos coloniais que se recusa a incorporar os bens dos povos colonizados nos espaços memoriais das sociedades. Enquanto prática efetiva de assassinato de memórias dos povos subalternizados, é uma realidade possível graças à ampla e capilarizada rede de dispositivos e tecnologias que atuam para o esquecimento de memórias sociais. (MISSIATO, 2021, p.260)

Retomando a pesquisa genética sobre as ascendências negras caribenhas, como gesto de desesquecimento[3] o estudo também abre caminhos sobre os fluxos entre Caribe e Brasil, revelando origens desconhecidas - no campo biológico - da população negra até então. A equipe pesquisadora levanta a hipótese de que isso possa ser explicado pelo período onde o tráfico da população negra sofreu proibições internacionais: a solução encontrada pelos traficantes era de sequestrar pessoas do Caribe para a América Latina, "espalhando a ancestralidade comum no Caribe britânico para outras regiões das Américas que não estavam em comércio direto com regiões específicas da África" (MICHELETTI *et al*, 2020, não paginado). Como o tráfico já era alvo de leis internacionais, o registro de dados sobre a localidade dessas populações ficou oculto pela ilegalidade - também operada pelas políticas do esquecimento. Sendo assim, o bônus de entendimento que podemos levar do artigo mora na abertura de possibilidades de reflexão acerca da ancestralidade espalhada do Caribe para a América do Sul, num segundo movimento diaspórico.

Se o estudo apresenta uma raiz ancestral comum entre Caribe e Brasil através de estudos genéticos, pode-se nesta pesquisa aproximar memórias culturais vivas manifestadas na Jamaica e no Maranhão, a partir das possibilidades de reflexão abertas por esse segundo momento diaspórico. Existem manifestações culturais na experiência da diáspora que se encarnam no

[3] PANAMBY, Elton. 5 Gestos Desesquecidos. Publicação Independente. 2021

som, no ritmo, na dança, na religiosidade, no espaço e no território das populações negras. A compreensão do Reggae no Maranhão unicamente como um fenômeno cultural apresenta um risco de redução ao entendimento dos processos que atravessaram a ancestralidade em diáspora. Leda Maria Martins (1997) ao tratar sobre a "Oralitura da Memória" ressalta o processo de desterritorialização dos corpos e dos corpus da população negra, realizando uma crítica ao olhar etnocêntrico e eurocêntrico que sistematicamente tentou apagar os signos culturais, orais, textuais e "toda complexa constituição simbólica fundadora de sua alteridade, de suas culturas e de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história" (MARTINS, 1997, p. 35). A partir disso, o argumento de que a população negra reggueira de São Luís, ao vivenciar de forma mais intensa o gênero nos anos 80, simplesmente importou "estrangeirismos" ao receber a música jamaicana é contestável, uma vez que se entende a cultura negra como um lócus de encruzas[4].

> As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e modus constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram. E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afrobrasileira (...) (MARTINS, 1997, p.26).

A celebração do reggae em São Luís cruzou-se junto à celebração de outras festividades negras locais, no espaço da periferia. No entanto, o nível de importância desse reencontro entre culturas nem sempre é notado nos estudos sobre o reggae no Maranhão. Existem ações de resistência que não são necessariamente atreladas a eventos como a formação de quilombos, movimentos e levantes. A forma como o reggae se espalha em São Luís, de forma conjunta a outras manifestações descendentes da diáspora na Ilha, apresenta uma forma de resistência profundamente cotidiana - e não somente nos lugares e momentos de festa. Tal processo de entrecruzamento também é evidenciado por Paul Gilroy (2012, p. 252):

> As culturas negras da diáspora mostram-se abertas, inacabadas e internamente diferenciadas. Elas são formadas a partir de múltiplas fontes por movimentos que se entrecruzam no mundo atlântico. Elas são continuamente criadas e recriadas com o tempo e a sua evolução é marcada pelos processos de deslocamento e de reposição dentro do mundo atlântico, e pela disseminação através de redes mundiais de intercâmbio de comunicação e cultura.

Muitas das manifestações designadas na categoria "Cultura Popular Maranhense", debatidas por acadêmicos como Marla de Ribamar Silva Silveira em "Nas entranhas do Bumba-meu-boi" (2018) e Euclides Moreira Neto em "O vai querer dos blocos tradicionais" (2016),

[4]No livro "Afrografias da Memória" (1997) Leda Maria Martins desenvolve o conceito de "encruzilhada" para operar trânsitos entre sistemas simbólicos diferentes, dentro dos processos culturais afrodiaspóricos espalhados pelo Brasil.

carregam elementos espalhados na diáspora negra, assim como parte da população que manifesta essa cultura descende também da diáspora. Stuart Hall (2003) ao refletir sobre a necessidade de desconstrução do "popular" estabelece uma crítica a sub-representação das comunidades e das tradições negras na cultura popular, ao mesmo tempo que "continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, às experiências que estão por trás delas". (HALL. 2003, p. 380). Entende-se aqui tais experiências como "sentidos":

> [...] em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contra narrativas; e sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos de um discurso que é diferente - outras formas, formas de vida, outras tradições de representação.

Paul Gilroy (2001) também aponta para esses "sentidos" ao afirmar que a política da diáspora negra envolve a dança, a musicalidade, a performance e a apresentação do corpo como formas de expressão. Tais apontamentos ganham eco nas considerações de Hall sobre o *design e o estilo* das culturas diaspóricas, que ganham contornos especiais no Maranhão na produção do espaço: observa-se ruas, casas, transeuntes e estabelecimentos carregando estéticamente as expressões da diáspora negra. Esses elementos veiculam sentidos que caracterizam a dinâmica do reggae na Jamaica, ao mesmo tempo que são atualizados e reinventados na chegada ao Maranhão. De forma prévia a essa chegada, os mesmos "sentidos" atravessavam as manifestações negras convencionadas pelos poderes dominantes como cultura popular maranhense. Zélia Amador de Deus (2019) ao pensar sobre a "África" que chega ao continente americano imagina que as performances na diáspora são construídas de fragmentos de comportamentos restaurados, na medida que "esses comportamentos podem ser recombinados em infinitas variações e em diferentes contextos".

> Por isso, aqui abro um pequeno parênteses para falar de performance, que, em sentido lato, é capaz de abrigar qualquer evento, ação ou comportamento num contexto de interação com outros objetos e seres. Desse ponto de vista, existem muitas maneiras de entender a performance: artística, ritual, esportiva ou **cotidiana**. (DEUS, 2019, p. 125).

O grifo da palavra cotidiano - como forma de entendimento da performance - abre oportunidade para a operação do conceito de cotidiano, permitindo uma análise crítica do real (LEFEBVRE, 1981). A partir disso é possível pensar como a esfera do cotidiano contém potencialidades de resistência, inscrevendo sentidos da diáspora que se relacionam com o reggae nas periferias de São Luís. Michel de Certeau em "A Invenção do Cotidiano" (1996) valoriza as experiências humanas cotidianas destacando as populações em sociedade como protagonistas da história social, colocando suas práticas diárias, seus saberes e sua linguagem

como ferramentas de liberdade que deslocam limites de dominação.

> [...] o cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão no presente". [...] "O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior". [...] "É uma história a caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada". [...] Talvez não seja inútil sublinhar a importância do domínio desta história "irracional", ou desta 'não história', como o diz ainda A. Dupont. "O que interessa ao historiador do cotidiano é o Invisível..." (CERTEAU, 1996, p. 31)

De Certeau (1996, p. 46) nomeia de "táticas" as práticas que demonstram que no cotidiano, no dia a dia, os protagonistas sociais conseguem exercer confronto ao controle hegemônico dos dominantes. Tais práticas são focos de resistência, se caracterizando como ações diversificadas, como por exemplo: as práticas religiosas, a arte de cozinhar, a subversão de objetos e espaços do seu sentido normativo de função e a linguagem popular. O autor realiza uma crítica aos métodos estatísticos positivistas que desconstroem analiticamente os seus objetos de pesquisa, encontrando por consequência resultados planos, homogêneos, reduzidos de sua complexidade. O cotidiano, apesar de se apresentar também como uma esfera de controle, não deixa de abrir brecha e ser tensionado para uma diversidade de práticas e intervenções.

Percebendo as musicalidades, os corpos e o corpus da população negra, as performances e os estilos como sentidos e práticas potenciais inscritos no cotidiano das periferias de São Luís - mesmo que esses espaços possam ser considerados como lugares oprimidos - se reconhece que o cotidiano contém também ferramentas de resistência e de possibilidade de reencontro entre culturas. Pensar sobre o cotidiano das periferias ludovicenses na chegada do reggae em São Luís abre brecha para observar quais sentidos ecoaram entre si nesse reencontro com as culturas locais, no movimento circular da diáspora, a partir das performances também diaspóricas que já existiam nas periferias de São Luís em meados dos anos 70 e 80. Desse modo, reúnem-se aqui as categorias: **corpo**, a partir das afrografias de Leda Maria Martins; **musicalidade**, de acordo com a alegoria do Atlântico Negro de Paul Gilroy; **estilo**, a partir das reflexões sobre as culturas diaspóricas levantadas por Stuart Hall; **festa**, com base nas correlações entre comunidades afrodescendentes e festas afromaranhenses estudadas por Sobonfu Somé e Pablo Gabriel Pinto Monteiro. As quatro chaves apresentam elementos que transitam entre o reggae jamaicano e as manifestações locais maranhenses, precisamente na participação da produção do espaço sentido nas áreas periferizadas da Ilha.

3.2 Corpo

É incontornável não falar em primeiro lugar sobre os sentidos que atravessam o corpo no reencontro do reggae maranhense. Os outros sentidos elencados neste capítulo de alguma forma orbitam o corpo da população negra na política da diáspora, interagindo através de experiências inscritas no cotidiano, assentadas nos bairros periféricos de São Luís.

O corpo influencia o contexto e vice-versa. Sendo assim, o corpo é individual e social ao mesmo tempo. Por sustentar essa dinâmica dupla o corpo é capaz de manifestar contradições, ideais, linguagens, políticas, estilos e outras expressões da vida coletiva. A utilização do corpo e do reggae como instrumentos de resistência encontra intersecção nos espaços de festividade estabelecidos nos bairros onde a população negra é predominante. Essa intersecção consegue ir além: extrapola os limites dos espaços de festa para as ruas, o cotidiano, o trânsito e os pontos de encontro na cidade. Para explanar as relações que giram em torno do corpo referencia-se aqui Frantz Fanon em "Peles Negras, Máscaras Brancas" (1983) para indicar o "esquema corporal", que o autor em sua crítica rebatiza como um esquema racial.

> Os elementos que utilizei não me foram fornecidos pelos "resíduos de sensações e percepções de ordem, sobretudo táctil, espacial, cinestésica e visual", mas pelo outro, o branco, que os teceu para mim através de mil detalhes, anedotas, relatos. Eu acreditava estar construindo um eu fisiológico, equilibrando o espaço, localizando as sensações, e eis que exigiam de mim um suplemento. "Olhe um preto!" Era um stimulus externo, me futucando quando eu passava. Eu esboçava um sorriso. "Olhe um preto!" É verdade, eu me divertia. "Olhe um preto!" O círculo fechava-se pouco a pouco. Eu me divertia abertamente. "Mamãe, olhe o preto, estou com medo!" Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível. Eu não aguentava mais, já sabia que existiam lendas, histórias, a história e, sobretudo, a historicidade que Jaspers havia me ensinado. Então o esquema corporal, atacado em vários pontos, desmoronou, cedendo lugar a um esquema epidérmico racial. (FANON, 2008, p. 104-105).

Zélia Amador de Deus (2019, p.124) comenta o esquema de Fanon ao pensar esse corpo como uma manifestação tripla: "era ao mesmo tempo responsável pelo seu corpo, pela sua raça e pelos seus ancestrais". Ainda nas palavras de Fanon no destaque de Zélia Amador de Deus: "Eu existia em triplo: ocupava muito espaço". No entanto, o caminho para a tomada de consciência corporal é permeado de contradições que fundamentam o "mundo branco" na lógica de negação da existência negra como parte da humanidade.

> No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas [...] lenta construção de meu eu enquanto corpo, no seio de um mundo espacial e temporal, tal parece ser o esquema. Este não se impõe a mim, é mais uma estruturação definitiva do eu e do mundo definitiva, pois entre meu corpo e o mundo se estabelece uma dialética efetiva. (FANON, 2008, p. 104).

Porém, o espaço da contradição também produz condições de resistência social e resistência subjetiva. No contexto do reggae maranhense, por exemplo, as sensações citadas por Fanon - compreendidas como percepções de ordem tátil, espacial, cinestésica e visual - compõem sentidos afrodiaspóricos que envolvem a população negra no espaço da periferia. Ao observar os registros de época das festas de reggae em São Luís e na Jamaica é visível a existência de um dado em comum entre os recortes, que é a ocupação dos espaços por uma totalidade de pessoas negras. Esses lugares de celebração eram acessíveis ao trânsito dos corpos da população negra, à expressão dos corpos da população negra e da festividade coletiva desses corpos. Porém, à medida em que as políticas culturais do Maranhão, mais a indústria cultural local, assimilaram o gênero jamaicano como uma mercadoria, os espaços dedicados ao reggae começaram a ser ocupados também por pessoas brancas.

Nos registros de época sobre São Luís também é possível notar a intervenção da polícia nas festas de reggae localizadas na periferia, em agressão física direta aos mesmos corpos que no salão contabilizavam como maioria negra - opressão também verificada nas periferias da Jamaica. Festas de Bumba-meu-boi, manifestações importantes para o reencontro do reggae no Maranhão, elencadas em outro tópico, também sofriam intervenções constantes da polícia antes de sua assimilação cultural pelo governo local e pelo mercado. O que essas festas tinham em comum, no debate aqui estabelecido? Sua localização na periferia e sua predominância de corpos negros em celebração. Zélia Amador de Deus (2019, p 125) metaforicamente diz que o corpo tem mistérios ao mesmo tempo que desnuda uma complexidade social:

> O que pretendo dizer, aqui, é que o corpo do africano e o corpo de seus descendentes, para o bem ou para o mal, sempre vêm a cena, põem-se e expõem-se, transformam-se em texto no discurso que enuncia e anuncia. Em suma, um corpo que fala. Em outras palavras, é esse corpo que, estigmatizado pelo racismo, será a marca da discriminação. Por outro lado, esse mesmo corpo virá a ser instrumento de afirmação de identidades, no embate com os opressores num processo de tomada de consciência; também é esse mesmo corpo que poderá ser objeto de repulsa, num processo de autonegação.

É necessário pontuar que reconhecer a complexidade das posições agenciadas pela corporeidade negra no espaço urbano e no contexto do reggae maranhense mobiliza riscos de entendimento entre o que é a resistência cultural negra e o que é uma abstração romântica das vivências culturais em São Luís - abstração essa que captura o capital cultural do reggae dentro da "batalha cultural" - nos termos de Stuart Hall - vivenciada no campo da cultura enquanto espaço de disputas:

> Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao mainstream, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da

> diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. (HALL, 2003, p.376).

Grada Kilomba em “Memórias da Plantação " (2020) colabora com essa discussão ao referenciar bell hooks, desconstruindo a possibilidade romântica de refletir sobre as periferias.

Falar sobre a margem como um lugar de criatividade pode, sem dúvida, dar vazão ao perigo de romantizar a opressão. Em que medida estamos idealizando posições periféricas e ao fazê-lo minando a violência do centro? No entando, bell hooks argumenta que este não é um exercício romântico, mas o simples reconhecimento da margem como uma posição complexa que incorpora mais de um local. A margem é tanto um local de repressão quanto um local de resistência (HOOKS, 1990). Ambos os locais estão sempre presentes porque *onde há opressão, há resistência.* Em outras palavras, a opressão forma as condições de resistência. (KILOMBA, 2020)

Pensar sobre a corporeidade negra enquanto espaço de criatividade que intervém na cidade nos remete à Lefebvre (2000) ao pensar sobre a categoria “corpo” envolve a concepção de linguagem enquanto gestualidade, tratando de códigos e símbolos inseridos nos gestos corporais como intervenções na produção do espaço. Quando observamos, por exemplo, os bares de reggae em São Luís que interagem com o espaço aberto das ruas e avenidas é possível acompanhar como a população - que é clientela - performa o gênero jamaicano nas vias públicas. A própria ideia de “massa reggueira” (apelido da população ludovicense que é fã do ritmo) alude à uma larga população admiradora do reggae ocupando um espaço, o que reforça o volume dessa corporeidade. Adiantando um fator do tópico “estilo”, pode-se apontar para como os símbolos do reggae atrelados ao estilo dos corpos da população negra e periferizada de São Luís produzem um sentido gestual extra no cotidiano. Lefebvre trata dos códigos e dos símbolos que os gestos corporais podem carregar na produção do espaço, “fixando no chão” um espaço afetivo (LEFEBVRE, 2000). Assim, podemos pensar sobre como a dimensão material e a dimensão simbólica caminham juntas na produção do espaço pelos gestos do corpo que performam o reggae maranhense.

> Cada um age com seus múltiplos pertencimentos e sua dupla constituição inicial: os eixos e planos de simetria, que regem os movimentos dos braços, das pernas, das mãos, dos membros, — as rotações, giros, que regem toda sorte de movimentos do tronco, da cabeça, em círculo, em espiral, em ―oito‖ etc. A partir desse material, os gestos implicam os pertencimentos, os grupos (família, tribo, vila, cidade etc.) e a atividade, e também certos materiais: os objetos disponíveis para essas atividades, objetos ―reais, pois feitos de uma matéria, mas ao mesmo tempo simbólicos e carregados de afetividade. » (LEFEBVRE, 2000, p. 245-246)

Encontra-se no cotidiano de São Luís uma diversidade de trabalhadores que carregam os símbolos do reggae em seu estilo de vestimenta habitual: flanelinhas, mecânicos, feirantes,

estivadores, carregadores e camelôs são alguns exemplos interessantes de profissões que reúnem a corporeidade do reggae no movimento do cotidiano, aliando os gestos de trabalho à impressão do estilo. O estilo implica que essa população em recorte pertence à massa reggueira, por isso separa-se posteriormente neste capítulo um subtópico sobre o estilo enquanto um sentido experienciado.

Lefebvre, na sua argumentação sobre o corpo, presta bastante atenção aos gestos, pois eles formam uma linguagem ao afirmar elementos simbólicos. No caso do reggae, tais símbolos são inerentes às práticas dos momentos de festa nas periferias e à prática da fruição do gênero musical, mas, que também se apresentam como gestos cotidianos uma vez que "o corpo" da população negra transita no dia-a-dia pelos espaços da cidade. Se o reggae se espalha em São Luís a partir das periferias podemos concluir que seus gestos afetaram diretamente a intervenção do reggae no espaço urbano, por parte de seu público que se deslocava constantemente para o centro urbano por motivos diversos, mas destaca-se neste tópico o motivo de movimentos de trabalho realizados pelos corpos. Escrever sobre a corporeidade negra que exerce predominantemente um grupo de profissões no espaço urbano e explorar os seus significados pode ser visto como uma forma reducionista de observação da complexidade formadora das populações negras. Mas, como aponta Grada Kilomba (2020) o estudo do próprio corpo pode ser uma ferramenta importante das populações afrodiaspóricas na desconstrução de posições de poder nos centros de construção do saber.

Retomar o debate racial de forma opositiva a uma lógica dominante de pensamento do espaço implica pensar sobre a potencialidade do poder de ação do corpo negro no espaço social, inclusive na sutileza cotidiana de suas manifestações. Essa oposição se coloca de forma crítica contra a ideia do espaço ser pensado como absoluto, sem interferência de uma presença social, perspectiva também defendida por Lefebvre:

> segue-se um erro, ou uma ilusão: colocar o espaço social fora de alcance, escamoteia seu caráter prático para gerar uma espécie de absoluto à maneira dos filósofos. De modo que o "usuário" faz espontaneamente abstração de si, de sua presença, de seu "vivido" e de seu corpo, face a esta abstração tornada fetiche. O espaço abstrato fetichizado engendra, ao mesmo tempo, essa abstração prática do "usuário" que não se percebe num tal espaço, e a abstração da reflexão, que não concebe a crítica. (LEFEBVRE, 2000, p.112).

Leda Maria Martins (1997) ao dizer que as culturas negras "matizaram os territórios americanos" com seus corpos (e, também, seus corpus do saber) faz coro com Zélia Amador de Deus na reflexão sobre a produção de sentido realizada pelas populações negras em exílio no espaço. Amador de Deus reafirma o fator corporal como força criativa e de improviso na lida de adaptação "às terras que lhe eram estranhas" (AMADOR DE DEUS, 2019, p.126). As

manifestações culturais negras localizadas em São Luís descendem desse processo de matização, e, o reggae jamaicano é recombinado nas periferias da Ilha através desses processos inventivos também adaptados ao movimento cultural da diáspora. Toda essa produção criativa testemunha contra uma lógica da separação corporal na produção de sentidos como produção do espaço, coadunando com Lefebvre (2000, p.199):

> A hipótese inversa, portanto, se impõe. O corpo, com suas capacidades de ação, suas energias, faria o espaço? Sem dúvida, mas não no sentido em que a ocupação "fabricaria" a espacialidade - no sentido de uma relação imediata entre o corpo e seu espaço, entre o desenvolvimento no espaço e a ocupação do espaço. Antes de produzir (efeitos, na matéria, nos instrumentos e nos objetos), antes de se produzir (se alimentando) e de se reproduzir (pela geração de um outro corpo) cada corpo vivo é um espaço e tem seu espaço: ele aí se produz e o produz. Relação notável: o corpo, com suas energias disponíveis, o corpo vivo, cria ou produz seu espaço: inversamente, as leis do espaço, isto é, da discernibilidade no espaço, são aquelas do corpo vivo e do desenvolvimento de suas energias.

A relação energética do corpo vivo que cria seu próprio espaço se faz presente também na compreensão de uma ideia de "força vital" defendida por uma gama de pensadoras e pensadores afrodescendentes que desenvolveram estudos sobre a categoria "ancestralidade". Resgata-se aqui, novamente, Leda Maria Martins para indicar como essa perspectiva de movimento de energia constante através dos corpos ancestrais colabora com a análise de como o corpo e a dança se relacionam na recombinação do reggae jamaicano com as culturas afrodiaspóricas localizadas nas periferias de São Luís. Sobre "ancestralidade" Martins (2003, p. 78) afirma:

> A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de formação e de devir.

Martins trata principalmente dos Grupos Congados em seus escritos, porém, o pensamento filosófico e metafísico que ela assinala aponta também para as características de uma série de ritos seculares de ascendência africana, que "matizaram", como diz a autora, nos territórios brasileiros uma cosmovisão que relaciona ancestralidade, divindades, e, comunidade-sujeitos negros (entende-se aqui o fator coletivo dos grupos como um valor constitutivo da ancestralidade). Diante disso, a "memória" é uma categoria que estabelece uma ponte entre ancestralidade e corpo no pensamento de Martins. Ramos (2017, p. 306) explana tal ponte ao comentar o exemplo dos Congados no pensamento de Martins. Segundo o autor:

> A segunda questão refere-se à memória, que engendra todo o conhecimento instituído pela performance ritual. Nessa perspectiva, os saberes-fazeres instituídos na performance congadeira são veiculados pelo corpo, que reorganiza todo o repertório de textos, histórias, sensações, conceitos e partituras que são recriados a partir das lembranças e reminiscências da memória atravessada dos sujeitos sabedores-

> fazedores dessa manifestação. A memória revela o mundo congadeiro a partir das cosmovisões, permitindo a estes a religação entre o mundo sagrado (criado e vivido pelos ancestrais) e o mundo do agora.

O "bailado" realizado pela memória, nesse sentido, também se faz presente no complexo cultural de manifestações afrodiaspóricas encontradas em São Luís. O Bumba-meu-boi o e Tambor de Crioula, por exemplo, além de carregarem saberes da memória-ancestral afromaranhense em seu repertório corporal, também estão profundamente ligados à um calendário religioso de matriz africana local, assentados aos terreiros - onde o corpo é local de incorporação ancestral. Dentro desse calendário festivo o reggae é abraçado como parte integrante dessas celebrações, como veremos no subtópico "Festa". A performance do reggae no corpo da população negra ludovicense se mistura com os gestos das culturas locais, através do reencontro que ocorre nas periferias de São Luís. Como afirma Martins, as performances corporais grafam um conhecimento sobre a memória e ancestralidade negra. Para Martins (2003, p. 70):

> [...] o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo.

Pensando no reggae enquanto prática artística, tal linguagem é performada pelas populações negras das periferias de São Luís através da dança. Na fotografia de Jorrimar Sousa (1991) um casal negro dança o estilo ‘’Agarradinho’’ no antigo clube de reggae Toque do Amor. O Agarradinho é um estilo de dança que possui influência direta das danças de Seresta, realizadas em par, mas, joga com contratempos e respostas às marcações de tonalidade grave do som - jogo de ritmo encontrado em outras danças típicas maranhenses, como por exemplo o Tambor de Crioula e o Boi de Zabumba. Desde 2021 está em curso uma proposta para que a dança maranhense reggueira seja tombada como Patrimônio Cultural Imaterial do Maranhão. Sabendo que o reggae inicialmente foi apreciado na maioria dos espaços dedicados à outras danças e musicalidades típicas do povo maranhense, com ascendência negra, podemos relacionar que as invenções para essa criação ‘’nova’’ experimentou trocas com passos, movimentos, e gingados que já existiam nos espaços de festa. As linguagens corporais também atravessam o mundo separação dentro da diáspora, como aponta Antonacci (2014, p. 17):

> Ao conjugar narrativas da diáspora no Brasil, despontaram linguagens corporais e sensibilidades de herdeiros de matrizes orais africanas, prefaciando disjunções sonoras e gestuais. Nestas, protagonistas de histórias e culturas orais, em regime de símbolos e de energias de seus corpos comunitários, traduziram traumas e transgressões a sofrimentos cotidianos. Em contínuo negociar e refazer de suas inserções, povos e linguagens africanas seletivamente (re) significaram suas tradições, reinventando Áfricas no Novo Mundo. Áfricas de difícil recriação e reconhecimento.

As disjunções sonoras e gestuais podem ser reunidas novamente a partir do momento que identificamos lugares de reinvenção dos sentidos das culturas diaspóricas: corpo e som performam um complexo diálogo criativo entre si dentro dos espaços de celebração e no cotidiano. A partir dessa ligação podemos seguir para a reflexão dos processos sonoros que envolvem o reggae, como um sentido especial intrínseco ao corpo, ao estilo e a festa.

Figura 4 - Casal dança o "agarradinho"

Fonte: Fotografia particular de Jorrimar de Sousa Carvalho (1989)

3.3 Musicalidades

Falar sobre o fluxo sonoro do cotidiano, de forma anterior a um apanhado sobre as musicalidades reggueiras, é uma tarefa pertinente para indicar como a experiência da escuta do reggae em São Luís incide na percepção sobre o espaço das periferias. Reflete-se aqui sobre o som como um elemento gerador de signos diversos e aleatórios, inclusive as sonoridades que necessariamente não expressam uma comunicação formalista. Por isso neste primeiro comentário é interessante a utilização do termo sonoridade. Por outra via, o termo musicalidade se refere aos estudos de música - denominação utilizada aqui no debate sobre as musicalidades negras da diáspora africana. Para compreender o som a partir dos seus efeitos no cotidiano, de forma amplificada, escolhe-se o termo sonoridades. Estabelecemos contato com vários tipos de sonoridades no trânsito pela cidade, como Giuliano Obici (2008, p. 123) afirma:

> [...] nossos ouvidos estão abertos aos fluxos sonoros. Talvez por isso, a escuta seja a condição por excelência de veiculação do poder, que incute hábitos de todos os tipos,

> uma via de acesso fácil. A utilização de instrumentos que operam pela contemplação é uma espécie de sutileza e perversidade no modo de o poder se exercer a partir do plano sensível.

A prática de escuta nos espaços periferizados da cidade tensiona os hábitos de escuta que perpassam as práticas dominantes de experiência do cotidiano, ligadas a tal ideia de poder sublinhada por Obici: a imposição um padrão de gostos, consumo, estéticas e estabelecimento de uma política de identidades e gênero, por exemplo, são tensionados pelas escutas a partir das margens. Considerando os bairros periferizados ludovicenses, o modo aleatório de produção de sonoridades muitas vezes é intencional quando pensamos em quem emite o fluxo de som: a "massa reggueira". Contudo, essa relação de emissão e recepção depende da forma como as populações ressignificam os sons no cotidiano. Obici organiza a noção de "Território Sonoro" para refletir sobre tais interações, tecendo uma crítica à categoria "paisagem sonora":

> [...] Primeiramente da necessidade de pensar som e espaço para além da noção ecológica da paisagem sonora, entendendo que o termo paisagem requer um distanciamento e contemplação do olhar diferente daquilo que o som opera, já que não existe distanciamento diante do sonoro. O sonoro é o país. O país que não pode ser contemplado. O país sem paisagem". (OBICI, 2008, p. 81).

A escuta é um sentido pelo qual as populações podem ouvir os sons e reelaborar significados sobre. Aliando esses sons às suas próprias interpretações, memórias e repertórios, as pessoas convivem de uma forma imersiva no dia a dia aos efeitos do som. No caso do reggae maranhense, esse som pode se manifestar através de uma caixa de som no volume máximo ecoando aos finais de semana em uma vizinhança, ou, do som do ônibus coletivo transmitindo uma estação de rádio local dedicada ao reggae, das caixinhas de som ambulantes dos camelôs e flanelinhas nos centros comerciais, dos sons das feiras populares se misturando com um fundo musical de reggae, e etc. Há uma diversidade de exemplos onde o reggae se confunde com uma sonoridade cotidiana em São Luís, como mais uma intervenção no espaço citadino. Substituir a categoria "paisagem sonora" por "território sonoro" nos ajuda a expandir a compreensão sobre os efeitos de tal intervenção na Jamaica Brasileira:

> [...] o território sonoro não é uma questão que circunscreve apenas a música, embora se faça presente entre seus problemas. É uma questão de delimitação de espaço de consumo, tanto quanto de poder, pelo fato de um território nunca estar pronto, ele é criado, produzido, assim como se criam relações a partir dele. Entendemos que nossa escuta, visão, tato, todos os nossos sentidos, estão sendo colocados nesse plano. Nosso mundo sensível está posto a trabalhar, produzir, instituir morais e desejos, tanto quanto formas de vida, modos de escuta. (OBICI, 2008, p. 81).

Entendendo que os bairros compreendidos como periféricos em São Luís se manifestam também como territórios sonoros percebe-se que o reggae é uma sonoridade e musicalidade predominante nesse plano, reconhecendo na cidade uma forma política cultural a partir dos ecos do reggae e do próprio gênero musical, como intervenções de uma produção no espaço na

cidade pertencentes a população de maioria negra e periferizada que criativamente inventa espaços de festa e apreciação do reggae. Dentro do debate sobre as musicalidades negras no processo da diáspora africana pelo Ocidente Paul Gilroy em "O Atlântico Negro" (2001) fornece direções valiosas para a compreenssão do lugar da música como centro poderoso de expressão e produção de cultura no espaço. Hall (2003) e Gilroy concordam no ponto de que a música negra, dentre as linguagens afrodiaspóricas, é uma das mais fundamentais manifestações no universo colonial atravessado pelo tráfico de populações em situação de escravidão. Gilroy ressalta que umas variedades de relações sociais convergem na questão musical, tomando a análise do processo artístico sonoro como um eixo incontornável de estudo - apesar dos debates contemporâneos sobre a modernidade em boa parte ignorarem sua importância, segundo o autor. Ressalta-se que ainda na contemporaneidade os estudos interdisciplinares entre música e estudos sociais ainda buscam por espaço, diferença que se dá com ênfase para os estudos dos processos culturais situados nas periferias.

Uma importante contribuição de Paul Gilroy para o debate se encontra no terceiro capítulo de "O Atlântico Negro", denominado "Jóias Trazidas da Servidão": música negra e a política da autenticidade". O autor relata que a questão do "terror racial", enquanto expressão dos "terrores indizíveis" da experiência escrava, era exprimível na criação cultural afro-atlântica, exigindo nossa atenção para os canais de comunicação estabelecidos pelas formas musicais:

> Embora fossem indizíveis, esses terrores não eram inexprimíveis, e meu principal objetivo aqui é explorar como os traços residuais de sua expressão necessariamente dolorosa ainda contribuem para memórias históricas inscritas e incorporadas no cerne volátil da criação cultural afro-atlântica. (GILROY, 2001, p.158).

Por "resíduo" o autor entende parte de um processo histórico que foi agenciado pelas políticas de apagamento cultural da memória negra. Existe um limite para as aproximações feitas entre processos culturais diaspóricos que se cruzaram no mundo atlântico, problema reafirmado por Silva (1995) ao argumentar sobre a presença de um acervo rítmico em comum entre a população negra maranhense e jamaicana, no sentido da dificuldade de apontar especificamente quais afinidades rítmicas eram essas. Captar os rastros das histórias musicais em deslocamento é um desafio, como observa Gilroy (2001, p. 208-209)

> A preeminência da música no interior das comunidades negras diversificadas da diáspora do Atlântico é em si mesma um elemento importante na conexão essencial entre elas. Mas as histórias de empréstimo, deslocamento, transformação e reinscrição contínua, abarcadas pela cultura musical, são uma herança viva que não deve ser reificada no símbolo primário da diáspora e em seguida empregada como alternativa ao apelo recorrente de fixidez e enraizamento. A música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem

> como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem. A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apoia e legitima é persuasiva ou institucionalmente poderosa.

A crítica à noção de fixidez pode compreender, no caso maranhense, as mudanças necessárias realizadas pelas culturas do complexo afro-maranhense, inclusive para que tais culturas mantivessem vivas suas práticas. A própria assimilação do reggae em espaços dedicados a outras manifestações tradicionais de ascendência negra foi uma estratégia realizada pelas comunidades negras locais, como veremos no caso do Bairro da Liberdade no terceiro capítulo. Gilroy reafirma a importância das musicalidades diaspóricas, atrelando em primeiro lugar o sentido de comunidade à conexão com as ritualidades do mundo atlântico. Tal conexão é importante para compreendermos o sentido da "festa" tratado neste capítulo, como forma de reelaboração intrínseca às experiências de apreciação do som: o sentido do corpo, o sentido da festa, o sentido do estilo e o estilo da música estão todos interligados no processo de existência do reggae no maranhão, assim como em outras comunidades afrodiaspóricas, pois não existe uma separação da experiência da vida *versus* a experiência da apreciação musical. A massa reggueira, por exemplo, distingue suas radiolas favoritas pela força sonora em interação com as "pedras" - nome típico maranhense atribuído às músicas de reggae antigas. A própria ideia de pedra que atinge um alvo - no caso, o corpo é o alvo convocado à dança - entrega uma metáfora interessante sobre a combinação da música com o intuito vibracional, mais um traço particular maranhense. Essas combinações acontecem de maneira complexa e simultânea aos modos de vida das populações afrodescendentes e com as práticas culturais desses mesmos povos. Gilroy ao pensar sobre o rap em o "Atlântico Negro" fornece pistas interessantes para reflexão sobre asa recombinações musicais do reggae no Maranhão:

> [...] essas combinações densas e implosivas de sons diversos e dissimilares resulta em mais do que a técnica que elas empregam em sua reconstrução festivamente artificial da instabilidade da identidade racial vivida e profana. Uma ênfase estética é atribuída à distância social e cultural absoluta que anteriormente separava os elementos diversos agora deslocados em novos significados por sua provocativa justaposição auditiva (GILROY, 2001, p. 213).

Emprestando as visões de Gilroy sobre o rap para a observação das recriações musicais maranhenses, entende-se que o "reggae raiz" e o reggae "robozinho" são exemplos de experimentação estética e sensível, com um pensamento musical voltado para as formas de festa reggueira no Maranhão. Brasil (2011, p. 64) diferencia o reggae raiz do robozinho caracterizando cada subgênero: o reggae raiz como "subgênero one drop, com o tempo forte no terceiro tempo do compasso de quatro-por-quatro", enquanto o robozinho é "o reggae com

batida eletrônica, mais acelerado e que é dançado a sós, sem ser em pares" (BRASIL, 2011a, p. 108). O reggae raiz é chamado de reggae roots, refere-se aos reggaes mais antigos que chegaram no Maranhão. O roots se aproxima dos sons mais graves, então a vibração das radiolas de som é carregada de mais volume - o que faz tudo no ambiente vibrar: corpos e objetos. A dança responde diretamente à essa pulsação grave, movimento de interação encontrado também no Tambor de Crioula e na maioria dos Sotaques de Bumba Boi: o jogo de pergunta-resposta do corpo com o som é encontrado em diversas culturas da diáspora africana pelo ocidente. O reggae eletrônico maranhense também é fruto de um processo criativo de justaposição auditiva elaborado localmente, empregando de forma conjunta aos outros sentidos novos formas de experimentar o reggae, como Brasil (2011) destaca.

O caso do "robozinho" maranhense exige uma observação do caráter inventivo das expressões sonoras diaspóricas no contato com outras culturas. No tocante ao reggae, exige-se a atenção para de que forma a produção da musicalidade implica em uma produção sócio-espacial. Elencar características operativas é um gesto de contextualização do processo musical. Assim, descreve-se aqui em um primeiro momento o funcionamento dos sistemas de som, conhecidos na Jamaica por "*soundsystem*" (figura 5) e no Maranhão como "radiola". Esse importante elemento surge desde o possível primeiro registro em fotografia da festa com reggae nos anos 70, por Murilo Santos, e é objeto central na dinâmica do espalhamento do gênero jamaicano em São Luís.

Figura 5 -Discotecagem de reggae na Jamaica nos anos 1980

Fonte: Arquivo Urbanimage.tv/Adrian Boot

O sistema de som é um elemento importante para a dinâmica do desenvolvimento do reggae, especialmente no Maranhão e na Jamaica (figura 5). As festividades em torno do reggae ainda hoje estão ligadas à disposição dos sistemas como veículo do gênero musical jamaicano. A linguagem musical empregada através do reggae adaptou-se à tecnologia explorada pelos aparelhos de som conhecidos como "radiola" na cena maranhense.

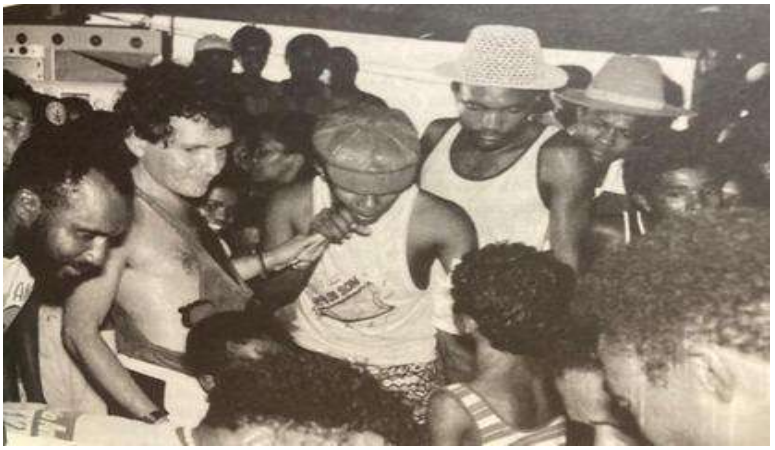
Os sistemas de som jamaicanos, ao final dos anos 60, já possuíam características aproximadas ao que se vivenciava em São Luís no final dos anos 70, nos termos da dinâmica em torno das Radiolas: o Dj como mobilizador das atenções, a reunião de pessoas em torno dos aparelhos de som para a prática da dança e o desenvolvimento de sequências especiais ao tipo de aparelhagem em funcionamento. De acordo com Brasil (2011, p. 89) "as radiolas representam a versão maranhense dos "*Sound System*" jamaicanos, que impressionam pela potência sonora e pelo grande impacto visual que proporcionam"

É notável como a quebra da colonização da Jamaica pela Inglaterra nos remete ao que Hall (2003, p. 376) estabelece como luta pela hegemonia cultural que "hoje é travada tanto na cultura popular quanto em outro lugar. O deslocamento do poder colonial abriu possibilidade para a produção de "estratégias culturais capazes de fazer diferença" uma vez que o *soundsystem* jamaicano emergiu como força cultural a partir dos anos 60. Segundo Hall (2003, p, 376):

> A hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações de cultura; trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele.

O sistema de som é controlado por uma equipe técnica que consiste no DJ e no operador de som, cujo ofício é parecido com o de um engenheiro de som. O DJ apresenta cada faixa e modula diversas variações da mesma, improvisando intervenções de fala e canto para comunicar algo ou preencher os intervalos das músicas com outros elementos musicais. Assim, a função principal do DJ é jogar com o ritmo e mobilizar o público à dança nos espaços de celebração do reggae. Durante ou antes da apresentação, enquanto o DJ recombina linhas melódicas ou o tempo do reggae, o operador executa uma série de intervenções nos aparelhos de som: o controle do volume, da tonalidade e da alternância dos canais de som produzem um efeito dramático em interação com as pessoas que dançam, criando atmosferas que se adaptam ao espaço sentido da festa. A mesma dinâmica de organização das pessoas em torno do som verificada na imagem anterior do *soundsystem* jamaicano é verificada na imagem ludovicense abaixo:

Figura 6 - Discotecagem de reggae no Maranhão, na década de 1980.



Fonte: Arquivo Gabriel Leal.

A fotografia de Jorrimar de Sousa testemunha uma festa no Clube Toque de Amor, que existia na praia da Ponta d' Areia. Em comparação, a foto jamaicana e a foto feita em São Luís se parecem pela dinâmica do público em torno do som, o que quebra uma forma de apreciação contemplativa separativa - encontrada nas artes eurocêntricas - entre público e execução musical. Essa disposição faz sentido quando pensamos nas comunidades que festejam outros gêneros afrodiaspóricos nos bairros periferizados de São Luís, principalmente os ritmos tradicionais maranhenses, onde a lógica em torno do som mobiliza a comunidade de forma circular, partilhando a apreciação coletivamente em interação criativa com as sonoridades.

3.4 Estilo

A configuração estética do reggae aciona uma série de símbolos, cores e figuras no cotidiano da Ilha de São Luís. Entende-se que existe um perfil do estilo regueiro que incrementa o visual da paisagem da cidade, incorporando características estéticas no estilo das casas e prédios, nos veículos que circulam no trânsito diário, no vestuário das pessoas e nos espaços de trabalho. Silva (2011) em seu artigo “Registros iconográficos do reggae no Maranhão” elabora uma série de observações importantes do cotidiano de São Luís no tocante aos rastros iconográficos que permeiam a paisagem da cidade. A estratégia de abordagem do autor evidencia a presença de uma linguagem visual produzida pelo movimento regueiro na Ilha:

> Nosso objetivo aqui é examinar algumas dessas imagens, como um acervo iconográfico ao ar livre, revelador da forte presença do reggae para além das fronteiras jamaicanas, pensando os significados da imagem como representação da memória coletiva. Partimos do pressuposto que, mesmo ultrapassando fronteiras geográficas, algumas imagens são apropriadas por grupos específicos e adicionadas em seus repertórios culturais como elementos definidores de novos territórios de identificação. (SILVA, 2011, p.213)

Por imagem, o autor entende o registro fotográfico de captar as visualidades do reggae no dia a dia. O conjunto dos elementos mencionados, em interação, imprime um estilo identificável no cotidiano de São Luís - com ênfase no cotidiano dos bairros periféricos. Stuart Hall (2003) ao tecer comentários sobre a categoria "estilo", a partir do movimento cultural da diáspora, elabora a ideia de "telas de representação" para criticar como o fator *estilo* no mundo ocidental logocêntrico foi tomado de forma redutiva para indicar um raro capital cultural pertencente às culturas negras diaspóricas. Porém, retoma-se aqui o estilo para além da representação no sentido de refletir sobre o regime estético impresso no cotidiano como fator importante para a construção da identidade reggueira da população negra nas periferias de São Luís. Segundo Silva (2011, p. 213):

> Esse interesse crescente traz possibilidades de reflexão sobre os espaços ocupados pela mídia e sobre a importância da linguagem visual na atualidade. Neste sentido é que pretendo direcionar esforços para uma apreensão dos significados da linguagem visual produzida pelo que se definiu como "movimento regueiro" no Brasil, mais especificamente em São Luís do Maranhão, onde o ritmo, de origens caribenhas, produziu uma variedade de expressões, a partir de seus entrelaçamentos com os repertórios culturais locais.

A visualidade tratada por Silva ocupa principalmente o espaço paisagístico do interior de construções, assim como das fachadas das casas de pessoas que se identificam com o reggae em São Luís - demarcando uma posição no cotidiano a partir do estilo.

Figura 7 - Entrada do "Magno Roots"

Fonte: Fotografia de Carlos Benedito Rodrigues da Silva.

O registro fotográfico é o instrumento que documenta a presença do "acervo iconográfico ao ar livre", nos termos do autor. A ideia de *encruzamento* cultural, em afinidade

com as discussões aqui tomadas de Leda Maria Martins em Afrografias da Memória (1997), retorna a partir do entrelaçamento de repertórios culturais locais assinalados por Silva, que se atualiza no sentido estilístico adotado pelo movimento reggueiro na Ilha. O exemplo do bar "Point Magno Roots" (figura 8) enfatiza o reencontro estilístico-visual entre elementos diaspóricos no interior de um bar de reggae localizado na periferia de São Luís:

> O Point Magno Roots, "A Casa da Música", localizado no Bairro de Fátima em São Luis do Maranhão, é um dos espaços de revitalização do reggae jamaicano dos anos 1970 e 1980, do século XX. As imagens revelam ressignificações denunciadoras de entrelaçamentos, entre as simbologias do reggae veiculadas pela mídia moderna e os repertórios tradicionais da cultura maranhense. Podem ser visualizados na decoração externa, onde os ritmos regionais como bumba-meu-boi e tambor de crioula, que povoam a memória cultural afromaranhense, se misturam com as cores e imagens representativas do reggae, compondo um mosaico contemporâneo. (SILVA, 2011, p.214)

Como podemos observar no registro fotográfico da fachada em 2011, existe um encontro de visualidades que criam um mosaico "afro maranhense". Magno Roots, proprietário do bar, é um homem negro que se relaciona com uma série de manifestações descendentes da diáspora: bumba-meu-boi, tambor de crioula e o próprio reggae. O reencontro afro diaspórico visual também se estabelece no interior da residência, com outros elementos, como podemos ver na imagem:

Figura 8 - Interior do "Magno Roots"

Fonte: Fotografia de Carlos Benedito Rodrigues da Silva.

Segundo Silva (2011, p.214):

> No interior do Clube Magno Roots, podem ser identificadas outras expressões representativas do reggae, imagens de Bob Marley, Hailé Selasse é dispostas entre um quadro da Monalisa e mais abaixo um pôster de Nossa Senhora de Fátima, observa-se ainda uma caixa de som simbolizando a bandeira da Jamaica e um pandeirão, instrumento tradicional usado nos grupos de bumba-meu-boi.

A disposição da decoração reafirma um sentido de pertencimento aos elementos culturais, reforçando uma relação de identidade que se apresenta desde a entrada do bar. Silva (2011, p. 214) argumenta que as imagens desenhadas na fachada e no interior do clube estabelecem "um continum entre Jamaica e Maranhão, forjando uma nova expressão cultural, fruto da criatividade contaminada pelas especificidades das duas regiões", o que vai de encontro com a defesa desenvolvida neste trabalho a partir do movimento afrodiaspórico de reencontro.Vale destacar que o próprio Bairro de Fátima, onde o "Magno Roots" está localizado, é também um berço cultural de um conjunto de grupos de bumba-meu-boi, assim como o bairro da Liberdade analisado no terceiro capítulo deste trabalho. O Point Magno Roots não é o único clube de reggae no Bairro da Liberdade funcionando atualmente, sendo que a região também possui um histórico relacionado com a expansão do reggae na Ilha de São Luís em meados dos anos 80, como aponta Karla Freire (2008) no seu levantamento de clubes históricos ludovicenses.

Extrapolando os limites físicos dedicados exclusivamente à apreciação do gênero Jamaicano na Ilha, toma-se como exemplo agora construções e corpos que em uma leitura superficial não estabeleceriam relações com o movimento reggueiro no ponto estilístico. O sentido do corpo que realiza trabalho no cotidiano - em um espaço físico que carrega o sentido do estilo do reggae, ao mesmo tempo que o próprio corpo assume um estilo de vestimenta que remete ao gênero musical, produz uma ênfase de sentido estilístico no cotidiano de São Luís uma vez que o trânsito da cidade também é formado por pessoas. Silva também percebe como algumas práticas sociais que aparentemente não estabeleceriam relações com o gênero reggae evidenciam a identificação com o reggae:

> Sendo "uma ilha cercada de reggae por todos os lados" e o reggae definido como "o som nosso de cada dia", não é motivo de estranhamento que, mesmo para aqueles olhares menos familiarizados com o universo regueiro, essas representações estejam presentes até mesmo nos locais de trabalhos e nas residências de algumas pessoas, como se pode observar na imagem abaixo, uma oficina de auto-elétrica, onde o seu proprietário denuncia, através do colorido da fachada, a sua identificação com o reggae. (SILVA, 2011, p.216)

O que um "olhar menos familiarizado" com o cotidiano do reggae em São Luís não perceberia é que os locais de trabalho, as residências e a vida diária do reggae possuem uma conexão direta com a forma urbana das populações negras e periferizadas na Ilha - e seus modos

de produção do espaço. Nesse sentido, é válido refletir sobre de quem partiria um olhar menos familiarizado: um olhar logocêntrico eurocentrista? a branquitude? Hall (2003) já levanta a problemática da "casca" como metáfora para o esvaziamento da análise das culturas negras diaspóricas, como se o estilo fosse um elemento redutível de debate. O estilo da visualidade do reggae no cotidiano de São Luís é comparável com o estilo da dança e da musicalidade nesse sentido, evidenciando o qual complexa e interativa é a questão do desenvolvimento dessas linguagens pela população negra e periferizada de São Luís ao longo das décadas.

Figura 8 - Entrada do auto elétrico "O Xaxado"

Fonte: Fotografia de Carlos Benedito Rodrigues da Silva

Retomando o debate, dentro do recorte de construções que extrapolam uma relação direta com o reggae, Silva (2011) registra uma Oficina Mecânica localizada no Bairro de Fátima (figura 9). O autor ressalta uma construção onde "supostamente, não caberia a presença do reggae, ou seja, um lugar onde as atenções deveriam estar especialmente nas concepções predominantes no mundo do trabalho, orientadas para o profissionalismo, sem se desviar por qualquer motivo" (SILVA. 2011, p.217). O sentido da musicalidade entra em interseção no espaço a partir do momento que o proprietário da oficina aprecia o gênero musical no espaço de trabalho, ecoando sonoridades que também intervêm na produção do espaço cotidiano de São Luís. Ainda de acordo com Silva (2011, p. 217):

> Entretanto, ainda que não seja um local apropriado para a realização de festas as cores utilizadas para identificar o nome do lugar é reveladora da preferência do proprietário, cuja identificação não se esgota no visual, mas também no som do reggae que se ouve diariamente, justapondo lazer e trabalho, uma das características das culturas tradicionais populares, supostamente, sugerindo que reggae constitui-se um estímulo ao trabalho, contribuindo para a manutenção da qualidade dos serviços oferecidos.

O exemplo da oficina é um caso comum na maioria dos bairros periferizados de São Luís: encontram-se lojas de artigos musicais, oficinas elétricas, quitandas, padarias, peixarias, açougues, camelôs, barracas de bebidas, entre outros estabelecimentos, com o estilo do reggae impresso na construção. Assim, essa revelação de preferência se expande no cotidiano e na paisagem corriqueira da cidade através do estilo visual, justapondo lazer, trabalho e o plano de fundo sonoro regueiro no dia-a-dia.

Porém, além da identificação através das casas e estabelecimentos, uma outra "tela de representação" importante como janela para o estilo regueiro é o vestuário da população negra e periferizada de São Luís. A moda também é uma estratégia de afirmação de discursos e identidades da população negra, que ressalta elementos culturais antes estigmatizados pelo racismo. Pensar sobre uma definição de "Moda Afro-Brasileira" é um caminho interessante de compreensão sobre o estilo regueiro ludovicense no cotidiano. Segundo Santos e Vicentini (2020, p. 16):

> O termo moda afro-brasileira tem sido utilizada para designar um vestir contemporâneo, que ressignifica conceitos, tradições, comportamentos e o modo de vida de pessoas negras e não negras – mas que se identificam com esse estilo no vestir. Essa moda está nas ruas, nos eventos periféricos e nas manifestações de resistência de maneira que muitas pessoas se apropriam desse conjunto de elementos estéticos como uma forma de expressão de identidade negra.

Com a ascensão das estéticas e culturas negras como produtos assimilados pelo mercado para o público comprador afrodescendente, houve um salto de popularização de itens relacionados ao estilo regueiro, como: box braids, roupas de crochê com as cores do reggae, toucas e itens com estilização da bandeira jamaicana. Os eventos de desfile de moda afro em São Luís no dia municipal do reggae também reafirmam a presença desse estilo com a inserção de estilos de moda regueira na sua programação. Ainda segundo Carmo e Garcia (2020, p. 16):

> Essa moda reforça a importância de movimentos como o Orgulho Crespo e as manifestações de resistência, dando visibilidade a esses corpos sociais que enunciam esse vestir cheio de sentidos. Cada vez mais visível, a moda afro-brasileira está em ascensão no Brasil, explorando vários nichos de mercados promissores, que impulsionam o surgimento de produtos e serviços com essa temática: vestuários, calçados, acessórios, cosméticos, plataformas eletrônicas, eventos, mídias, editorias de moda, artesanato, entre outros.

Fãs de Radiolas de reggae, ou de festas específicas de reggae, na Ilha de São Luís expressam sua identificação confeccionando camisas padronizadas com os símbolos do reggae e as características da radiola/evento de predileção. Uma forma coletiva de celebração local é o "Reggae de Camisas", onde grupos de reggueiros de diversas partes da cidade reúnem-se em um grande encontro de apreciadores do gênero jamaicano. Um exemplo é o "Recorda Maracanã", realizado na Zona Rural da capital. Para acessar a festa é necessário estar com a

camisa do grupo. Em lugares como feiras e centros comerciais populares é comum encontrar pessoas transitando com suas camisas de “time” regueiro, o que destaca a presença de um estilo no cotidiano.

Além das camisas de fãs de festas específicas, encontra-se uma diversidade fashion que remete ao reggae: desde roupas para o mercado turístico até o trabalho feito por artesãs e artesãos da moda localizadas nos bairros periferizados. A visualidade estilística do reggae remonta um “mosaico contemporâneo” da cultura maranhense - termo usado por Silva (2011) - ao observarmos os espaços de venda desse estilo. Abaixo temos um exemplo de loja de produtos turísticos situada no Centro Histórico de São Luís:

Figura 9 - Blusas turísticas no Centro Histórico de São Luís

Fonte: Fotografia da autora.

Neste segundo “mosaico” observamos novamente os símbolos do bumba-boi coexistindo com os elementos visuais que remetem ao reggae. No detalhe da camisa amarela com o “Leão de Judá” encontra-se o subtítulo “São Luís, conhecida como a Jamaica Brasileira” em língua inglesa, reforçando a ideia de dissolução e mistura de fronteiras culturais. As observações sobre o estilo apontadas neste subtópico ajudarão na estratégia de abordagem do registro das visualidades encontradas no Bairro da Liberdade, no tocante a perceber se reafirmam, ou não, uma recriação da identidade visual do reggae.

3.5 Festa

Remontar o sentido da experiência da festa de reggae como uma expressão coletiva das recriações afrodiaspóricas requer revisar o início das celebrações em São Luís, percebendo que tipo de ambiente foi favorável para o encontro das populações negras em São Luís. A valorização e preservação da vivência comunitária como um valor ancestral se atualiza também no calendário de festas realizadas pelas populações negras, onde tudo o que move o sustentamento de uma celebração depende da interação coletiva. Além disso, a experiência coletiva da festa também se reflete pela apreciação em grupo, quebrando uma lógica de escuta individual, isolada da comunidade, de um gênero musical. Sobonfu Somé, filósofa de Burkina Faso criadora da obra "O Espírito da Intimidade" (2007) desenvolve um pensamento sobre a relação comunitária a partir de uma crítica ao Ocidente, no tocante à experiência da vida fora de uma comunidade. Segundo a autora no capítulo "O abraço da comunidade":

> Para criar uma comunidade que funcione, é preciso observar cuidadosamente alguns dos seus fundamentos: espírito, criança, anciãos, responsabilidade, generosidade, confiança, ancestrais e ritual. Esses elementos formam a base de uma comunidade. Não é preciso começar com muita gente. Preferia um círculo de poucos bons amigos a me perder em uma multidão de pessoas, as quais não ligam umas para as outras. (SOMÉ, 2003, p. 46)

Ao observar festas maranhenses, como: a Festa do Divino Espírito Santo, o pagamento de promessas de Bumba-meu-boi, o extenso calendário de Festas de Terreiro no Tambor de Mina, e, as celebrações em torno do Tambor de Crioula, encontramos uma teia de relações comunitárias que sustentam e somam forças na mobilização para a "festa". Nos exemplos citados, em afinidade, tais celebrações possuem heranças afrodiaspóricas em seus rituais. Fatores como o reverenciamento aos mais velhos, a preservação dos fundamentos sagrados e culturais, a saudação à ancestralidade, e, a população negra e periferizada como protagonista dos eventos, reforça a dimensão coletiva das festas com o reggae como um sentido que ultrapassa o individual. O reggae, ao chegar na Ilha de São Luís, é aderido nesses espaços comunitários de festa e na experiência das festas afrodiaspóricas. No artigo "A vida como uma festa, a festa da vida: a Casa de Benedita Cadete e a Irmandade de Nossa Senhora da Guia" (2018), de Pablo Gabriel Pinto Monteiro, é evocada a importância da memória individual de Dona Benedita Cadete em Cururupu (MA), como caminho para a compreensão de camadas coletivas em torno do Terreiro de Cura e Pajelança dirigido por Dona Benedita. Monteiro enfatiza em alguns momentos do texto a correlação entre o acontecimento de festas que envolvem uma comunidade de pessoas negras e a circulação de radiolas de reggae como parte

da celebração:

> Nos finais de semana ou em meses de maior comemoração de festas de santo, como o mês de dezembro, os sons dos tambores embalam as noites de sono de qualquer morador do Bairro de Fátima. O bairro possui três grandes clubes de reggae e mais de quatro terreiros de Tambor de Mina e Pajelança. Essa presença de vários terreiros, cada um com um calendário de atividades específicas, faz com que se estabeleçam rearranjos entre as festas, frente à consideração que se mantém entre *irmandades* de cada terreiro, ou pelo simples medo da festa "não dá boas". Os terreiros costumam organizar calendários de atividades principalmente em festas grandes de acordo com as *irmandades* vizinhas, mesmo que isso subverta o calendário litúrgico em que são comemorados os dias dos santos católicos. (MONTEIRO, 2018, p. 304)

O autor utiliza a palavra "irmandade" para diferenciar que apesar das festas serem mobilizadas de forma coletiva em suas tarefas de feitura, sempre existe uma dimensão acima do coletivo quando se observa os terreiros: o motivo da celebração geralmente parte de acordos entre dirigentes, encantados e santos, e isso implica em uma hierarquia relativa a ordem do sagrado. Durante todo o texto Monteiro ocasionalmente menciona a presença do reggae e das radiolas como participante das festas religiosas de matriz africana em Cururupu.

Som, corpo, musicalidade e festa aparecem em interação ao longo dos exemplos articulados neste capítulo, contribuindo para a observação do Bairro da Liberdade como um lugar de mobilização criativa das culturas ludovicenses em diáspora com o reggae, na produção do espaço. Assim, na busca pelo entendimento dos modos pelos quais o reggae jamaicano aderiu ao espaço urbano ludovicense, e, da influência da herança cultural afrodiaspórica pré-existente na Liberdade nesse processo de aderência, o objetivo deste capítulo foi organizar os sentidos que atravessam o reggae maranhense para, assim, partir para a análise do processo de formação do bairro da Liberdade, abordando especialmente os aspectos culturais e identitários do território no processo de espalhamento do reggae em São Luís. O próximo capítulo, e final, da dissertação consiste no relato e correlação - com os estudos e sentidos abordados anteriormente - dos dados coletados durante o trabalho de campo no Bairro da Liberdade, somadas as percepções encontrados nos trabalhos realizados por Maíra Carvalho de Sousa em "O lugar do negro na cidade: um estudo dos bairros Fé em Deus, Camboa e Liberdade em São Luís – MA" (2019) e a coletânea de artigos de Henrique Cunha Junior que operam o conceito de "Bairros Negros", inaugurado pelo autor.

4 A "ÁFRICA QUE EXISTE NO MARANHÃO ABRIU PORTAS PARA A ENTRADA DE UM CARIBE": uma análise documental dos arquivos do reggae na Liberdade e em São Luís (MA)

O terceiro momento deste trabalho reúne fontes primárias e secundárias de informação, que colaboram para o entendimento de como, e por quê, o reggae jamaicano se expandiu nos bairros periféricos de São Luís, com destaque especial para o bairro da Liberdade. Os arquivos se referem aos anos noventa em maioria, mas também resgatam acontecimentos de décadas passadas, o que contribui para o visionamento do desenvolvimento das práticas regueiras em São Luís. Reúnem-se fontes nos formatos de vídeo, fotografia e arquivos jornalísticos. De forma conjunta, fontes bibliográficas secundárias fazem suporte aos arquivos sistematizados, incrementando dados quantitativos sobre o perfil da população moradora de algumas periferias, e, dados qualitativos sobre as formas de celebração das populações negras ludovicenses. Em menor quantidade constam materiais cartográficos sobre os movimentos culturais entre a baixada maranhense e a capital maranhense. O recurso às imagens como elementos de análise foi utilizado em correspondência com a investigação que se persegue nesta pesquisa, como ferramenta de ampliação das relações entre: intenção dos registros; o local social ocupado pelos protagonistas dos registros; a intersecção entre os sentidos do reggae maranhense e bairros de periferia em São Luís, através dos registros. Assim, o valor documental da imagem, somado à possibilidade de aproximação das visualidades de uma época, permite um diálogo entre as questões norteadoras desta pesquisa.

As memórias negras coletivas que relembram a vivência de uma cultura reggueira em São Luís, realizada num determinado território e período histórico, são fruto de uma teia de relações estabelecidas a partir dos bairros de maioria populacional negra. Cunha (2012, p. 163) ao debater as implicações dos conceitos de territorialidades negras entende que "as definições de quilombos, portanto, nos remetem a cultura, identidade, territórios, propriedades, bens econômicos, sociais, culturais e políticos.". Nesta perspectiva os elementos culturais imateriais e materiais do cotidiano, presentes nas territorialidades negras, que são importantes para as coletividades negras, guardam uma relação estreita com a cultura negra e constituem um painel vivo que se manifesta na atualidade do cotidiano dos bairros negros. Ramos (2013) contribui para a reflexão sobre o conceito de Bairros Negros ao afirmar que "a formação de um bairro negro é marcada por um processo histórico das várias expressões de culturas negras que configuram diferentes sociabilidades e espacialidades" (RAMOS, 2013, p. 195) Assim, dentro

desse conceito, a formação urbana de uma localidade relaciona-se com os processos históricos e culturais que atravessam a construção dos bairros negros. A identidade regueira manifestada e vivenciada no bairro da Liberdade, assim como em outras periferias ludovicenses, expressa essa relação entre bairros negros, cultura e formação urbana.

4.1 "O som dos escravos tomou conta de tudo": relações de arquivos, documentos e vizinhança com o bairro da Liberdade

Neste subcapítulo agrupa-se uma coleção de arquivos, documentos e dados que tratam da expansão do reggae nas periferias de São Luís, especialmente entre as décadas de 1970 e 1990. Buscou-se por fontes disponíveis diversas que colaborassem, por comparação e aproximação, com uma projeção de como o processo de expansão do reggae na Liberdade foi um reflexo do que acontecia nas periferias de São Luís no referido recorte temporal. Veremos no subtópico posterior, que tematiza os arquivos que tratam da Liberdade, a existência de uma escassez de dados documentais que remontam a formação do bairro a partir do ponto de vista da população negra movimentadora das práticas culturais na localidade. Porém, existem dados em vídeo, fotografia e bibliografia que fornecem informações valiosas sobre o processo de expansão do reggae em bairros de periferia ludovicense. Bairros esses com formações urbanas muito parecidas com a formação do bairro da Liberdade: o Bairro de Fátima e a comunidade de palafitas da Lagoa da Jansen são exemplos férteis para o gesto de comparação. O ponto de partida da análise de dados é a apresentação do filme "Bumba Mina Reggae" (1990), de Grima Grimaldi. O material em audiovisual é um fio que atrai a correlação com outros documentos agrupados neste capítulo.

"Bumba Mina Reggae" é um documentário de linguagem videográfica datado do ano de 1991, com 13 '22", dirigido por Grima Grimaldi. O diretor, em meados dos anos 1990, através de uma viagem a trabalho em São Luís, conheceu um fervoroso cenário reggueiro local. O encontro ocasional mobilizou a realização do curta-metragem.

Em depoimento compartilhado de forma espontânea para esta pesquisa Grimaldi conta que o filme foi uma homenagem ao povo negro maranhense. O nome do filme articula três denominações que compõem o universo afrodiaspórico maranhense: o Tambor de Mina, o Bumba-meu-boi e o Reggae Jamaicano. Resgatando a concepção de "*mosaico afromaranhense*", indicada no capítulo sobre os "sentidos" do reggae a partir da argumentação de Silva (2011) ao observar as simbologias negras maranhenses reunidas na entrada do Point

+Magno Roots, pode-se dizer que o título do filme remonta tal mosaico ao reunir duas manifestações que interligam-se a história do reggae maranhense. Na abertura do filme temos um letreiro com as cores do reggae e o enunciado. “Reggae não é droga…é música e futebol” - frase de autoria maranhense desconhecida. O começo do documentário prenuncia um gesto que será articulado ao longo do vídeo: o uso do efeito de câmera lenta para dilatar o tempo do filme e da dança dos corpos negros em cena. No primeiro momento os corpos que bailam aparecem sob um filtro escuro, evidenciando a silhueta dos dançantes. Através de uma visão corriqueira poderíamos supor certa objetificação dos corpos em foco, mas um olhar mais atento pode concluir também que a repetição da dança nas imagens reafirma a importância da ação ao longo do documentário, como um tipo de argumento visual posicionado a partir de ângulos diversos de percepção. O filtro aplicado nas imagens também subtrai a possibilidade de ver a cor dos corpos e o ambiente onde a dança está acontecendo.

Figura 10 - Trecho do Documentário "Bumba Mina Reggae”

Fonte: GRIMALDI (1990)

A escolha de montagem pela direção do filme nesse sentido não foi uma escolha aleatória: pode-se supor que o diretor teve sua atenção chamada para o caráter inventivoass da dança regueira em São Luís. É interessante destacar que temos, na visão do público que assiste o material, uma experiência até então exclusivamente musical, estética e visual - nos instantes iniciais do vídeo. O recurso da narração e da reprodução de depoimentos ainda não foi acionado. Logo, o primeiro contato com o material fílmico envolve, na fruição de quem assiste, os sentidos

da musicalidade e da dança - expressões defendidas aqui como inerentes ao reggae maranhense afrodiaspórico.

"Dá pra ver a Jamaica daqui"? Pergunta Grima Grimaldi à um homem negro de binóculos, um provável salva-vidas. Marcando o primeiro minuto do curta temos depoimentos de pessoas predominantemente negras, em sequência. "A Jamaica representa aqui mesmo, São Luís do Maranhão"; "aqui o reggae é mais uma forma de diversão onde o pobre, o negro…conseguem se libertar da opressão que passam toda semana, lavando carro, levando bronca da polícia, então sexta-feira o pessoal desce para os clubes de reggae e é uma maneira de se divertir". O clube, no filme, assim como as periferias de São Luís, nos remete aos poemas de Beatriz Nascimento que acompanham os textos do filme "Orí" (1989), dirigido por Raquel Gerber. Beatriz Nascimento versa poeticamente que:

> Eu sou quilombo, quilombo é uma história
> Essa palavra tem uma história
> Sua relação com o seu território
> Mais do que um território geográfico
> Território a nível duma simbologia
> Orí (NASCIMENTO, 1989, não paginado)

O clube de reggae, na voz dos entrevistados de "Bumba Mina Reggae" é um lugar de paz, de fuga das opressões do cotidiano. De forma coletiva o reggae se torna um espaço físico e sentido, através da dança e da musicalidade reggueira. A relação com o espaço enquanto ponto de fuga, proporcionador de sensações de liberdade através das corporalidades negras ressalta a ideia de quilombo evidenciada por Beatriz Nascimento. As falas dos entrevistados, no filme de Grima Grimaldi, derrubam o vago argumento de que as gerações regueiras mais antigas, em São Luís, não possuíam uma visão profunda do reggae, como uma manifestação complexa na Ilha dentro do debate racial e cultural. Nos depoimentos que seguem o corte da edição escolhe palavras e frases menores dos enunciados: "escravatura"; "é a Jamaica"; "é os negros que somos nós"; "o reggae tem cor". Como resultado, o efeito produzido pela edição dos depoimentos é de que todas as vozes colaboram com um mesmo argumento fílmico: o reggae maranhense reterritorializa São Luís como Jamaica e é manifestado pela população negra local. O último depoimento da primeira sequência enfatiza a relação entre manifestações afrodiaspóricas como o bumba-meu-boi, os côcos, o tambor de crioula e o reggae na Ilha: "é justamente por isso que o reggae se infiltrou aqui no Maranhão". O depoimento final reafirma, de forma objetiva, o título do filme. Grima Grimaldi assume esse gesto em outros momentos do curta, como veremos adiante.

Figura 11 - Trecho do documentário "Bumba Mina Reggae

Fonte: GRIMALDI (1990)

Após a reunião de falas, o documentário realiza uma apresentação do cotidiano da cidade de São Luís a partir do ano de 1990. Relembrando Certeau, (1996., p. 31) "o cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão no presente". De que forma podemos relacionar, no filme, essa constatação? A sequência do dia-a-dia de São Luís nos anos 90 favorece as pistas de relação. No debate sobre os "sentidos" do reggae, realizou-se uma reflexão sobre como o cotidiano, apesar de ser uma esfera de controle, abre brecha também para uma diversidade de práticas e intervenções. Grima Grimaldi assume um olhar atento aos deslocamentos da população negra ludovicense, registrando um movimento que transita entre ruas, avenidas, pontes, portos, praias, marés, espaços de trabalho e moradia.

O mosaico de ações elaborado pela montagem revela uma impressão do cotidiano da ilha a partir da abordagem de direção do curta. Em ação nas múltiplas localidades da cidade observa-se o trânsito de vendedores de caranguejo, um carroceiro guiando um animal de carga, barqueiros, pescadores, estivadores e ciclistas. A trilha, de reggae, no recorte unifica as passagens. Fica expressa uma relação entre locais de trabalho, trabalhadores afrodescendentes e o cotidiano de São Luís. Em destaque existe uma ênfase nos espaços portuários, com visões amplificadas do movimento dos barcos, dos rostos dos estivadores e de suas ações. Grima Grimaldi, ao realizar tais paralelos no filme, provavelmente observou que a vivência local do reggae possuía uma conexão com os locais de trabalho mencionados. Em especial, o protagonismo dos trabalhadores de estiva será um fio condutor importante para observarmos os dados coletados nas fontes primárias fílmicas.

Silva (1995) e Arantes (2010) apresentam a figura do estivador como relevante para as dinâmicas culturais afrodescendentes no Brasil, em São Luís e no reggae ludovicense, como se

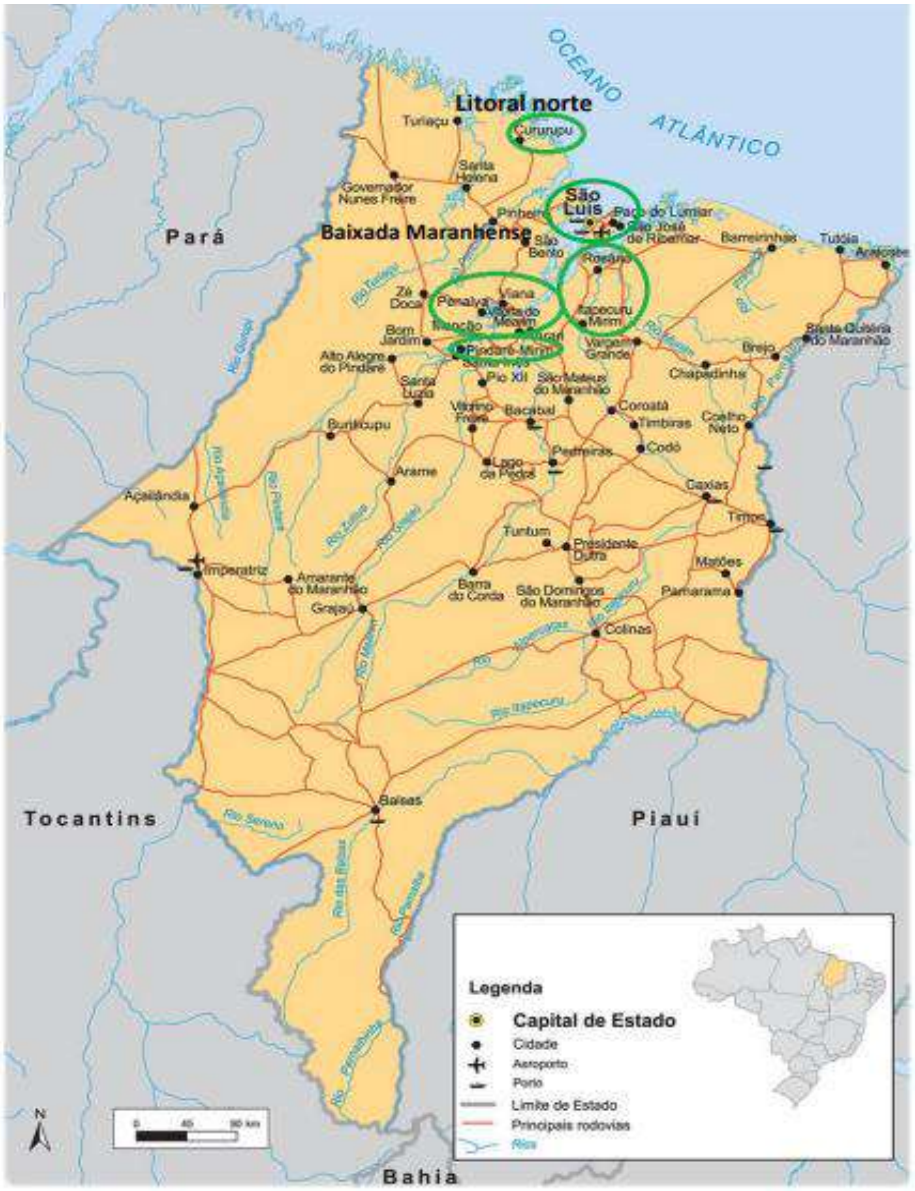
verificou na primeira parte deste trabalho. Os corpos da população negra e as práticas potenciais inscritas no cotidiano do trabalho das periferias de São Luís também possibilitaram o reencontro maranhense com o reggae jamaicano, vide o exemplo da chegada de discos de reggae do Caribe pelas mãos dos estivadores em serviço e o uso que esses agentes fizeram do material musical na reinvenção de suas práticas de festa e fruição. Durante o processo de pesquisa documental verificou-se o trabalho da historiadora Carolina Martins "Política e cultura nas histórias do bumba meu boi no Maranhão" (2021), que aprofunda a compreensão sobre quem eram os trabalhadores nos portos de São Luís e como esses agentes foram protagonistas no movimento cultural maranhense, situando a discussão a partir das memórias do Boi de Pindaré.[5]

Martins (2021) propõe que é possível tomar de base o perfil dos antigos estivadores, identificados como "braçais" de forma recorrente nos arquivos levantados pela autora. Martins realiza o paralelo de que a maioria dos estivadores eram negros, e que dentre várias formas de diversão adotadas por esta população a brincadeira de bumba-boi era frequente.

Uma articulação importante do trabalho de Martins é a quantidade significativa verificada de trabalhadores oriundos de municípios do interior do Maranhão, mais especificamente da região da baixada ocidental maranhense e do litoral ocidental. A principal fonte documental analisada para a obtenção dessa conclusão foi o Arquivo do Sindicato dos Arrumadores de São Luís/MA. Cruzando os dados obtidos na obra mencionada com as informações obtidas nas entrevistas feitas pela autora, nota-se que a maior parte dos trabalhadores vem de diferentes municípios do Maranhão e foram admitidos no recorte adotado pela tese - anos 60 e 70. Os debates de Silva (1995) e Cardoso (2008), já mencionados no primeiro capítulo deste trabalho, também verificam essa movimentação populacional e o trânsito do reggae junto ao movimento da população negra migrante que recriou seus espaços de festa entre a baixada e a capital. Para efeito de ilustração segue uma adaptação feita por Martins de um mapa do Maranhão, enfatizando a relação de trânsito populacional entre algumas cidades da baixada que possuem heranças culturais afrodiaspóricas expressivas, e, a capital ludovicense:

[5] O Boi de Pindaré é um grupo de bumba meu boi maranhense, formado por migrantes da Baixada maranhense. Pindaré-Mirim é a cidade natal de João Câncio dos Santos, fundador do grupo. O Boi de Pindaré foi fundado nos anos 60 e se estabeleceu no Bairro de Fátima, periferia de São Luís retratada no filme "Bumba Mina Reggae" (1991).

Figura 12 - Reprodução do mapa encontrado na tese “Política e cultura nas histórias do bumba-meu-boi São Luís do Maranhão – Século XX”, com destaque feito pela autora para as regiões e municípios que nomeiam os sotaques de bumba-boi.



Fonte: MARTINS (2015)

Martins, assim como Silva (1995) observa um fluxo de trocas culturais relevantes entre a baixada e a capital. A autora, no mapa, também destaca a cidade de Cururupu como ponto de circulação importante de pessoas e práticas culturais negras. Resgata-se que Monteiro (2019) pode verificar em suas pesquisas de campo a coexistência de manifestações culturais afrodiaspóricas maranhenses junto ao reggae jamaicano, como foi aqui debatido no primeiro capítulo. É importante relembrar também que o reggae começou a circular no Maranhão em meados dos anos 70, e que como indica Silva (1995) é nas periferias e regiões de palafitas em

São Luís que o gênero ganhou forte adesão inicial: justamente nesses espaços é que as populações negras da baixada maranhense reinventaram suas formas de festa, como aponta Martins (2021) ao observar o Bumba-Boi de Pindaré. Tais dados dialogam entre si no ponto em que indicam que houve uma movimentação favorável nos anos 70, em São Luís, com a expansão das periferias, à interação entre culturas afrodiaspóricas internacionais e culturas afrodiaspóricas do interior maranhense, articulando agentes culturais negros e negras que reelaboraram as práticas culturais maranhenses em contato com, por exemplo, com o reggae jamaicano. A interlocução de tais dados circunda a figura do estivador maranhense como um agente cultural, comunicação verificada também em estudos de outras regiões do Brasil, analisados por Martins:

> Sobre a questão do lazer entre os trabalhadores de portos, estudos realizados em outras regiões do país apresentam reflexões relevantes para se pensar a realidade maranhense. A categoria de trabalhadores do porto é fortemente identificada pelos estudiosos aos negros, pois, mesmo no pós-abolição, são eles, em sua maioria, que ocupam o espaço das estivas e dos trapiches. Neste sentido, o trabalho de ´Érika Arantes sobre o cotidiano do porto do Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX revela que o trabalho na estiva realizado por uma maioria negra e parda e que muitos dos fundadores de importantes sindicatos portuários, nas primeiras décadas do século XX, eram negros. (MARTINS, 2021, p.123)

Martins destaca uma relevante ligação para pensarmos a figura do estivador no reggae maranhense, ao citar a análise que Arantes (2010) faz sobre o samba carioca no trabalho “Pretos, brancos, amarelos e vermelhos: conflitos e solidariedades no porto do Rio de Janeiro”. Retomando o curta-metragem de Grima Grimaldi, existe uma passagem que é exibida após a sequência dos estivadores e em momentos diversos do filme: a localidade da praia como ponto de encontro das populações negras ludovicenses nos anos noventa. As imagens da praia em movimento dialogam com as observações de Arantes sobre as sociabilidades de trabalho da população negra, conjuntas ao samba carioca, exemplo que contribui para um comparativo com o caso de São Luís:

> Ponto de encontro preferencial dos homens do cais do porto, a zona portuária foi palco de muitas histórias de vida daqueles trabalhadores. Mesmo os que não moravam nas redondezas tinham ali um espaço de sociabilidade privilegiado, seja no trabalho ou nos tantos botequins e quiosques do lugar, onde se vendia café e parati; no sindicato ou em alguma associação de lazer como a Sociedade União das Flores, agremiação Carnavalesca formada pelos portuários; nas rodas de samba e partido alto costumeiras ou nos circos e nas festas de santo que tinham como palco o Campo de Santana.(ARANTES, 2010, p. 31)

Em São Luís, nos anos 90, haviam bares de reggae localizados nas proximidades do bairro da Ponta D’areia que aludem ao ponto de encontro preferencial da população negra trabalhadora citado por Arantes. Freire (2008) destaca em seu levantamento dados sobre os clubes “Toca da Praia” e “Arena”, – situados na praia da Ponta d’Areia, localidade próxima

também da Ilhinha: bairro de comunidades que, segundo Freire, moram pessoas com menor poder aquisitivo, englobando o bairro da Ilhinha com as localidades do Conjunto Basa e Morro - que são bairros vizinhos.

Figura 13 - Foto da região periférica de São Luís presente no documentário “Bumba Mina Reggae”

Fonte: GRIMALDI (1990)

A partir da relação estabelecida no filme de Grima Grimaldi entre as imagens de praia, de portos, de espaços de trabalho e de clubes de reggae na praia podemos reforçar a conexão entre o protagonismo das populações negras ludovicenses no estabelecimento do reggae como parte integrante da cultura local, do cotidiano dos espaços de trabalho e de uma diversidade de práticas vividas em contato com o espaço da periferia. Tal trânsito, a partir das periferias, provocou mudanças também nas áreas não-periféricas, como no caso da Ponta D’areia. Destacam-se as práticas de trabalho da população negra, que por afetarem a dinâmica da cidade de São Luís como força de trabalho populosa, difundiram o reggae jamaicano por toda a Ilha.

Na sequência de “Bumba Mina Reggae” ouvimos uma narração que acrescenta informações sobre o cotidiano de São Luís nos anos 90, ao mesmo tempo que visualizamos imagens diversas das regiões de palafitas que provavelmente estavam localizadas nas proximidades do bairro do São Francisco e Ponta D’areia: levanta-se essa hipótese por conta das marés e das praias no fundo de campo das sequências. A narração enfatiza como nos guetos e palafitas existe, no dia a dia, um som marcante de contrabaixo que se sobressai ao barulho dos carros - espalhando sua sonoridade inclusive dentro das mansões localizadas nas áreas nobres

da cidade. O foco nos bairros de palafitas em outro momento do filme é retomado com destaque, pois de forma rápida o tema das religiões afromaranhenses é introduzido no filme.

"Cultura negra no Maranhão é coisa séria" (GRIMALDI (1990), não paginado), informa a narração do filme no decorrer de seus quatro minutos. O filme estabelece o argumento de que a "África que existe no Maranhão abriu portas para a entrada de um Caribe" na ilha de São Luís (GRIMALDI (1990), não paginado). O elo que estabelece tal conexão, segundo Grimaldi, é a herança cultural afrodescendente que existia anteriormente à chegada do reggae. O Bumba-meu-boi e o Tambor de Mina são as manifestações exemplificadas pelo filme, através das imagens. Com tal gesto a tríade do título do curta "Bumba Mina Reggae" está selada, de tal forma que esta torna-se uma das principais linhas de defesa da mensagem que o documentário pretende informar. O uso da narração para ressaltar o ponto de vista do filme reafirma tal intenção, de forma quase didática: "quando há quatro séculos os navios negreiros deixaram aqui quarenta tribos africanas, entre elas jeje, nagô e ashanti, não sabiam o caldeirão musical que estavam formando. O som dos escravos tomou conta de tudo. O Boi, o Tambor de Crioula e os Tambores de Mina acabaram sendo os precursores do reggae". O emprego da palavra "tribo" fixa a ascendência dos povos citados no filme, a medida em que "tribo", de forma recorrente, descreve povos que, sob a visão da historiografia ocidental colonizadora, ficaram fixos na ideia de um passado primitivo. A noção de "caldeirão musical" também apresenta um risco de compreensão esvaziada sobre os processos de reinvenção das práticas culturais afrodiaspóricas no Maranhão. O encontro entre musicalidades diversas, em São Luís, promoveu um complexo movimento de linguagens em dança, canto e práticas culturais. Presumir todo esse processo na figuração de um caldeirão, em conexão com a visão "tribal" sobre as comunidades negras antepassadas de São Luís reduz o complexo desenvolvimento das culturas negras afrodescendentes. O Boi, o Tambor de Mina e o Tambor de Crioula possuem trajetórias particulares, ao mesmo tempo em que se cruzam nas vivências das populações negras maranhenses ao recriar práticas de sociabilidade na Ilha de São Luís.

Figura 14 - Recorte de ensaio de Boi retirado do documentário" Bumba Mina Reggae"

Fonte: GRIMALDI (1990)

‘ Por outro lado, o registro do filme aborda uma conexão importante com os espaços de sociabilidade da população negra ludovicense e a circulação do reggae. O Centro de Mina São Jorge, localizado no antigo Bairro do Cavaco (atualmente Bairro de Fátima), era dirigido pela Mãe Mariazinha nos anos 90 - informações compartilhadas pela narração. O narrador realiza um breve histórico sobre o terreiro, até anunciar a figura de um homem chamado Guerreiro. Guerreiro é introduzido como um dos filhos de Mãe Mariazinha, que já é falecida. A partir disso o filme opera uma mistura sonora e imagética entre uma performance de Guerreiro e as danças ritualísticas do Tambor de Mina: “Sou negro de raiz Akomabu. Sou dançador de reggae” canta Guerreiro. O Bloco Afro Akomabu, cantado por Guerreiro, é o primeiro bloco afro do Maranhão. A narração menciona que Luiz Guerreiro e seu irmão promovem a continuidade das atividades do centro religioso de sua mãe. A seguir, nas imagens, veremos de que forma essa resistência ocorre. A performance realizada por Guerreiro insere novos elementos na narrativa ao evocar o nome de um tradicional bloco afro de carnaval afro-maranhense, e, ao recriar artisticamente a identidade do negro maranhense a partir do canto. O conjunto desses elementos, gestos e figurações transmite, no epicentro do terreiro, o poder de manutenção, através da recriação, das culturas negras em movimento pela sua própria preservação. O Bumba-meu-boi, o Tambor de Crioula e o Tambor de Mina ao longo dos séculos, através do agenciamento das populações negras maranhenses, também passaram por processos de recriação pela sua manutenção. Tal conexão entre culturas afromaranhenses em processo de manutenção e resistência desloca a ideia de “caldeirão cultural” apresentada pelo filme.

Por fim, a narração nos informa que os ensaios de Guerreiro e seu irmão, das músicas cantadas no Bloco Afro Akomabu, ocorrem dentro do Terreiro. Muniz Sodré em “O Terreiro e

a Cidade - a forma social negro-brasileira" (1988) nos fornece uma reflexão a partir dos terreiros afrobrasileiros, como territórios de preservação das culturas, religiosidades, simbologias e cosmovisões da população negra em diáspora no Brasil. A preservação mencionada por Sodré não é cristalizadora, e sim carregada de movimento de trocas simbólicas entre processos culturais afrobrasileiros. Nessa perspectiva o Terreiro de Mãe Mariazinha no Bairro de Fátima, periferia de São Luís, se apresenta no curta como um território fértil para a aproximação do reggae maranhense junto à outras manifestações afro maranhenses, dentro de um processo de compartilhamento de um território negro.

No decorrer do oitavo minuto do filme adentramos a região de palafitas da Lagoa da Jansen. A formação sócio-histórica da comunidade da Lagoa, que perpassa os anos 90, é uma fonte que, atrelada aos registros do curta-metragem, expande a breve contribuição de Silva (1995) que evidencia as palafitas de São Luís como localidade importante de circulação e adesão ao reggae. A narração do filme transmite que "nem todas as radiolas são bem produzidas, mas nem por isso menos alegres"; "Antônio Martins, o cabeça, guardador de carros e disk-jockey, faz as festas do seu bairro" ; "o reggae começa cedo em São Luís". Acompanhando a narração observa-se movimentos diversos no interior da região de palafitas, registros riquíssimos de exibição de momentos de lazer da comunidade, considerando que boa parte das palafitas da Jansen hoje não existem mais. Observa-se o trânsito de pequenos equipamentos de som entre casas, como ilustra a imagem abaixo.

Figura 15 - Recortes do documentário "Bumba Mina Reggae"

Fonte: GRIMALDI (1990)

É interessante notar a diferença estabelecida pela narração ao afirmar que nem todas as festas de reggae são bem produzidas, o que reconhece a existência de diversos níveis de mobilização do reggae pelas periferias de São Luís nos anos 90. Como veremos em outro momento da análise documental, segundo o depoimento compartilhado pelo fotógrafo Jorrimar

de Sousa, o processo de difusão do reggae no bairro da Liberdade nos anos 70 se deu também de forma comunitária, como aparece nas imagens de Grima Grimaldi. A apresentação do guardador de carros Antônio Martins mobiliza, neste capítulo, a busca de fatores inerentes a formação das Palafitas da Jansen: a dissertação "Estudo ecológico humano da comunidade da laguna da Jansen: núcleo de Formação pioneira e palafitação" de Washington Luis Campos Rio Branco (1997) levanta e organiza dados pertinentes quanto a estrutura ocupacional da Comunidade da Lagoa da Jansen nos anos 90, o que contribui de forma secundária na compreensão do perfil da população negra frequentadora e mobilizadora de reggae nas periferias de São Luís:

Tabela 1 - Estrutura ocupacional no núcleo de formação pioneira da comunidade da laguna da Jansen

TIPO DE OCUPAÇÃO	VALOR ABSOLUTO
Doméstica	23
Quitandeiro	07
Aposentado	07
Ambulante	07
Garçon	05
Pedreiro	05
Vigia	04
Padeiro	03
Policial	02
Pescador	02
Lavadeira	02
Costureira	02
Carpinteiro	02
Advogado	01
Motorista	01
Açougueiro	01
Serralheiro	01
Eletricista	01
Jardineiro	01
Metalúrgico	01

TIPO DE OCUPAÇÃO	VALOR ABSOLUTO
Pintor	01
Empregada Doméstica	09
Professora	01
Total	90

Fonte: RIO BRANCO (adaptada) (1997).

Das ocupações com quantitativo maior de moradores exibem-se: 32 “empregadas domésticas”[6], 7 quitandeiros, 7 aposentados, 7 ambulantes, 5 garçons e 5 pedreiros. Apesar da tabela não mencionar a ocupação de pescador, em outros momentos da dissertação Rio Branco (1997) indica que parte considerável dos moradores da comunidade de palafitas relacionam-se com a atividade de pesca para a manutenção da subsistência das famílias locais, ao ponto de dedicar uma seção inteira do trabalho para tipificar as práticas de pesca, as condições de trabalho e saneamento, e, as espécies de animais capturadas na Lagoa.

Quanto à ocupação que se sobressai, para pensar a relação histórica entre a adesão ao reggae jamaicano nas periferias de São Luís e a profissão de empregada doméstica, é necessário considerar que na tabela existe uma diferenciação implícita de gênero e raça no foco do autor. Não foi um interesse da dissertação de Rio Branco traçar um perfil racializado da população moradora da comunidade de palafitas da Lagoa da Jansen. Porém, nas imagens de Grima Grimaldi - capturadas nos anos 90, mesmo período de realização do trabalho de Rio Branco - fica expressa a predominância da população negra e apreciadora do reggae. Nesse sentido existe uma perda de compreensão da formação social do bairro, considerando que a dimensão racial impacta de forma estrutural nas camadas econômicas, políticas, urbanas e históricas da comunidade das palafitas da Lagoa da Jansen nos anos 90.

Como mencionado anteriormente, ao utilizar o recorte de gênero, percebe-se uma enorme diferença entre o total de homens e mulheres que desenvolvem atividades ligadas ao trabalho doméstico. Segundo Bento (1995, p. 479):

> Frequentemente tais estudos homogeneízam a força de trabalho tratando-a como se o fator racial inexistisse enquanto diferencial de direitos ou como se as especificidades que afetam a mulher negra pudessem ser esgotadas no quadro dos problemas gerais concernentes às mulheres.

Porém, nesta pesquisa, considera-se que somente o recorte de gênero não é o bastante para aproximarmos a questão da situação sócio-ocupacional nas periferias de São Luís e o

[6] Esse termo está em desuso.

avanço do reggae nos anos 90, visto que partir exclusivamente dos dados fornecidos pelo levantamento de Rio Branco não colabora para o entendimento das vivências de lazer experienciadas por diferentes setores sociais no período de realização de Bumba Mina Reggae. A partir da reunião de estudos feitos sobre o reggae no Maranhão observa-se um consenso entre obras, de que a população negra e periférica maranhense foi protagonista na assimilação do reggae jamaicano. Ao mesmo tempo, pensando no movimento dessa população negra reggueira nos centros urbanos, sabe-se que, no que se refere à esfera do trabalho, a população negra no Brasil encontra-se em posição de desemprego, trabalho precário e/ou informal (MARTINS, 2014). Angela Davis em "Mulheres, raça e classe" (2016) ao pensar sobre a situação de trabalho das mulheres negras no contexto colonial, pós-abolição e na contemporaneidade sintetiza a reprodução de um padrão quantificado na tabela de Rio Branco, apesar do autor não realizar um recorte racial e não se debruçar sobre a categoria de trabalhadoras "domésticas":

> O enorme espaço que o trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão. Como escravas, essas mulheres tinham todos os outros aspectos da sua existência ofuscados pelo trabalho compulsório. Aparentemente, portanto, o ponto de partida de qualquer exploração da vida das mulheres negras na escravidão seria uma avaliação de seu papel como trabalhadoras. (DAVIS, 2016, p. 17).

Assim, o trabalho doméstico realizado por mulheres negras nos centros urbanos possui ligação com uma demanda compulsória dos setores privilegiados desses mesmos centros, pela força de trabalho das mulheres negras moradoras de periferias. Retomando a localização das palafitas da Lagoa da Jansen na ilha de São Luís, existe uma vizinhança com um conjunto de bairros com maior concentração de renda na cidade: Calhau, Ponta D'areia e São Francisco. A dinâmica de circulação do reggae em São Luís, no sentido das relações de exploração das forças de trabalho da população negra em São Luís, também depende do trânsito da população negra na cidade em busca de trabalho, partindo das periferias para os centros. Karla Freire (2012, p. 23), ao apresentar suas memórias de infância, nos fornece uma informação interessante quanto a ligação das empregadas domésticas com o reggae em São Luís:

> Quando eu era criança, na década de 1980, via as empregadas domésticas da minha casa indo aos salões de reggae e ouvia com elas os chamados melôs no rádio. Na época, a lambada era moda. Lembro bem que, quando chegava do colégio à tarde, tomava banho, vestia uma saia rodada e ia dançar junto com Maria e Celeste. Entre uma lambada e outra, elas sintonizavam em algum programa de reggae e dançava reggae também. Até onde lembro, não posso dizer que gostava nem desgostava, apenas ouvia e dançava

Karla Freire, compartilha que seu primeiro contato com o reggae veio a partir da observação das trabalhadoras que transitavam em sua casa. A autora acrescenta que as mesmas trabalhadoras frequentavam salões de reggae. O fio que tenta-se estabelecer aqui a partir do

relato de Karla é de que a ação da população negra trabalhadora, que vivenciou e mobilizou o reggae em São Luís, através dos movimentos deflagrados no centros urbanos a partir da periferia, principalmente no trânsito de sua força de trabalho, foi um fator decisivo para o espalhamento do cultural do reggae em São Luís. Retomando os instantes anteriores de Bumba Mina Reggae percebe-se que a profissão de guardador de carros, atribuída a um morador da comunidade que realiza festas de reggae nas palafitas, é mais um exemplo de trabalho ligado ao movimento urbano da cidade e inserção do reggae no cotidiano de São Luís nos anos 90

Figura 16 - Antônio Martins, guardador de carros e disc jockey

Fonte: GRIMALDI (1990)

Bumba Mina Reggae, no panorama de suas sequências, apresenta dados relevantes que sustentam hipóteses levantadas por Carlos Benedito da Silva (1995) em sua obra primordial sobre o reggae maranhense, principalmente nas indicações do autor quanto ao espaço favorável encontrado nos bairros de palafitas para a crescente adesão do reggae em São Luís, no processo de expansão do gênero musical na cultura da cidade. O crescimento das regiões periféricas em São Luís propiciou a aderência do reggae na medida em que a população periferizada, em maioria negra, estava aumentando populacionalmente. Assim, os espaços coletivos de lazer criados e reinventados pela população negra na cidade também cresceram, para abrigar as práticas de uma maior população festiva. Retomando os depoimentos iniciais de Bumba Mina Reggae resgata-se a fala de um dos entrevistados para ampliar a conexão entre o trabalho realizado pela população negra reggueira e o crescimento das periferias de São Luís: “aqui o reggae é mais uma forma de diversão onde o pobre, o negro…conseguem se libertar da opressão que passam toda semana, lavando carro, levando bronca da polícia, então sexta-feira o pessoal desce para os clubes de reggae e é uma maneira de se divertir”.

Figura 17 - Crianças e adultos dançam reggae em uma ponte entre palafitas da Lagoa da Jansen - fragmento de Bumba Mina Reggae.

Fonte: GRIMALDI (1990)

O espaço de lazer inventado pela população negra ludovicense para experienciar o reggae jamaicano, a partir da fala exposta, se apresenta com o epicentro de fuga de muitas opressões vivenciadas nas contradições que constituem os centros urbanos. O reggae, como festa, corporeidade, musicalidade, estilo, espaço e sentido, proporciona uma resistência a violência policial, a exploração da força de trabalho da população negra e a situação de pobreza vivenciada nas periferias dos anos 90 em São Luís. Na imagem acima, crianças e adultos dançam reggae de forma coletiva entre as palafitas, o que contesta considerações de Rio Branco (1997, p 101) sobre a comunidade residente da lagoa não possuir alguma “qualidade de vida humana” no tocante às "dinâmicas das atividades humanas” vivenciadas na localidade. No tecimento de observações sobre as atividades sociais experienciadas nas palafitas da Lagoa da Jansen a “pobreza” e a “ignorância” das vivências são enfatizadas, porém não é tipificado na visão do autor o que se entende por ignorância.

Figura 18 - Imagem das palafitas em Bumba Mina Reggae.

Fonte: GRIMALDI (1990)

O que tal apontamento, em aberto, sugere? Pode-se imaginar, na ausência de observações sobre o reggae na obra de Rio Branco, que por oposição o filme contemporâneo Bumba Mina Reggae fertiliza imaginários e fornece demarcadores históricos sobre como a população negra moradora das regiões pioneiras de palafitas em São Luís resistia a vivência desigual na cidade através de práticas reggueiras libertadoras de lazer. O trabalho de Rio Branco e o curta foram feitos na mesma década, sendo o filme anterior a dissertação. Essas duas fontes conversam entre si pela proximidade temporal, mas divergem na abordagem de observação das práticas humanas.

Rio Branco (1997), apesar da aproximação estigmatizante sobre a comunidade de palafitas, sistematiza dados sobre o movimento de migração que alimentou o crescimento da população da Lagoa. Esses dados são pertinentes para retomar o processo de migração assinalado por Martins (2021), onde práticas culturais coletivas entre populações negras vivenciadas na baixada foram recriadas e preservadas na capital maranhense. Tal dinâmica reforça também a hipótese levantada por Carlos Benedito Rodrigues da Silva (1995) sobre a influência da migração da população da baixada maranhense no processo de circulação do reggae. Uma aproximação da tabela original foi reproduzida aqui, com foco no cálculo realizado por Rio Branco ao tipificar os desdobramentos da migração que partiu da mesorregião norte maranhense:

Tabela 2 - Origem dos migrantes no núcleo pioneiro da Comunidade da Lagoa da Jansen

MESORREGIÃO	MICRORREGIÃO	MUNICÍPIO	TOTAL (I)	TOTAL (II)
Norte Maranhense	Litoral Ocidental Maranhense	Alcântara	3	30
		Bacuri	1	
		Bequimão	7	
		Cururupu	1	
		Guimarães	1	
	Aglomerado Urbano de São Luís	São Luís	13	26
	Lençóis Maranhenses	Humberto de Campos	1	4
		Primeira Cruz	1	
	Baixada Maranhense	Peri-Mirim	1	30
		Pinheiro	1	
		São Bento	2	
		São João Batista	5	
		São Vicente	1	
		Férrer	5	
		Viana		

Fonte: RIO BRANCO (1997).

Rio Branco organiza um quadro de origem dos migrantes no núcleo pioneiro da comunidade da Lagoa da Jansen, observando uma variação entre valor absoluto de pessoas (total I) e valor relativo de pessoas (total II). Reproduziu-se parcialmente neste capítulo o quadro levantado pelo autor, pois o original concebe adicionalmente o Centro Maranhense e o Leste Maranhense como regiões oriundas dos moradores, porém em menor quantidade populacional. O que é importante para a reunião de dados realizada neste momento é a recorrência da expressividade populacional da baixada maranhense, que compreende também o que o autor desdobra como litoral ocidental maranhense (municípios de Alcântara, Bacuri, Bequimão, Cururupu, Guimarães).

Rio Branco (1997) relata que a composição do núcleo de formação pioneira das palafitas está diretamente ligada ao processo de violência e condições precárias de vida no campo. O autor chega nessa conclusão a partir de entrevistas feitas com a população quantificada no quadro, ressaltando que os motivos mais representativos das migrações para São Luís, dentro

da problemática vivenciada no campo, são: a busca de trabalho, melhores condições de educação para as crianças e o acesso a políticas públicas de saúde. Segundo Rio Branco (1997) o mesmo processo acontece na expansão de outras periferias de São Luís nos anos 70, com um vertiginoso crescimento populacional, mas sem mencionar bairros como Camboa, Fé em Deus, Bairro de Fátima e Liberdade, como lugares participativos de tal expansão.

A formação histórica da comunidade pioneira de palafitas da Lagoa da Jansen aponta paralelos com a formação histórica de outras periferias de São Luís diretamente ligadas à expansão e adesão do reggae maranhense, com destaque especial ao bairro da Liberdade, com veremos no próximo tópico. A disponibilidade de dados fílmicos e literatura sobre a referida comunidade de palafitas apresenta um ponto de intersecção entre a formação e expansão dos bairros periféricos de São Luís na chegada do reggae local, pois a população de maioria negra moradora de tais localidades impulsionou esses dois processos - expansão e adesão - através de sua reprodução de vida nos centros urbanos. A migração, a ocupação da cidade e recriação de dinâmicas de festa como uma expressão dessa ocupação na cidade foram movimentos que fizeram o reggae circular entre a capital e o interior do Maranhão, antes das mídias de massa capturarem o reggae como um produto cultural. A recorrência da baixada maranhense como região que transmitiu práticas afrodiaspóricas de celebração para São Luís, através dos movimentos de migração, é uma indicação relevante de quais práticas coletivas de festa foram reproduzidas nas periferias em crescimento, como desenvolve Martins (2020). Assim, as conexões entre Bumba Mina Reggae e o trabalho de Rio Branco apontam para as periferias de São Luís, a partir dos anos 70, como espaços de efervescência cultural afrodiaspórica e movimento urbano da população negra maranhense na ilha de São Luís: essas perspectivas entregam dois eixos que ainda não foram aprofundados na literatura disponível sobre o reggae maranhense, ao elaborar duas expressões do crescimento da cidade que explicam, de forma conjunta a outros processos, o porquê do reggae ter sido abraçado em larga escala pelas populações negras locais. Os registros de Jorrimar de Sousa sobre o Clube Toque de Amor, também retratado por Grima Grimaldi (imagem abaixo), incrementam os dados dessa discussão no próximo tópico.

Figura 19 - Clube de Reggae “Toque de Amor”

Fonte: GRIMALDI (1990)

Em suma, o reggae adere-se a uma série de práticas de sobrevivência frente às contradições desiguais da cidade de São Luís, como uma expressão de liberdade e resistência da população negra.

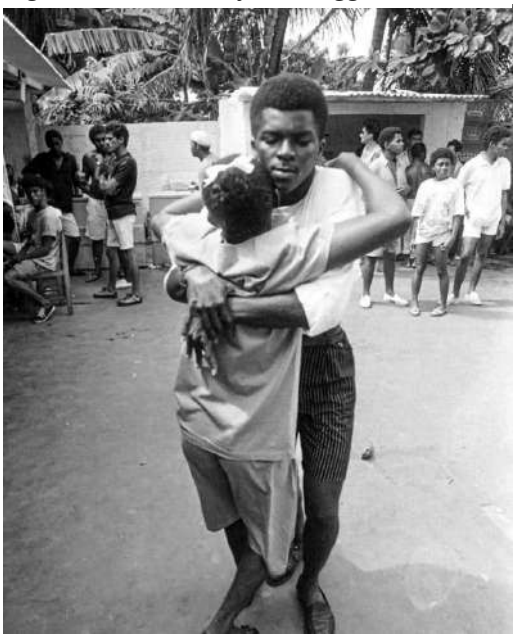
O filme de Grima Grimaldi é uma obra que, enquanto fonte histórica de uma fase do movimento reggae maranhense, produz informações ricas para o entendimento de como a população negra maranhense pensava e celebrava o reggae nos anos noventa. O gesto fílmico de evidenciar as vozes das populações negras, e de ressaltar as opiniões críticas que regueiros e regueiras elaboravam sobre os motivos da música jamaicana ter sido abraçada no Maranhão, atesta que o povo negro reggueiro de São Luís retomava a cidade culturalmente, em suas práticas de celebração.

4.2 Toque de Amor: registros fotográficos de Jorrimar de Sousa

Jorrimar de Sousa é um sociólogo, fotógrafo e ativista do movimento negro, nativo de Santa Inês (Maranhão). Jorrimar viveu parte de sua juventude no bairro da Liberdade, a partir dos anos 70. Seu trabalho de registro fotográfico reúne temas que evidenciam as comunidades negras maranhenses urbanas e rurais, e suas práticas culturais. Neste tópico reunem-se alguns registros do acervo de Jorrimar sobre o movimento do público negro e de periferia ludovicense nos anos 80 e 90, no circuito de clubes de reggae que existia na região da praia da Ponta D’areia (São Luís).

Antes de apresentar os arquivos selecionados para exposição neste capítulo é necessário posicionar o olhar de Jorrimar de Sousa, nos anos 90, enquanto fotógrafo morador de periferia e militante do movimento negro de São Luís: “O reggae é música de negros. Nascida nos guetos, nos bairros de lata da Jamaica a partir dos anos sessenta, como resultado da mistura da música jamaicana e ritmos africanos” - relata Jorrimar em entrevista por escrito para esta pesquisa. É a partir dessa concepção que os registros foram feitos, e o conjunto fotográfico do autor expressa uma visualidade que parte do gesto de um militante do movimento negro que documenta festas negras em sua cidade.

Figura 20 - Casal dançando Reggae



Fonte: Jorrimar de Sousa (198-)

Jorrimar de Sousa, desde os anos 80, já evidenciava em seus retratos uma estreita ligação entre as sociabilidades negras e o reggae maranhense. Ainda na entrevista concedida, segundo o fotógrafo: “o reggae ganhou o mundo, rompendo algumas barreiras culturais, mas permanecendo como um espelho que reflete a agitação dos guetos da diáspora africana”. Sendo assim, um motivo que direcionou o olhar de Jorrimar de Sousa foi o registro da população negra moradora de periferia ludovicense que espelhou o reggae jamaicano em São Luís através de suas práticas de celebração.

Figura 21 - Clube de Reggae “ Toque de Amor”

Fonte: Jorrimar de Sousa (198-)

O bar Toque de Amor é o principal cenário das fotos do autor. Jorrimar de Sousa, via entrevista, relata que o bar Toque de Amor ficava na praia da Ponta D’areia, e relembra que o entorno dessa praia movimentou um fluxo de pescadores, flanelinhas, trabalhadores da construção civil e empregadas domésticas. Após a jornada de trabalho semanal, essa população descia para os clubes de reggae na praia. Assim, o conjunto de registros fotográficos do Toque de Amor reforça os depoimentos capturados em Bumba Mina Reggae, quanto ao perfil de trabalhadores negros e negras que celebravam o reggae nos anos 90. No curta-metragem essa relação é enfatizada pelos depoimentos dos regueiros. Nas fotos a seguir, com o suporte das informações compartilhadas por Jorrimar de Sousa, tenta-se visualizar o agenciamento da população negra e periferizada na cidade, através dos espaços de reggae.

Figura 22 - Área aberta do “ Toque de Amor”

Fonte: Jorrimar de Sousa (198-)

O dado aparente que salta através das fotos é que a maioria dos frequentadores e frequentadoras eram pessoas negras, fato reforçado por todos os arquivos reunidos. Na imagem acima vemos um aglomerado de pessoas dançando, sorrindo e conversando na área aberta do Toque de Amor. Segundo Jorrimar em entrevista por escrito:

> A Praia Ponta d'Areia, tinha uma proximidade com bairros periféricos, tais como: o bairro de Liberdade, Gamboa ou Camboa, Fé em Deus, Bairro de Fátima, Areinha, Coroado, Coroadinho, Sacavém, Codozinho, Lira, Belira e etc. Esses bairros estão no entorno do centro, que estende-se até João Paulo e as áreas alagadas do São Francisco. Essa praia era caracterizada pela presença da população periférica, em sua maioria negra.
> Parto do princípio de que os moradores e moradoras da periferia da cidade - onde vivi - são a maioria da população negra. As casas de reggae eram frequentadas majoritariamente, por negros da periferia da cidade. Creio que esse contexto, acabou definindo socialmente o reggae no Maranhão! (SOUSA, 2021, não paginado)

O fotógrafo traça um circuito de periferias em expansão nos anos 90, em relação ao deslocamento do reggae na ilha através do público frequentador dos reggaes. Esse movimento é evidenciado no tópico anterior, na aproximação entre o estudo de Rio Branco sobre as palafitas da Lagoa da Jansen e o filme Bumba Mina Reggae, porém Jorrimar acrescenta dados sobre o perfil dos trabalhadores e trabalhadoras, conectados às periferias, que mobilizaram o reggae em São Luís:

> O Clube de Reggae Toque de Amor era frequentado assiduamente aos domingos, por jovens negros das periferias da cidade. Eram trabalhadores braçais, empregadas domésticas, lavadores de carros, comerciários e funcionários públicos que buscavam um lazer aos domingos na beira da praia da Ponta d'Areia, onde só tocava reggae, aproveitando um bronzeamento e o pôr do sol mais lindo da cidade. (SOUSA, 2021, não paginado)

Novamente, a profissão de empregada doméstica aparece relacionada aos arquivos - profissão que é recortada por uma predominância de gênero. Jorrimar enfatiza a importância das mulheres a partir do registro a seguir, onde um grupo é capturado no bairro do São Bernardo (São Luís/MA).

Figura 23 - Mulheres conversando no bar "Toque de Amor"

Fonte: Jorrimar de Sousa (198-)

Na foto, quatro mulheres estão sentadas, conversando no bar Toque de Amor. Duas delas estão sorrindo, em um provável momento de descontração. Jorrimar relata que o envolvimento dessas mulheres com as festas de reggae era essencial para o funcionamento da festa:

> Essas mulheres sempre estavam juntas. Lembro da Rosa Amélia, esta negra que está sorrindo com a mão boca. Mora no bairro de Fátima, cozinheira de mão cheia. Era encarregada de fazer as caranguejadas nas domingueira do Toque de Amor. Rosa Amélia, vendia mocotó. Esse local onde elas estão, foi uma domingueira no Pop Som III, no bairro do São Bernardo. Essas mulheres conviviam com o cotidiano do reggae. Eram donas de casa e aos finais de semanas trabalhavam nas festas, tanto no bar das festas quanto na bilheteria. (SOUSA, 2021, não paginado)

Apesar de, nesse relato, as mulheres retratadas aparecerem como trabalhadoras nos espaços dedicados ao lazer, o acervo de Jorrimar registra de forma recorrente cenas de mulheres negras dançando e se divertindo, principalmente aos pares. Nas imagens a seguir, as capturas focam na dança do "agarradinho", estilo de dançar o reggae jamaicano criado no Maranhão que

incorpora a reinvenção do gênero pela população negra local.

Figura 24 - Dança do “agarradinho”

Fonte: Jorrimar de Sousa (198-)

Os registros de Jorrimar reaparecem em outro acervo analisado para a composição deste capítulo, especialmente nos arquivos do Jornal “O Tambor”. Fundado em fevereiro de 1990 pelo mesmo fotógrafo Jorrimar de Sousa e os jornalistas maranhenses Ademar Danilo e Cláudio Farias, “O Tambor” foi um periódico que teve carreira editorial curta. O próximo tópico dedica-se à análise das colunas, manchetes e informativos deste jornal.

4.3 Jornal “O Tambor”: o primeiro jornal voltado ao reggae maranhense

Figura 25 - Manchete do jornal “O Tambor”, tiragem do dia de 01 de fevereiro de 1990

Fonte: O TAMBOR (1990)

Fundado em fevereiro de 1990 por Cláudio Farias, Jorrimar de Sousa e Ademar Danilo, “O Tambor” foi um periódico que teve vida editorial curta. Foram apenas três números da publicação da Editora Aruanda, com sede na rua Graça Aranha, no bairro do Centro. Quatro palavras-chave acompanham o título do jornal, na imagem anterior: reggae, palavra, som e força. Essas palavras indicam o perfil de temas abordados pelo periódico, que possuía em sua equipe realizadora uma predominância de comunicadores negros. A produção de conteúdo reunida no jornal privilegiava o circuito de festividades negras e periferizadas na ilha de São

Luís, com uma abordagem afrocentrada, registrando “as imagens que mostram a força do movimento regueiro”- palavras da manchete..

Figura 26 - “Cenas do reggae” - fotografias de Jorrimar de Sousa ilustram uma página do jornal.

Fonte: O TAMBOR (199-)

Na época, como indica a manchete, o periódico foi criado com a proposta de levar ao público reggueiro a informação do que acontece no mundo do reggae em São Luís, no Brasil, na Jamaica e no resto do mundo. No primeiro número celebrou a libertação do líder sul-africano Nelson Mandela, depois de 27 anos preso por lutar contra o regime de apartheid na África do Sul. As tiragens traziam roteiros e cenas do reggae em São Luís. Parte do acervo do jornal encontra-se de forma permanente no Museu do Reggae (São Luís/MA). Porém, apesar da pandemia de COVID 19 e a ordens de restrição social, o acesso aos arquivos foi possibilitado através de Cláudio Farias, que digitalizou de forma independente as tiragens que possuía para colaborar com esta pesquisa.

No fragmento visual anterior, chamado de “Cenas do Reggae”, observa-se uma série de imagens de Jorrimar de Sousa já comentadas e relatadas no tópico anterior, e, também, no filme de Grima Grimaldi enquanto ações. A presença das mulheres negras na feitura das festas, o clube Toque de Amor como centro atrativo para as populações negras reggueiras e periferizadas em São Luís, e, o estilo de performance reggueira do “agarradinho” são reforçados pelo jornal como ações inerentes ao reggae maranhense.

Figura 27 - “Professoras” e “Perfil de Reggueira”, duas narrativas sobre as mulheres reggueiras.

PROFESSORAS

Nascida em 5 de outubro de 1965, Francisca Barros começou a frequentar festas de reggae a partir dos 12 anos. Primeiro no antigo Sonzão do Carne Séca, e depois em vários clubes da cidade. Hoje com 24 anos, Francisca continua, mais do que nunca, integrada ao som da Jamaica. Que segundo ela veio para ficar e conquistou as pessoas independente de raça. Para Francisca, o reggae não é apenas uma música para negros, mas para todas as pessoas. "Reggae é força e raça", diz ela. Cheia de experiência, garante ainda que "muitas pessoas que criticam o reggae, mais tarde passam também a gostar da música".

E para quem gosta da música mas ainda não pôs os pés em um salão de reggae, Francisca tem até incentivos: "O reggae é uma coisa muito simples. Fácil de se aprender a dançar, solto ou agarrado". Por outro lado, recomenda aos que preferem dançar em dupla, que o ideal é a dobradinha homem e mulher. "Mulher que dança com mulher está é querendo aparecer", diz Francisca.

PERFIL DE REGGUEIRA

Elisângela Pinheiro Serra Carvalho Rodrigues, moradora do Bairro de Fátima, tem 15 anos e desde os 11 frequenta festas de reggae. Seu primeiro contato com o ritmo da Jamaica foi por acaso, e aconteceu quando recebeu um convite para ir a uma festa no São Bernardo. Sem saber dançar, Elisângela não curtiu muito a brincadeira naquela noite. Mas para tirar essa história a limpo, passou a frequentar o Toque de Amor, onde aprendeu os primeiros passos. "No começo cheguei a achar ruim o reggae", admite Elisângela, lembrando que quando aprendeu a dançar, sua opinião mudou. "O reggae chega a ser melhor que outros ritmos, como a lambada, por ser bastante simples", diz ela. Conhecida em seu bairro por "Moreninha", Elisângela cursa a sétima série, estuda datilografia e pretende ser advogada.

Fonte: O TAMBOR (199-)

O jornal, no fragmento acima, dedica duas colunas para aprofundar o perfil de duas frequentadoras dos clubes de reggae em São Luís. Francisca Barros, na coluna à esquerda, é uma jovem de 24 anos que começou a frequentar festas de reggae com 12 anos. Se Francisca nasceu em 1965, como aponta o relato, foi nos anos setenta que a jovem teve o seu primeiro contato com o reggae. Esse cálculo reforça os anos setenta como marco temporal importante para a chegada do reggae em São Luís, pois a partir da memória de Francisca vislumbramos quando o circuito de reggae cresceu.

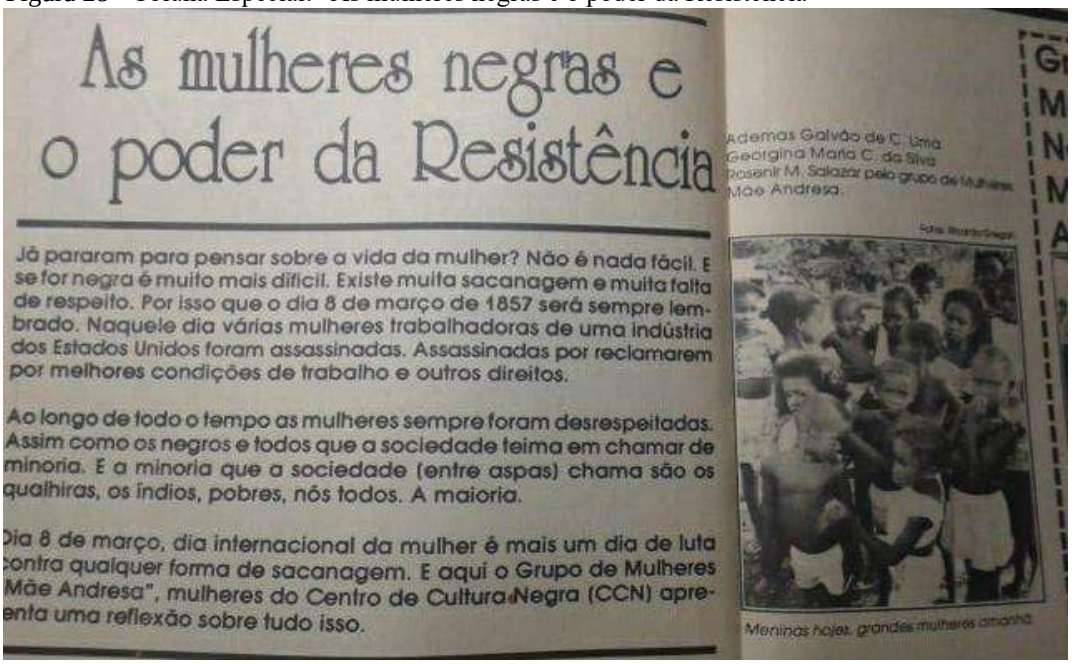
Do lado direito do documento, conhecemos Elisângela Pinheiro Serra Carvalho. Ela é uma adolescente de 15 anos, conhecida pelo apelido de “moreninha” no Bairro de Fátima, onde

reside. No linguajar cotidiano de São Luís, “moreninha” é uma forma diminutiva, e problemática, de dizer que uma pessoa é negra - sem chamá-la de negra. É importante frisar que Elisângela mora no Bairro de Fátima, o mesmo bairro de periferia evidenciado no filme Bumba Mina Reggae, na visita ao Terreiro de Mãe Mariazinha.

Retomando o perfil de Francisca Barros, existem duas informações no texto que tensionam-se quanto à questão racial na cidade e nas festas de São Luís nos anos noventa. Francisca argumenta que o reggae é para todos, e não apenas uma música para negros. Algumas linhas em seguida a entrevistada também argumentam que o reggae sofre críticas em São Luís, sem atribuir de onde parte essa crítica e o que motivaria uma ofensiva ao reggae jamaicano. A lacuna deixada pelo segundo depoimento provoca a seguinte inquietação: se o reggae é para todos, por que a celebração do gênero jamaicano em São Luís é criticada nos anos noventa? Por que a população, como um todo, não sentia-se à vontade para apreciar o reggae? E que parcela da população assumia críticas ao gênero musical? Carlos Benedito da Silva (1995) e Freire (2012), em seus trabalhos sobre a expansão da cultura reggueira em São Luís, apontam possíveis caminhos de resposta ao apontar a problemática da criminalização das festas de reggae em São Luís, que se caracterizou por: invasão e quebra das festas nos clubes pela polícia local, falsas acusações de tráfico de drogas no interior dos clubes de reggae (o que também é usado como pretexto para a repressão policial) e o próprio estigma sobre as pessoas que apreciavam o reggae, na forma de preconceito. O racismo é o fio que enlaça todas essas problemáticas, pois quem mobilizava o reggae em São Luís nos anos 90 era a população de maioria negra e moradora de periferia.

As narrativas de mulheres apreciadoras de reggae reaparecem em outros fragmentos do acervo do jornal, estabelecendo pontes de entendimento dos processos que consolidaram o reggae em São Luís. É interessante notar que a equipe realizadora do jornal é composta por homens, somente. Parcialmente, o jornal captura atribuições que enrijecem o lugar das mulheres a partir dos papéis de gênero necessários a manutenção da sociedade patriarcal e machista ocidental: a reggueira *cozinheira*, como vimos anteriormente, e a “mãe” do reggae - como veremos mais à frente, no subtópico sobre o bairro da Liberdade a partir dos arquivos sobre o reggae.

Figura 28 - Coluna Especial: “As mulheres negras e o poder da Resistência”



As mulheres negras e o poder da Resistência

Ademas Galvão de C. Lima
Georgina Maria C. da Silva
Rosenir M. Salazar pelo grupo de Mulheres Mãe Andresa.

Já pararam para pensar sobre a vida da mulher? Não é nada fácil. E se for negra é muito mais difícil. Existe muita sacanagem e muita falta de respeito. Por isso que o dia 8 de março de 1857 será sempre lembrado. Naquele dia várias mulheres trabalhadoras de uma indústria dos Estados Unidos foram assassinadas. Assassinadas por reclamarem por melhores condições de trabalho e outros direitos.

Ao longo de todo o tempo as mulheres sempre foram desrespeitadas. Assim como os negros e todos que a sociedade teima em chamar de minoria. E a minoria que a sociedade (entre aspas) chama são os quaihiras, os índios, pobres, nós todos. A maioria.

Dia 8 de março, dia internacional da mulher é mais um dia de luta contra qualquer forma de sacanagem. E aqui o Grupo de Mulheres Mãe Andresa", mulheres do Centro de Cultura Negra (CCN) apresenta uma reflexão sobre tudo isso.

Meninas hoje, grandes mulheres amanhã.

Fonte: O TAMBOR (199-)

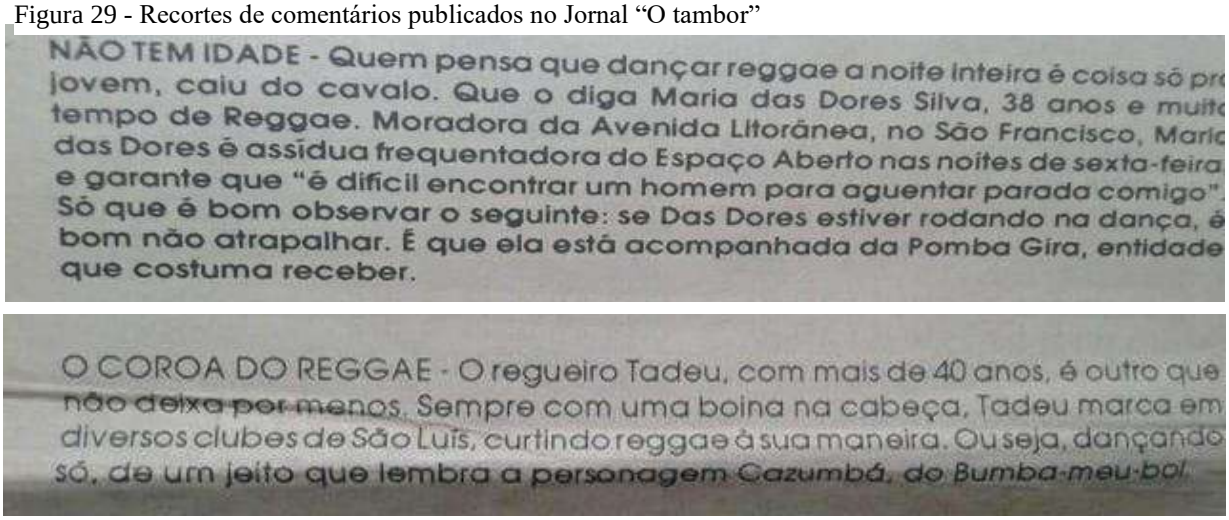
Em contrapartida, na imagem acima, é disponibilizado um espaço de reflexão para a palavra do Grupo de Mulheres Mãe Andresa, que é ligado ao Centro de Cultura Negra do Maranhão. Atualmente o grupo atua enquanto organização social institucionalizada, com o objetivo de fortalecimento de mulheres negras e sua agenda de direitos nos diversos espaços sociais. Já o Centro de Cultura Negra (CCN) é uma entidade criada por um grupo de pessoas negras engajadas com a realidade social da população negra no Maranhão e no Brasil. Criado em 1979, possui atualmente 35 anos de trabalho em diversas linhas de ação para a valorização da população negra, com enfoque político, social, cultural, afroreligioso, educacional e profissionalizante do povo negro. No filme Bumba Mina Reggae o artista Guerreiro canta uma música do Bloco Afro Akomabu, sendo que o bloco integra as atividades do CCN. Essa relação mostra, a partir dos arquivos, como a maioria dos espaços, veículos e agentes ligados ao reggae em São Luís estavam em constante trocas com as comunidades negras e suas culturas no Maranhão.

Retomando o conteúdo da coluna especial, vemos o título: “As mulheres negras e o poder da resistência”. O texto é assinado por mulheres negras, coletivamente, que refletem politicamente sobre o histórico dia internacional da mulher, frente todas as contradições vividas em diversas partes do mundo pela população protagonista dessa data. O jornal expande seu horizonte de comunicação ao relacionar as vozes do Grupo Mãe Andresa com um espaço dedicado ao reggae maranhense. Fica a mensagem de que as mulheres em sua contribuição

política, de pensamento, de trabalho e intervenção social foram fundamentais para o estabelecimento do reggae em São Luís.

A partir do fragmento acima parte-se para a observação de ligações entre religiosidades afrodescendentes e culturas populares afrodiaspóricas maranhenses, nos arquivos do jornal O Tambor. Consta um relato sobre Maria das Dores Silva, de 38 anos, frequentadora do clube Espaço Aberto (bairro do São Francisco, São Luís). No final do comentário de título "não tem idade" a redação revela que se Maria das Dores Silva estiver dançando sozinha e rodando é melhor não atrapalhar pois ela está acompanhada da entidade de matriz africana "Pomba Gira", na pista de dança. Ou seja, o texto indica que Maria das Dores, ao dançar o reggae, pode incorporar entidades espirituais. Como debatido no capítulo dois, ao tratar dos sentidos do reggae na dança e corporeidade das populações negras, existe uma relação em comum entre as danças desenvolvidas no processo da diáspora africana. Essa relação é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, como assinala Leda Maria Martins em Afrografias da Memória (1997). A dança da Pomba Gira, em transe, também carrega um conhecimento ancestral, que reverbera nas práticas performativas do cotidiano das populações negras que dançam e cultuam entidades espirituais de matriz afro religiosa.

Figura 29 - Recortes de comentários publicados no Jornal "O tambor"



Fonte: O TAMBOR (199-)

Outro comentário pertinente é o "O coroa do reggae", dentro da discussão sobre o sentido da dança, no fragmento acima. Tadeu é um reggueiro com mais de 40 anos que é comparado com um Cazumbá ao dançar reggae. O Cazumbá é um personagem típico do Bumba-meu-boi da Baixada Maranhense, a mesma região identificada no capítulo primeiro

desta pesquisa como foco de circulação inicial do reggae jamaicano no Maranhão. Se os movimentos de Tadeu parecem com a dança do Cazumbá, haveria alguma influência entre a forma de dançar o reggae recriada no Maranhão e as danças do gênero de bumba boi? Como relatado nos capítulos anteriores, muitos espaços de bumba boi também abrigaram celebrações reggueiras na circulação inicial do reggae em São Luís. Ao menos, essas práticas dançantes compartilharam o mesmo salão, como vimos em Bumba Mina Reggae: o ensaio de cantos carnavalescos do bloco afro de carnaval acontecia no salão do terreiro de Mãe Mariazinha. Tudo isso reforça como o reggae jamaicano esteve junto de outras manifestações afromaranhenses diaspóricas, em sua chegada ao estado.

Figura 30 - Reportagem sobre a Origem do Reggae

A ORIGEM DO REGGAE

Toots definiu o que é Reggae

Existe muita dúvida sobre a origem da palavra reggae. Há quem diga que venha da palavra do dialeto jamaicano "raiva, desigualdade". Em 1967, aparece num disco de Maytals chamada Do the Reggay.

O principal cantor dos Maytals e compositor da canção, Toots Hibert respondeu o seguinte sobre o significado da palavra reggae: "Reggae significa vindo do povo. Uma coisa diária, vinda do gueto, da maioria". Para Toots reggae significava pessoas comuns que "sofrem, que não têm o que querem".

A batida reggae é originária de uma das mais antigas formas musicais jamaicana, a burra. A burra usa três tambores. Cada um dos três tambores possue funções semelhante aos do tambor de crioula. Crioula é uma dança com fortes traços africanos. Uma de suas características principais é a sua realização em louvor ao santo preto São Benedito.

Fonte: O TAMBOR (199-)

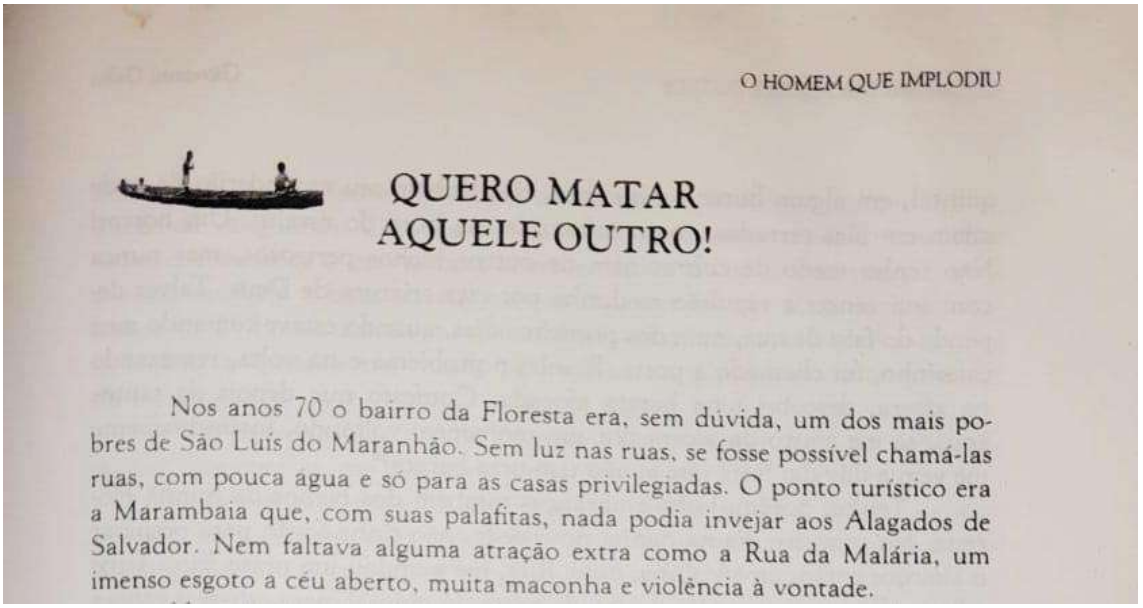
As conexões entre sonoridades afrodiaspóricas maranhenses e jamaicanas também são apontadas em outra coluna do jornal. O texto "A origem do reggae", no fragmento acima, aborda possibilidades de origem da palavra "reggae" dentro da cultura jamaicana. O cantor jamaicano Toots Hilbert opina que o reggae significava "vindo do povo, uma coisa diária, vinda do gueto, na maioria". Essa possibilidade vai de encontro aos bairros negros de periferia enquanto mobilizadores de cultura, a partir do agenciamento coletivo, cotidiano e musical que a população moradora dos guetos faz do reggae, enquanto estratégia de liberdade e celebração

nos centros urbanos. Adiante, a redação se volta ao aspecto percussivo entre o Tambor de Crioula em homenagem à São Benedito e a trinca de tambores utilizada na geração de batidas do reggae. O texto define objetivamente que o tambor de crioula é uma manifestação que louva ao santo negro São Benedito. Sabe-se que o reggae jamaicano e o tambor de crioula evocam sonoridades que descendem do processo afrodiaspórico no Maranhão e na Jamaica, e que nas periferias de São Luís o reggae compartilha espaços de celebração com outras manifestações afrodiaspóricas maranhenses. Logo, a coluna alimenta a constatação de que a apreciação do reggae pela população negra ludovicense possui raízes entrelaçadas à própria afrodescendência da população negra e de periferia local, através de uma complexa herança cultural afrodiaspórica pré-existente no Maranhão e em São Luís.

4.4 O bairro da Liberdade documentado: rastros da espacialização do reggae nas periferias de São Luís

Reconstruir memórias das relações do reggae maranhense com o crescimento das periferias de São Luís nas décadas de 70, 80 e 90 implica no gesto de rastrear detalhes de uma memória a contrapelo das narrativas dominantes de uma história cultural na cidade. O estigma sobre as periferias demarcam atribuições racistas, higienistas e classistas sobre as vivências dos bairros e das populações moradoras da periferia. O caso do bairro da Liberdade encaixa-se nesse contexto, quando arquivos específicos apontam como um imaginário social estigmatizante se formou sobre a região. Nos anos 70, período de chegada do reggae ao Maranhão, Padre Gallo registrou uma série de comentários sobre a Liberdade registradas no livro “O homem que implodiu” (1996). Giovanni Gallo foi um padre católico italiano, naturalizado brasileiro que prestou sacerdócio na Igreja de Santo Expedito do bairro da Liberdade, nos anos 70. De forma breve expõe-se aqui um comentário de Gallo, que aborda a formação sócio-espacial da Liberdade nos anos 70 a partir de seu ponto de vista autobiográfico:

Figura 31 - Trecho da obra “O Homem que implodiu”



O HOMEM QUE IMPLODIU

QUERO MATAR AQUELE OUTRO!

Nos anos 70 o bairro da Floresta era, sem dúvida, um dos mais pobres de São Luís do Maranhão. Sem luz nas ruas, se fosse possível chamá-las ruas, com pouca água e só para as casas privilegiadas. O ponto turístico era a Marambaia que, com suas palafitas, nada podia invejar aos Alagados de Salvador. Nem faltava alguma atração extra como a Rua da Malária, um imenso esgoto a céu aberto, muita maconha e violência à vontade.

Fonte: GALLO, 1996

A região da “Floresta”, citada no fragmento “Quero matar aquele outro!”, ainda faz parte do bairro da Liberdade. Na época fazia três anos que o bairro mudou de nome através da Lei Municipal nº 1.749, de 17 de maio de 1967, tendo sido chamado anteriormente de Matadouro. A Floresta da Liberdade é o ponto mais alto do bairro, nas redondezas da Rua Tomé de Sousa. Atualmente a Floresta abriga uma série de referências afro culturais maranhenses, como a sede do Boi da Floresta, o Terreiro Ilê Axé Oxalá e Oxum Ipondá e o Tambor de Crioula Prazer de São Benedito. Porém, o comentário de Padre Gallo caracteriza, à época, a Floresta como um dos mais pobres, perigosos e violentos bairros de São Luís. Para estabelecer um comparativo, verificou-se em Martins (2021) que o Boi da Floresta já existia na época de serviço sacerdotal de Padre Gallo, e é importante destacar que a sede do grupo cultural fica ao lado da Igreja de Santo Expedito - local de atuação do Padre.

A informação que se destaca no documento como registro histórico é a indicação da presença de palafitas nos anos 70, no bairro da Liberdade. A escassez de fontes sobre o crescimento urbano conectado à vida cultural da Liberdade impulsiona a análise para outros contextos de dados que colaborem com o resgate das origens do reggae no bairro. Sousa (2019) e Assunção (2017) através de pesquisas de campo relatam que muitos moradores da Liberdade compartilham memórias em relação às palafitas como espaços públicos de lazer. Essa correlação é importante para compararmos o caso das palafitas da Lagoa da Jansen com o possível cenário de celebração do reggae encontrado nas palafitas da Liberdade. Segundo Sousa (2019, p.67):

> Apesar de não existirem tantos estudos acerca da origem e sua evolução do bairro com o passar dos anos, há de se considerar a influência do contexto fabril, a implantação de infraestrutura para amparar o empresariado da época e as ocupações espontâneas que surgiram como resultado. Os bairros da Fé em Deus, Liberdade e Camboa tem como denominador comum inicial seus períodos de formação, padrões de ocupação e construção das habitações, além de todo o processo de adensamento dos bairros seguir a mesma lógica de aglomerado subnormal.

Sabendo que a Lagoa da Jansen e a Liberdade possuem padrões de ocupação similares e um perfil populacional igualmente parecido, podemos aproximar as práticas de lazer vivenciadas nas palafitas como mais uma repetição verificada na vida comunitária das duas regiões, mas ainda sem adentrar a especificidade do reggae no bairro da Liberdade. Sousa (2019) ao tratar do processo de construção de palafitas na Liberdade reproduz uma dinâmica de ocupação também visualizada em "Bumba Mina Reggae" (1990) por Grima Grimaldi:

> Como consequência das situações vivenciadas em comum e das relações criadas a partir de "pontes" em comum, diversos agrupamentos surgiram a partir de cenários como esse e permanecem claros até os dias atuais no território, ressaltando as relações identitárias, ainda que em situações de vulnerabilidade diferentes conforme a evolução e crescimento do bairro. (SOUSA, 2019, p. 71)

Em Bumba Mina Reggae observamos a ocupação da Lagoa da Jansen pela prática de dança e escuta do reggae nas pontes entre as palafitas, ocupação essa vivenciada entre a vizinhança, sendo então a expressão de uma relação de agrupamento e identidade nas palafitas. Outro dado em comum entre as duas regiões é a forte rede de afinidade entre moradores, que resgata a ascendência das populações. Segundo Assunção (2017, p. 24), sobre a população da Liberdade:

> Os moradores pensam os bairros, ainda, como berço cultural e religioso de São Luís. Há fortes relações de afinidade mantidas entre os moradores dos bairros com as cidades vizinhas, e no interior dos próprios bairros, as festas religiosas e os eventos culturais podem significar as experiências compartilhadas por esses moradores, uma vez que elas representam um elemento de afirmação da identidade coletiva. Esse elemento de uma nova territorialização nas cidades, por povoado, por famílias escapa ao observador desavisado e, especialmente, aos planejadores que insistem em ver as cidades como um quantum estatístico para produzir análises demográficas.

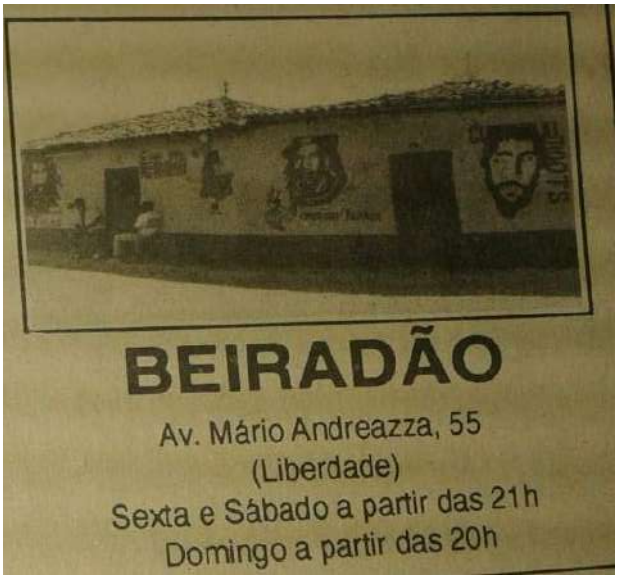
Rio Branco (1997) sistematiza essa relação em rede ao elaborar o quadro de ascendência da população moradora das palafitas da Lagoa da Jansen nos anos 90. Já Assunção (2017), ao reunir dados sobre identidade do bairro da Liberdade como um território étnico aponta relações de comunicação e familiaridade com as cidades de origem dos moradores da Liberdade. A baixada maranhense é a principal região apontada neste processo, como também sistematiza Rio Branco (1997) no caso da "Lagoa da Jansen". Ainda de acordo com Assunção (2017, p 29), em suas entrevistas com pessoas moradoras da Liberdade:

> Nas entrevistas com eles realizadas, eles apontaram a presença de portos que funcionavam com muito movimento, carga e descarga de mercadorias,

> trabalhadores e funcionários. Temos então outro elemento que assinala a ocupação desse território, a presença dos pequenos portos que marcam a memória de moradores antigos. Daí percebemos ainda, que por tais portos se estabelecia a rede de relações que interliga os três bairros às cidades de Alcântara e demais cidades do Litoral Ocidental e da Baixada Maranhense, visto que muitos produtos chegavam aos moradores por meio de pequenas embarcações que atracavam nesses portos.

Silva (1995) enfatiza a relação entre pequenos portos situados nas periferias de São Luís como porta de entrada para os discos de reggae oriundos das trocas marítimas ao longo da costa Brasileira. Assim, fica evidente que a formação urbana do bairro da Liberdade possui similaridades diversas com a formação e ocupação de outras áreas de São Luís decisivas na difusão e estabelecimento do reggae da cultura local. As práticas de celebração do reggae maranhense em suas primeiras décadas estavam atreladas ao movimento populacional negro local, em sua migração, sua ascendência e suas formas de ocuparem o espaço urbano. Alguns documentos que tratam diretamente do bairro da Liberdade fornecem pistas de como esse processo se deu, o jornal "O Tambor" nesse sentido aparece novamente neste capítulo, como uma fonte favorável de dados.

Figura 32 - Anúncio publicado no jornal "O Tambor"



Fonte: O TAMBOR (199-)

Cruzando a produção de pesquisa de Assunção (2017) com os registros do jornal "O Tambor" percebe-se que estruturas como os terreiros, as residências, os locais de realização de festas, as sedes culturais, e outros patrimônios carregam identidades para os moradores quando observamos a manifestação do reggae na Liberdade. O clube de reggae "Beiradão" (imagem), atualmente nomeado "Produtora Novo Quilombo" reúne em sua trajetória aspectos da formação da Liberdade e da incorporação do reggae no bairro. Assunção (2017, p.48) recolhe

depoimentos de “Alberto da Liberdade”, proprietário do clube:

> Alberto da Liberdade cita, por exemplo, que a sede de sua produtora intitulada Novo Quilombo é uma das casas mais antigas do bairro Liberdade, visto que fica localizada na primeira rua do bairro, a Gregório de Matos. Ele descreve que os mais idosos do bairro dizem que esta é a rua mais antiga do bairro por ser a única que dava acesso à Campina do Matadouro, o Matadouro Modelo. Segundo Alberto da Liberdade, sua casa é tão antiga que mantinha até bem pouco tempo uma “eira e beira”, mas que ao ser reformada, acabou perdendo a “eira”. Alberto da Liberdade preferiu manter algumas características originais da casa, como as paredes de barro e elementos simbólicos como lamparinas, potes de barro.

Carlos Alberto Pinto Santos realiza atualmente festas de reggae que se apropriam do quilombo enquanto lugar de identidade cultural e de celebração comunitária do gênero jamaicano. É visível na fotografia do bar presente no jornal “O Tambor” a indicação de símbolos nas paredes da estrutura, que remete ao reggae: uma pintura do mapa da Etiópia e uma possível representação de Bob Marley. O mesmo simbolismo é encontrado nos nomes dos espaços de reggae da Liberdade e de São Luís: “Raízes do Reggae”; “Vibrações positivas” e “Garra Jamaicana” são exemplos visionados nos classificados de outros clubes de reggae anunciados no jornal “O Tambor”:

Figura 33 - Classificados publicados no Jornal “O Tambor”

Fonte: O TAMBOR (199-)

Assunção (2017, p. 49) também ressalta a relevância dessas inscrições na Liberdade, estampadas na construção dos clubes, e recolhe depoimentos de “Alberto da Liberdade” sobre esses detalhes:

> Quando se refere à importância desses símbolos, ele afirma que “esses pequenos detalhes é que nos faz lembrar a nossa infância e de nossa história de vida sofrida” (ALBERTO DA LIBERDADE, 2017). E com muito orgulho ele afirma que sua produtora, que funciona nesta casa citada por ele, recebe muitos visitantes e “quando nossos irmãos negros famosos vêm visitar São Luís, sempre frequentam o Novo quilombo e adoram o visual da casa” (ALBERTO DA LIBERDADE, 2017). Assim, podemos perceber que os detalhes citados por ele possuem a função de diferenciá-los

> e identificá-los por meio destes elementos simbólicos.

Assunção recolhe também o depoimento de Nicinha Durans, militante do movimento negro maranhense e gestora da entidade "Quilombo Urbano", organização localizada no bairro da Liberdade que atuou pelo reconhecimento da região como quilombo urbano. O depoimento da militante evidencia a ação de rádios comunitárias na difusão do reggae pela Liberdade. Segundo ela:

> Nós tínhamos uma rádio comunitária que atuou por um tempo aqui. Nós chamamos várias pessoas ligadas à cultura dentro do bairro e montamos essa rádio, ela funcionava na minha casa e essa rádio tinha uma forte atuação para debater a guerra interna que acontecia no bairro. Nós tínhamos uma programação própria, nós tínhamos programas de reggae, de rap e as pessoas ouviam e tinha bastante audiência (DURANS, 2017; *apud* ASSUNÇÃO 2017, p. 118).

O relato colabora no entendimento de que o reggae na Liberdade soma forças junto aos movimentos sociais negros urbanos, além de coexistir com outras manifestações culturais afrodiaspóricas. A escuta do reggae enquanto estratégia de luta reuniu agentes ligados ao bairro, para fortalecimento social do movimento local. Assunção (2017) também sublinha o componente "estilo", comentado no capítulo anterior desta pesquisa, para perceber o comportamento da juventude na Liberdade, através do relato de Durans:

> Você anda pela rua e encontra muita menina e menino de penteado black, a identidade e a estética negra foram muito incorporadas por esses jovens, a religiosidade afro aqui é muito forte, por exemplo, no final de semana você pode ouvir a música negra tocando pelo bairro, é o reggae, é o rap (DURANS, 2017 *apud* ASSUNÇÃO 2017,p. 48).

Nicinha reafirma uma ligação de encontro entre muitos componentes já debatidos em momentos diversos desta pesquisa: a religiosidade afro, o estilo e a estética adotada no corpo da população negra como elos de identidade, e, a coexistência entre culturas afrodiaspóricas. A diferença é que essas características foram identificadas em bairros de periferia com uma formação histórica similar a da Liberdade, porém, o depoimento de Nicinha atualiza que todos esses fatores estão inscritos também no bairro em questão. O espaço da rua é destacado como local favorável de encontro com o reggae e toda experiência urbana de trânsito em um quilombo urbano como a Liberdade.

Figura 34 - Coluna “Mãe do Reggae”

5

Mãe do reggae

O bairro da Liberdade é tradicional pelo reggae que sempre acontece. Só para ter uma idéia: dia 11 de maio é sagrado. Existe respeito e carinho. No Famoso Alto do Bode uma casa fica profundamente triste na data da morte de Marley. O sentimento é o mesmo de quando morre um parente da família. Bob é um filho, um irmão; é um primo, é tudo da família, todo mundo gosta. Da mãe, passando pelo guris, até os gatos(?).

Dona Nelma dos Santos, 48 anos de idade, é uma mãe-de-coração-grande. Já adotou uma menina e um menino. Sendo mãe também de dois grandes reggueiros: Robert Nesta Marley, velho Bob Marley, o também adotado; o segundo é Naifson filho "parido". Um dono de radiola, pesquisador do reggae e colecionador de tudo que é possível. De disco à bolina.

Para a mãe Nelma os melhores discos são os mais antigos. "Bob Marley mexe comigo", diz. Dona Nelma é mais que uma mãe para Naifson. É uma companheira de luta a favor do reggae.

Liberdade, reggae e resistência.

Mãe e filho, (re)unidos pela música.

Fonte: O TAMBOR (199-)

A coluna “Mãe do Reggae”, presente no jornal “O Tambor”, fornece informações valiosas sobre as vivências do reggae no bairro da Liberdade, nos anos 90. O texto acompanha uma fotografia do bairro, quando ainda era ainda bastante arborizado. A seção inicia com a frase “o bairro da Liberdade é tradicional pelo reggae que sempre acontece”. O dia 11 de maio, data de falecimento de Bob Marley, ícone afrodescendente, político e musical do reggae jamaicano, é indicado como um momento de pesar no calendário do bairro. Transcorreram-se dez anos da morte do cantor nos anos noventa, e Dona Nelma dos Santos, 48 anos de idade, revive o luto da morte de Bob Marley no Alto do Bode - localidade da Liberdade. Dona Nelma compartilha que a morte do cantor jamaicano foi sentida de forma igual a morte de um familiar, um amigo, e, até a morte de um animal de estimação. A senhora expõe que Bob Marley “mexe” com ela, o que deixa em aberto quais sentidos são provocados com esse movimento, em dona Nelma dos Santos.

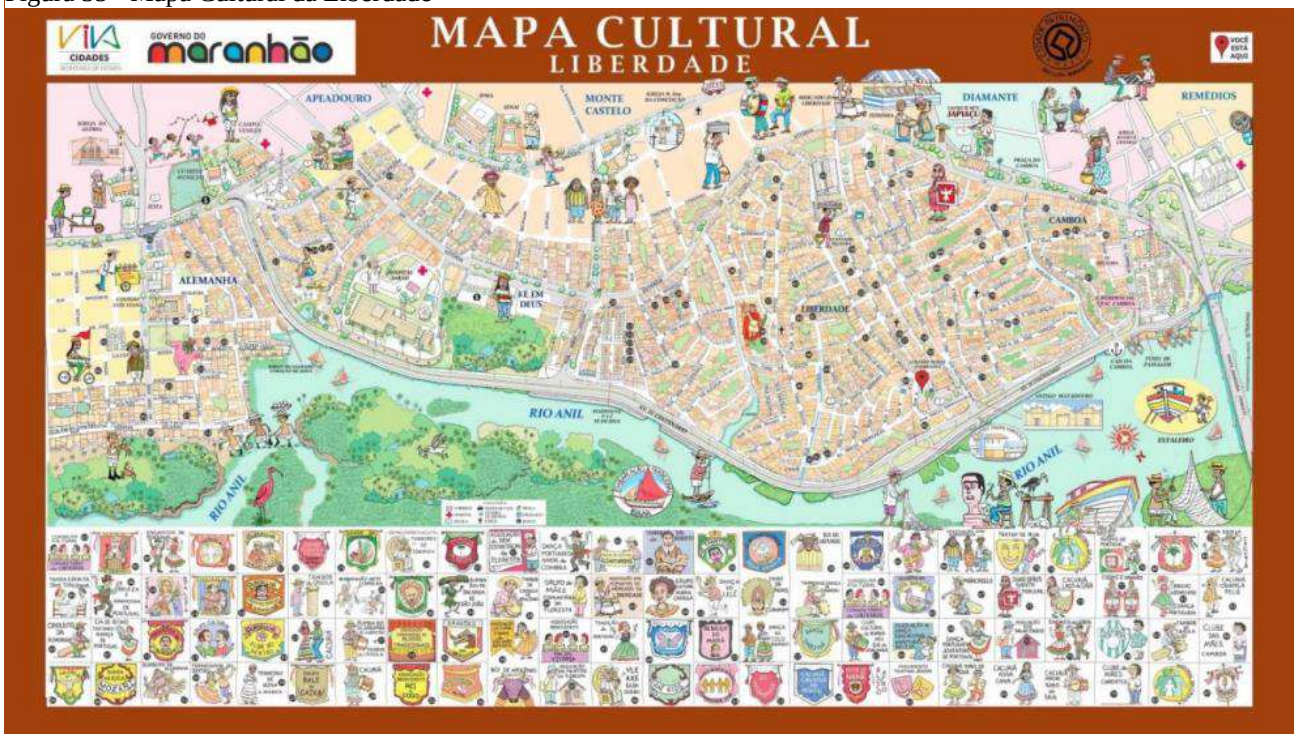
Seriam os sentidos do corpo, da musicalidade, da dança e dos estilos? São possibilidades de conexão. A teia familiar que se forma em torno do reggae e da família da senhora reflete

também o sentido comunitário que o reggae proporciona na Liberdade. Os filhos de Nelma carregam nomes que fazem referência ao reggae, além dos mesmos darem prosseguimento às práticas regueiras, que possivelmente herdaram na convivência com a mãe: colecionando discos, usando boinas como expressão de um estilo reggueiro incorporado, e, realizando pesquisas sobre o reggae.

Dentre as fontes analisadas, o "Mapa Cultural da Liberdade" destaca-se por fornecer visualidades e relações culturais no território da Liberdade. De forma especial, a figura do "reggueiro" é simbolizada em diversos pontos do mapa cultural. A projeção cartográfica em questão foi fruto de uma iniciativa que partiu da Secretaria-adjunta de Projetos Especiais (Governo do Maranhão) em 2013, que propôs a elaboração do mapa a partir do diálogo entre a comunidade da Liberdade e artistas gráficos, como desenvolvem Silva e Burnett (2015). As figuras que ilustram a projeção ressaltam, a partir de caricaturas e representações, figurações da população local, das práticas culturais e de trabalho, e, da natureza que circunda o bairro da Liberdade. Segundo Burnett e Silva (2015):

> O Mapa não constitui um fim mas deve ser um meio que poderá servir de base e estímulo para outras cartografias, que resgatem a construção dos lugares e mostrem os processos cronológicos desenhados a partir da memória oral dos mais velhos (o lugar das fábricas, do matadouro, as primeiras ocupações, a transformação da paisagem e a conquista do território pelos aterros contínuos, a intervenção governamental dos anos 1980 com o Programa Promorar). (2015, p. 15)

Figura 35 - Mapa Cultural da Liberdade



Fonte: Governo do Maranhão (2013)

Incluir, repetidamente, a figura do reggueiro no mapa da Liberdade, é um gesto de estímulo que enriquece as formas de narrar o território através das imagens ilustradas. O ponto de vista da comunidade de moradores na confecção do mapa enfatiza as transformações culturais vivenciadas no território, atravessado pela coexistência de manifestações do reggae jamaicano junto das manifestações culturais que descendem da baixada maranhense.

Figura 36 - Detalhe do Mapa Cultural da Liberdade - figura do reggueiro na localidade da Fé em Deus

Fonte: Governo do Maranhão (2013)

Essa relação de vizinhança se atualiza no mapa, já que a figura do reggueiro é apresentada de forma aproximada a outras manifestações culturais simbolizadas pela projeção. Ainda segundo Silva e Burnett (2015, p.15):

> Tal como o processo de concepção, que foi colaborativo, encaramos o Mapa como um recurso que pode ser reapropriado e atualizado de várias formas pela comunidade, como, por exemplo, na elaboração dos calendários festivos do bairro (carnaval, festivais de bumba meu boi, festas do divino, etc.) que podem ser também incluídos nas programações oficiais das Secretarias de Cultura e divulgação em toda a cidade.

Assim, o mapa ilustra que o território da Liberdade também é reapropriado através da população reggueira local em suas práticas de representação do reggae. Nesse sentido, o reggae, na figura do reggueiro, caracteriza uma territorialidade ocupada pelo trânsito da população reggueira. A territorialização da Liberdade pelo reggae e pelas culturas afrodiaspóricas maranhenses é evidenciada pela projeção cartográfica, ao mesmo tempo que enfatiza como a relação de identificação da população local com as culturas negras constitui o bairro da Liberdade enquanto um território cultural.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações entre manifestações afrodiaspóricas maranhenses como o Bumba-meu-boi, o Tambor de Mina, os blocos afro de carnaval, o Tambor de Crioula e o reggae em São Luís criaram um espaço frutífero para novas formas de celebração coletiva nos bairros de periferia ludovicenses. A população negra local, ao agenciar o reggae no território de São Luís, ocupou a cidade através das práticas regueiras reinventadas pela dança, musicalidade e novas formas de celebração.

A população negra trabalhadora, entre os anos 1970 e 1990, encabeçou o processo de difusão do reggae por São Luís. Esse movimento dependeu também do trânsito de trabalhadores entre periferia e locais de trabalho. Observou-se, nos dados reunidos, que o trânsito de ambulantes, carroceiros, barqueiros, pescadores, estivadores e trabalhadoras domésticas expressou uma relação entre locais de trabalho, trabalhadores afrodescendentes e o cotidiano de São Luís.

As trocas de trabalho da população negra e as práticas festivas inscritas no cotidiano do trabalho das periferias de São Luís também possibilitaram o reencontro maranhense com o reggae jamaicano, vide o exemplo da chegada de discos de reggae do Caribe pelas mãos dos estivadores em serviço e o uso que esses agentes fizeram do material musical na reinvenção de suas práticas de celebração.

As conexões entre sonoridades afrodiaspóricas maranhenses e jamaicanas, fornecidas por alguns documentos coletados, constituem uma deixa a ser investigada por estudos em História, Etnomusicologia e Música. Os arquivos alimentam a constatação de que a apreciação do reggae pela população negra ludovicense possui ligações entrelaçadas à própria afrodescendência da população negra e de periferia local, através de uma complexa herança cultural afrodiaspórica pré-existente no Maranhão e em São Luís.

No caso dos estivadores, a aproximação de informações sobre quem eram os trabalhadores nos portos de São Luís, e sobre como esses agentes foram protagonistas no movimento cultural maranhense, forneceu elos importantes para analisar os dados disponíveis sobre a população reggueira da Liberdade.

É importante frisar que o reggae começou a circular no Maranhão em meados dos anos 1970, e é nas periferias e regiões de palafitas em São Luís que o gênero ganhou forte adesão inicial: nesses espaços as populações negras da baixada maranhense reinventaram suas formas de festa. Tais dados dialogam entre si no ponto em que indicam uma movimentação favorável

nos anos 70, em São Luís, com a expansão das periferias, à interação entre culturas afrodiaspóricas internacionais e culturas afrodiaspóricas maranhenses, articulando agentes culturais negros e negras que reelaboraram as práticas culturais maranhenses em contato com, por exemplo, com o reggae jamaicano. O bairro da Liberdade, em sua formação, expressa todos esses processos culturais mencionados.

A migração, a ocupação da cidade e recriação de dinâmicas de festa como uma expressão dessa ocupação na cidade foram movimentos que fizeram o reggae circular entre a capital e o interior do Maranhão, antes das mídias de massa capturarem o reggae como um produto cultural. A recorrência da baixada maranhense como região que transmitiu práticas afrodiaspóricas de celebração para São Luís, através dos movimentos de migração, é uma indicação relevante de quais práticas coletivas de festa foram reproduzidas nas periferias em crescimento. A Liberdade é um dos epicentros desse processo em São Luís, o que favoreceu a adesão do reggae jamaicano junto à uma diversidade de manifestações afromaranhenses

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria da Conceição Pinheiro de; RIBARD, Franck Pierre. Uma baixada afromaranhense. **Encontros Universitários da UFC**, Fortaleza, v. 5, n. 3, 2020.

ANDRADE, Maristela de Paula. O vídeo terras de quilombo – uma dívida histórica e a situação dos remanescentes de quilombos de Alcântara, no Maranhão. *In*: REUNIÃO ANUAL DO SBPC, 56., 2004.Cuiába. **Anais** [...]. Cuiabá: SBPC, 2004.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: EDUC, 2014

ARANTES, Erika Bastos. Pretos, brancos, amarelos e vermelhos: conflitos e solidariedades no porto do Rio de Janeiro**.** *In*: GOLDMACHER, Marcela; BADARÓ, Marcelo; TERRA, Paulo Cruz**. Faces do trabalho**: escravizados e livres. Niterói: EdUFF, 2010.

ASSUNÇÃO, Ana Valéria Lucena Lima. **"Quilombo urbano", Liberdade, Camboa e Fé em Deus**: identidade, festas, mobilização política e visibilidade na cidade de São Luís, Maranhão. 2017. 162 f. Dissertação (Mestrado em Cartografia Social e Política da Amazônia) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2017.

AZEVEDO, Bruno da Silva. **Em ritmo de seresta**. São Luís EDUFMA, 2014

BAÉZ, Fernando. **A História da Destruição Cultural da América Latina: da conquista à globalização**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BARTH, Fredrik. **Ethnic Groups and Boundaries:** the social organisation of cultural difference. Oslo: Universitetsforlaget, 1976.

BEIGUELMAN, Giselle. **Memória da amnésia**: políticas do esquecimento. São Paulo: Sesc São Paulo, 2019

BENTO, Maria Aparecida Silva. Mulher Negra no Mercado de Trabalho. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 479, jan. 1995.

BOURDIEU, P. Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. **Estudos Avançados**, v. 27, n. 79, São Paulo, 2013.

BRASIL, Marcus Ramúsyo de Almeida. **The Reggae in Maranhão**: music, media, power. 2011. 216 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

BRASIL, Marcus Ramúsyo de Almeida. O reggae no Maranhão: sociologia da cultura e produção simbólica. **Aurora**, São Paulo, n.12, 2011. Disponível em: http://www.pucsp.br:81/revistaaurora/. Acesso em: 29 mar. 2022.

BUMBA mina Reggae. Direção: Grima Grimaldi. Roteiro: José Luis Nogueira. [*S. l.*]: Conecta vídeo, 1991. 1 vídeo (13 min).

CARDOSO, Maria Suely Dias. **Só vivo da pesca**: estratégias de reprodução de famílias camponesas no meio urbano entre Alcântara e São Luís, Maranhão. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: morar, cozinhar. Petrópolis: Artes de Fazer, 1996. v. 2.

CORRÊA, Roberto Lobato. **O Espaço Urbano**. São Paulo: Ática, 1989.

CUNHA JUNIOR, Henrique. Bairros negros, a forma urbana das populações negras no Brasil. **Critica e Sociedade**, Uberlândia, v. 10, n.1, 2020a.

CUNHA JUNIOR, Henrique. Críticas ao pensamento das senzalas e casa grande. **Espaço Acadêmico.** v. 13, n. 150, p. 84-100, 11 nov. 2013.

CUNHA JUNIOR, Henrique. **Espaço Púbico, Urbanismo e Bairros Negros**. [Curitiba]: Appris, 2020.

CUNHA JUNIOR, Henrique. História e memória de bairros de maioria afrodescendentes. *In*: VASCONCELOS, José Gerardo; VASCONCELOS JÚNIOR; Raimundo Elmo de Paula;

CUNHA JUNIOR, Henrique. Racismo antinegro, um problema estrutural e ideológico das relações sociais brasileiras. **Política Democrática**, Brasília, v. 7, p. 118-127, 2008.

CUNHA JUNIOR, Henrique. Quilombo: patrimônio histórico e cultural. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 11, n.129, p. 158-167. Disponível em: http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/14999. Acesso em: 07 nov. 2022.

CUNHA JUNIOR, Henrique. Urbanismo Africano: 6000 anos construindo cidades. **Revista Teias**, v. 21, n. 62, jul./set. 2020.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. Afrodescendência e africanidades: um dentre os diversos enfoques possíveis sobre população negra no Brasil. **Revista Educação em Debate**, 2001

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. [*S. l.*]: Boitempo, 2016.

DEUS, Zélia Amador De. Ananse - **Tecendo teias na Diáspora**. Pará: Secretaria de Cultura do Estado, 2019.

DINIZ, Juarez Soares. **A dinâmica do processo de segregação socioespacial em São Luís (MA)**: O caso da Vila Cascavel, 1999, Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas). São Luís: MPP; UFMA, 1999.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FERREIRA, Rosinete de Jesus Silva; GRIJÓ, Wesley Pereira. Eu e tu em Itamatatiua: traços de uma identidade cultural. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 15., 2009. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Intercon-Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2009.

FINCH III, Charles; NASCIMENTO, Elisa Larkin. Abordagem Afrocentrada, História e Evolução. *In*: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2014.

FREIRE, Karla. O Reggae em São Luís na contemporaneidade: identificação cultural, segmentação e mercado. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 10., 2008, São Luís. **Anais** [...]. São Luís: Intercom, 2008.

FREIRE, Karla Cristina Ferro. **Que reggae é esse que jamaicanizou a "Atena brasileira"?**. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2010.

FREIRE, Karla. **Onde o Reggae é a Lei**. São Luís: Pitomba, 2012.

GALLO, Giovanni**. O homem que implodiu**. Belém: Secult, 1996.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

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

HARVEY, David. Alternativas ao neoliberalismo e o direito à cidade. **Novos Cadernos NAEA,** v. 12, n. 2, p. 269-274, dez. 2009

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

LEFEBVRE, H. **Critique de la vie quotidienne III**. Paris: L'Arche, 1981.

LOPES, Michelly de Lourdes; RAMIRES, Júlio Cesar de Lima. Uma caracterização sócioespacial da periferia urbana de Uberlândia – MG. *In*: ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, 12., 2009. Montevidéu. **Anais** [...], Montevidéu: Encontro de Geógrafos da América Latina, 2009. Disponível em: http://egal2009.easyplanners.info/area05/5309_Lopes_Michelly_de_Lourdes.pdf. Acessado em: 06/2022

MAPEAMENTO genético revela novas origens de escravizados no Brasil. **Época Negócios**, [S. l.] Época Negócios, 01 ago. 2020. Disponível em: https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2020/08/mapeamento-genetico-revela-novas-origens-de-escravizados-no-brasil.html. Acesso em 24 mar. 2021.

MARICATO, Ermínia. Autoconstrução, a arquitetura possível. *In*: MARICATO, Ermínia. **A produção capitalista da casa (e da cidade) no Brasil industrial**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.

MARTINS, Carolina. **Política e cultura nas histórias do bumba meu boi no Maranhão**. Teresina: Cancioneiro, 2021.

MARTINS, Carolina Christiane de Souza. **Política e cultura nas histórias do bumba-meu-boi São Luís do Maranhão – Século XX**. 2015. Dissertação (Mestrado em História Contemporânea II), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MICHELETTI, Steven J; BRYC, Kasia; ESSELMANN, Samantha *et al*. Genetic consequences of the transatlantic slave trade in the Americas. **The American Journal of Human Genetics** 107 , Aug. 6, 2020. p. 265–277

MISSIATO, Leandro Aparecido Fonseca. Memoricídio das populações negras no Brasil: atuação das políticas coloniais do esquecimento. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v.13, n.24, jan./jul. 2021

MONTEIRO, Pablo Gabriel. A vida como uma festa: a festa da vida: a casa de Benedita Cadete e a Irmandade Nossa Senhora da Guia. *In*: **Historiografias e Linguagens**. São Luís: UEMA, 2019.

NIAAH, Sonjah Stanley. Performance geographies from slave ship to ghetto' in space and culture. **Journal of International Social Spaces**, v.11, n. 4, p. 343-360. 2008.

OBICI, Giuliano Lamberti. **Condição da escuta: mídias e territórios sonoros.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ORÍ. Direção: Raquel Gerber. Roteiro: Maria Beatriz Nascimento. [*S. l.*]: Angra filmes, 1989. 1 vídeo (93 min.).

PANAMBY, Elton. **5 Gestos Desesquecidos**. [*S. l.*]: Publicação Independente. 2021

QUEIROZ, Zuleide Fernandes de; ARAÚJO, José Edvar Costa de (org**.). Interfaces metodológicas na História da Educação**. Fortaleza: UFC, 2007, v. 1, p. 77-89.

RAMOS, Jarbas Siqueira. O corpo-encruzilhada como experiência performativa no ritual congadeiro. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 296-315, maio/ago. 2017.

RAMOS, Maria Estela Rocha. **Bairros negros**: uma lacuna nos estudos urbanísticos: um estudo empírico-conceitual no bairro do Engenho Velho da Federação, Salvador (Bahia). 2013. Tese (Doutorado), Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Salvador, 2013 .

RIO BRANCO, Washington Luís Campos. **Estudo ecológico humano da comunidade da laguna da Jansen: núcleo de Formação pioneira e palafitação**, 1997. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas). Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 1997.

SANTOS, Marlene Pereira dos. **Tecendo africanidades como parâmetros para a educação quilombola e do campo**, 2020. Tese (Doutorado em Educação Brasileira). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2020.

SANTOS, Maria do Carmo. Paulino dos; VICENTINI, Cláudia Regina Garcia. Moda afro-brasileira: o vestir como ação política. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 15, n. 30, p. 15–38, 2020.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único a consciência universal. 19ª Ed; Rio de Janeiro: Record, 2010.

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

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. Registos iconográficos do Reggae no Maranhão. **Revista Brasileira do Caribe**, [*S. l.*], 2011. Disponível em: https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/665. Acesso em: 24 mar. 2022.

SILVA, Isilainy Silvino da; BARROS, Matheus Sousa. Contexto histórico de resistência na comunidade de Itamatatiua, Alcântara – MA. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE GEOGRÁFOS, 19. 2018, João Pessoa. **Anais** [...]. João Pessoa: AGB, 2018.

SILVA, Joana Barbosa Vieira; BURNETT, Carlos Frederico Lago. O mapa cultural do Rio Anil como instrumento de integração urbana e transformação espacial. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL, 16.; 2015, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: ENAPUR, 2015.

SOBARZO MIÑO, Oscar Alfredo. A produção do espaço público: da dominação à apropriação. **Revista GEOUSP – Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 19, p. 93-111, 2006.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Salvador: Fundação Cultural, 1988.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. Rio de Janeiro: Odysseus, 2003.

SOUSA, Maíra Carvalho de. **O lugar do negro na cidade**: um estudo dos bairros Fé em Deus, Camboa e Liberdade em São Luís – MA. São Luís: [*s. n.*], 2019.

VILLAÇA, Flávio. Uma contribuição para a história do planejamento urbano no Brasil. *In*: DEAK, Csaba; SCHIFFER, Terezinha Ramos (orgs.). **O Processo de Urbanização no Brasil**, São Paulo, Edusp, 1999, p. 172-243.