

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

**BRIAN TAVARES**

**REGGAE:** análise de discurso no Museu do Reggae em São Luís do Maranhão

São Luís – MA

2022

**BRIAN TAVARES**

**REGGAE:** análise de discurso no Museu do Reggae em São Luís do Maranhão

Trabalho de conclusão de curso em monografia para obtenção do título de graduação de Licenciatura em artes visuais pela Universidade Federal do Maranhão. Trabalho com foco em processos de comunicação em artes.

**Orientador (a):** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elisene Castro Matos.

São Luís – MA

2022

**BRIAN TAVARES**

**REGGAE:** análise de discurso no Museu do Reggae em São Luís do Maranhão

Trabalho de conclusão de curso em monografia para obtenção do título de graduação de Licenciatura em artes visuais pela Universidade Federal do Maranhão. Trabalho com foco Em processos de comunicação em artes.

Aprovado em

20 de outubro de 2022

Banca Examinadora

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mariana Estellita Lins Silva

Prof. Dr. Frederico Fernando Souza Silva

São Luís – MA

2022

*Jogo, palco, texto ou biografia, o mundo é comunicação e por isso a lógica existencial da ciência pós-moderna é promover a "situação comunicativa" [...].*

Boaventura de Souza Santos (1986, p. 73).

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivos indicar e analisar discursos produzidos pelos agentes do Museu do Reggae. Analisa a bibliografia básica utilizada sobre o reggae na Jamaica e em São Luís do Maranhão. A metodologia utilizada é pós-estruturalista, quali-quantitativa, pela análise da bibliografia disponível sobre o reggae, quaisquer que sejam os posicionamentos do documento, pois a presença de diversos pontos de vista é utilizada para a análise da produção do discurso. Resulta na concepção do reggae na Jamaica, ligado ao Rastafarianismo e diretamente ligado aos movimentos sociais da segunda metade do século XX, bem como sua condição de cultura de massa. O reggae em São Luís surge para a população periférica e negra em um contexto de lazer em rádios e bailes, quando o foco da política cultural era uma identidade popular. Os agentes que trabalham no Museu do Reggae são produtores de discurso mais recente; conta com um acervo reprodutivo de radiolas, vinis, e indumentárias. Os objetivos museológicos, sua expografia e dispositivos são produtores de discursos.

Palavras-chave: Reggae; Museu; Discurso.

## RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo señalar y analizar los discursos producidos por los agentes del Museu do Reggae. Analiza la bibliografía básica utilizada sobre el reggae en Jamaica y en São Luís do Maranhão. La metodología utilizada es posestructuralista, cuali-cuantitativa, mediante el análisis de la bibliografía disponible sobre el reggae, cualquiera que sea el posicionamiento del documento, ya que se utiliza la presencia de diferentes puntos de vista para el análisis de la producción discursiva. Da como resultado la concepción del reggae en Jamaica, ligada al rastafarianismo y ligada directamente a los movimientos sociales de la segunda mitad del siglo XX, así como su condición de cultura de masas. El reggae en São Luís aparece para la población negra y periférica en un contexto de ocio en radios y bailes, cuando el foco de la política cultural era una identidad popular. Los agentes que trabajan en el Museu do Reggae son productores del discurso más reciente; cuenta con una colección reproductiva de radiolas, vinilos e indumentaria. Los objetivos museológicos, su expografía y dispositivos son productores de discurso.

Palabras-clave: Reggae; Museo; Discurso.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
1.2 Metodologia	9
1.3 Estrutura da monografia	10
<b>2 MUSEU DO REGGAE</b>	<b>13</b>
2.1 Estrutura da sede	14
2.2 Acervo	19
2.3 Discursos observáveis	26
<b>3 PÓS-ESTRUTURALISMO, PÓS-MODERNO E DISCURSO</b>	<b>29</b>
<b>4 TEM MUSEUS E MUSEUS, PATRIMÔNIOS E PATRIMÔNIOS</b>	<b>39</b>
4.1 Reggae-patrimônio em São Luís do Maranhão	45
<b>5 ANÁLISE DA DISCURSIVIDADE PARA O REGGAE</b>	<b>50</b>
5.1 Suzanne e Aimé: um discurso sobre o caribe	50
5.1.1 Ponderações sobre as obras	60
5.2 Reggae na Jamaica	61
5.3 Reggae em São Luís	70
<b>6 ANÁLISE DA DISCURSIVIDADE NO MUSEU DO REGGAE</b>	<b>84</b>
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>91</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>93</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O reggae é uma manifestação cultural de onde o ritmo musical reggae surge. Como toda manifestação cultural, tem materialidade, conhecimentos construídos, signos e significados criados e compartilhados por grupos, categorizados epistemologicamente e relacionados a outras manifestações (Cf. LARAIA, 2001, p. 28 - 31).

O reggae surgiu no país caribenho da Jamaica no final de 1950 entre culturas dos movimentos musicais do *ska*, *mento* e *rocksteady*, em grupos ligados à etnicidade Marrons, religiosa rastafari e a urbanidade periférica (MANUEL, 2016, p. 180 - 198). chegou na cidade de São Luís do Maranhão no final dos anos 1960. Trata-se de uma expressão cultural da diáspora negra: feita por pessoas negras com perspectiva de pertencimento étnico à matriz africana em outros lugares do mundo, em movimentos vanguardistas (GUIMARÃES, 2003). Esses movimentos rompem barreiras territoriais e estão unidos por pertencimento étnico, produção artística, como as identidades culturais na pós-modernidade (HALL, 2006).

São Luís do Maranhão foi um desses lugares onde o ritmo musical do reggae "chegou", por rádios ou comércio de vinis, causando a reprodução de valores ligados ao reggae na Jamaica como a disseminação por radiolas/*sound system's*, identificação étnica e expressividade. Como não é de reprodução que vive uma cultura, em São Luís, o reggae tem valores e redes próprias (SILVA, 2007; VIDIGAL, 2016).

Neste trabalho entendo o reggae enquanto uma manifestação cultural, portadora de materialidade e ideais próprios e relações com outras manifestações culturais, no mesmo e em outros grupos sociais. O Museu do Reggae é concebido a priori como outros museus: uma "representação" (GEERTZ, 2008, p. 11, 14) de uma(s) cultura(s), traduzida por meio da musealização - transformação de algo em um bem de museu.

O antropólogo Clifford Geertz (2008), no livro "A interpretação das culturas", descreve a cultura como uma ação ideológica e parte de um conjunto de funções sociais dialógicas entre si, dizendo:

A perspectiva de que a ação social é fundamentalmente uma luta interminável pelo poder leva a uma visão indevidamente maquiavélica da ideologia como forma de uma grande astúcia e,

consequentemente, a negligenciar suas funções sociais mais amplas e menos dramáticas (p. 113).

E é com base nisso que quando falo que, por exemplo, o Museu do Reggae produz um discurso ideológico de reprodução e produção de discurso, digo que a ideologia são ações e posicionamentos, conscientes ou não, dos seus agentes, mas não simplistas, maquiavélicos e "dramáticos".

## 1.2 Metodologia

Tendo em vista o campo ideológico sistemático que envolve as práticas culturais em São Luís, a pesquisa é de metodologia pós-estruturalista, visa a reflexão sobre a bibliografia sobre o reggae e a materialidade utilizada pelo Museu do Reggae para comunicação. Envolve estudo teórico-prático pela visita ao Museu do Reggae. Tem caráter descritivo das narrativas perceptivas do reggae nos lugares de disseminação – a nível global a partir da Jamaica, sua presença em São Luís e sua presença no Museu do Reggae. Se apresenta como qualitativa e foi feita de maneira assistemática.

A análise do discurso do Museu do Reggae se deu com base no acervo, estrutura e localização do espaço e linguagem oral e escrita dos representantes do museu.

Optou-se por manter o anonimato dos mediadores entrevistados por não representarem a si mesmos, mas representarem a atuação da mediação museológica. Foram entrevistados em conjunto, portanto, são tomados em conjunto. O uso de enunciados curtos ditos pelos mediadores faz parte da objetividade da análise enunciativa, mas foi feita a contextualização desses enunciados.

O espaço já era conhecido por mim enquanto visitante. Houve três tentativas de visita técnica ao Museu no período de sistemático da pesquisa. Primeiramente uma visita com os mediadores e eu, com foco no trabalho de mediação e funcionamento geral do Museu; e uma segunda visita com foco na diferença da mediação guiada e entrevista com a administração.

As visitas técnicas foram guiadas por entrevistas semi-estruturadas em tópicos como: como é o funcionamento do Museu, quem o organiza, como é organizado, para quem a comunicação museológica se dirige; esmiuçado das perguntas gerais: o que o museu fala, como fala, quem fala, e para quem fala.

A bibliografia utilizada conta com teóricos brasileiros e caribenhos que falam sobre reggae direta ou associados a temas correlatos. Foi feita a análise discursiva dos enunciados destes autores. Foi trabalhado uma aproximação da análise de língua e artes por estarem dentro de processos de comunicação culturalmente compartilhados.

Houve consultas a matérias de jornal em meio eletrônico sobre políticas culturais sobre o reggae em São Luís e a publicização do Museu do Reggae a fim de criar adendos ao analisar o discurso enunciativo em meios de comunicação.

### 1.3 Estrutura da monografia

No segundo capítulo faço uma descrição de características do Museu do Reggae como "acervo", "estrutura", "localização", e uma preliminar observação de discursos observáveis diante da descrição. As bases para a descrição foram as visitas técnicas, termo-chave de museologia, e as entrevistas com os mediadores e administradores do Museu do Reggae. A seleção de pontos de uma análise depende da pessoa que analisa um texto (objeto) e liga esse texto a um discurso (ORLANDI, 2010, p. 63).

A descrição da estrutura do Museu do Reggae com sua localização, distribuição espacial das seções, recursos e temáticas são parte dos dados para análise; o acervo é tomado como "o quê" é usado como representante da cultura material do reggae disponível no Museu, política de aquisição, distribuição no espaço recursos de reserva, conservação e expografia.

Os discursos observáveis do segundo capítulo são de relações de interpretação de o que cada sessão fala, como fala, e as relações de umas com as outras. Há uma aproximação com a linguística de Ferdinand de Saussure (2006, p. 143) para entender a comunicação do Museu onde as partes criam relações com o todo. Ferdinand de Saussure não fala sobre museus, mas fornece o entendimento da língua, fala e comunicação como uso social, cultural e histórico de signos.

No terceiro capítulo falo do uso de uma proposta pós-estruturalista com uso de autores como o próprio Saussure (2006), o filósofo materialista francês Michel Pêcheux (1994; 2012) e o semiólogo Umberto Eco (1993). O museu como uma instituição que produz discurso por ser uma forma de arquivo, como fala o filósofo Michel Foucault (1984).

O pós-moderno é um ponto percebido como presente na cultura do reggae na concepção deste trabalho. Sendo uma cultura surgida na segunda metade de 1900 em um contexto de efervescência de produção estética de culturas da modernidade negra, por Stuart Hall (2003) e de quebra de padrões colonialistas vindos do *Orientalismo* que diz Edward Said (1994). O uso da tecnologia e o apelo na cultura de massa é iniciado neste capítulo e trabalhado nos últimos subtópicos do capítulo 5.

A análise do discurso se fez proveitosa para entender as relações que as diferentes linguagens artísticas e modos de comunicação oral e escrita se relacionam para criar narrativas. É detalhada pela linguista Eni Orlandi (2010), falando que a análise é uma linha que une ideologia, linguagem e psicanálise por autores pós-estruturalistas deste nicho serem dessas áreas e tentarem se colocar no lugar da análise de "como, por quem, como, em que situação, com que reverberação", algo é comunicado.

O quarto capítulo trata de noções de museus, patrimônio e cultura. O primeiro com objetivos da musealização, conservação e a construção de patrimônio, por sua vez construído objetivamente pela sociedade e pela institucionalização de algum produto cultural. O subtópico "Reggae-patrimônio em São Luís do Maranhão" disserta sobre a noção de cultura material do reggae como um recurso e a produção de cultura popular da cidade como uma "imagem", uma "identidade" sistematizada por políticas culturais de agenda.

O quinto capítulo é a análise do discurso no Museu do Reggae propriamente. É o contexto de criação do Museu, recorte de temáticas tratadas, meio pelo qual uma ideia é exposta, expografia, importância que se dá a um ponto por meio da fala, da presença material, os objetos escolhidos e as relações que criam entre si e complementados meios de matérias de jornal em meio eletrônico, publicações acadêmicas e entrevistas.

Os subtópicos são análises de discursos que se repetem ou nos ajudam a entender o reggae e o Museu do Reggae. "Suzanne e Aimé: um discurso sobre o Caribe" analiso a narrativa e discursividade de forma mais aprofundada em dois poemas surrealistas, modernos, dos filósofos e literatos caribenhos Suzanne

Roussi-Césaire e Aimé Césaire. Identidade, pós-colonial, pan-africanismo e diáspora são discutidos.

O subtópico "Reggae na Jamaica" fala sobre a concepção geral do surgimento do reggae, seguido dos discursos produzidos sobre o reggae em linhas de pesquisa dos autores e aproximando do tópico seguinte. "Reggae em São Luís" inicia também com a concepção geral do reggae em São Luís, seguido de autores que falam sobre o reggae em diferentes perspectivas e as relações que estabelecem com as linhas de pensamento dos anteriores.

No plano geral, o presente trabalho inicia com descrições, apresenta minha perspectiva de interpretação utilizada, e discorre sobre discursos produzidos sobre o reggae. São apontadas relações de complementaridade, contraste, reforço, exemplificação etc. Essa ideia busca aproximar linguagens de arte moderna e popular como é o reggae; interpretação e análise de discursos linguísticos.

## 2 MUSEU DO REGGAE

O Museu do Reggae é o único fora da Jamaica e segundo do mundo com temática de reggae, pontuando a capital São Luís do Maranhão com a imagem da Jamaica brasileira (HOSPINAL, 2018). Esse enunciado é do jornal em meio eletrônico *Futura*, com tema "Cultura", e é presente em outros jornais que falam sobre o Museu. A matéria continua com os objetivos do museu: materializar as memórias do reggae.

Em matéria do jornal regional *O Imparcial* (2017) sobre a inauguração do Museu do Reggae "no segundo semestre de 2017", sob o título "Museu do Reggae recria clima de radiolas", diz que o foco do museu é a recriação de um ambiente da cultura do reggae dentro do ambiente museal. Além de indicar o uso de recursos de novas tecnologias como "projeção e recursos audiovisuais" à quem for visitar.

O Museu do Reggae é subordinado à Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão - SECMA, foi inaugurado em janeiro de 2018. Dirigido pelo famoso *reggaeiro* e turismólogo em formação Ademar Danilo, com assessoria técnica de Alessandra Vieira que é funcionária pública ligada à SECMA e administradora da Praça dos Poetas, ao lado da Prefeitura de São Luís.

Houve três tentativas de visita técnica ao Museu do Reggae durante os dias úteis do mês de novembro à tarde. Não há informações atualizadas sobre o funcionamento no site oficial da Secretaria de Cultura ligado ao Governo do Estado, parte responsável por museus e Casas de Cultura em São Luís. Há um perfil da rede social Instagram para comunicação do Museu do Reggae, porém, não houveram atualizações sobre o funcionamento durante o período inicial da pesquisa.

No dia 17 de novembro realizei uma visita à tarde sem certeza que estivesse funcionando, e ao chegar e apresentar a intenção da visita aos funcionários do Museu, fui informado de que o Museu funciona com sistema de escala, apenas de terça à domingo à tarde, ou aos finais de semana.

Na descrição da materialidade do Museu do Reggae que se segue, concebo que o acervo, sua estrutura arquitetônica, a disposição dos dados e o destaque perceptível a algum dado por meio de artifícios de contraste, quantidade, tamanho, além do destaque dado por meios de divulgação externos e internos do Museu e

pontuações feitas pela mediação, são bases para ler o "arquivo". Segundo Pêcheux (1994), a leitura interpretativa do arquivo supõe:

[...] tomar concretamente partido, no nível dos *conceitos* e dos *procedimentos*. Isto supõe também construir procedimentos algoritmos informatizados, traduzindo, tão fielmente quanto possível, a pluralidade dos gestos de leitura que possam ser marcados e reconhecidos no espaço polêmico das leituras de arquivo. (PÊCHEUX, 1994, p. 10, 11. Grifo meu).

Os conceitos são norteadores da ação comunicacional, aqui, visto na tradução de uma cultura com música, dança, performance, vestimenta, linguagem, e visualidade em geral como o reggae, dentro do espaço museal. Os procedimentos caracterizam o como essa ideia é materializada e transmitida. A interpretação procede a partir do dado, não tenta "pôr palavras na boca". A pluralidade das indicações de leitura possível são um objetivo para entender *a arte*, na cultura, pelo arquivo.

A descrição é com base na observação de pontos referentes a *Conceitos-chave de Museologia*, de cunho tradicionalista, (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013) e características indicadas pela mediação que o Museu oferece, bem como entrevistas semi-estruturadas. É possível analisar o trabalho de "coleção e conservação, consciente e sistemática" (p. 62) que um museu apresenta por meio de seus atores.

O Museu do Reggae tem seis mediadores, todos alunos do curso de Turismo da UFMA. O processo seletivo é feito diretamente pelo diretor do Museu, Ademar Danilo, também aluno do curso, que indica que há vagas para mediação em grupos de redes sociais internos. Há preenchimento de ficha e entrevista. O "texto" da visita guiada é de responsabilidade de cada mediador, que é orientado pelo Diretor, que tem uma vivência pessoal no reggae, e estudos individuais.

## 2.1 Estrutura da sede

O visitante entra por uma porta periférica no casarão-sede do Museu do Reggae, que tem a fachada voltada para a Rua da Estrela, número 124, do Centro Histórico de São Luís.

A área Central de São Luís, área da Praia Grande, foi um dos primeiros espaços de ocupação colonial, de caráter residencial e comercial. Passando por um esvaziamento urbano enquanto áreas periféricas e conjuntos habitacionais,

consideradas suburbanas, já no século XX, foram incorporadas à logística da cidade. O uso deste espaço passou a ser apropriado para fins municipais, estaduais e federais. A legislação urbanística municipal e o projeto Praia Grande/Reviver foram cruciais para remediar o abandono da área (ESPÍRITO SANTO, 2006, p. 68).

Grande parte dos museus e casas de cultura vinculadas à SECMA são localizados no Centro Histórico. O Projeto Reviver, implantado pelo Estado em 1980, proporcionou o investimento público-privado na restauração de casarões, calçadas e postes e a proibição de tráfego de veículos nesta área. O que favoreceu a centralização da vida cultural da cidade, institucionalizadas em épocas sazonais como Carnaval, São João, Natal, e tudo que toca a imagem da "cultura regional" (CARDOSO, 2008, p. 86, 87; PENHA, 2013, p. 12; ESPÍRITO SANTO, 2006, p. 68).

A localização é estruturante da ideia do Museu bem como a estrutura da sede, cujo projeto é de responsabilidade da Superintendência do Patrimônio Cultural do Estado do Maranhão – SPC/SECTUR, na pessoa do arquiteto e superintendente Eduardo Longhi com a ideia do diretor do Museu, Ademar Danilo. Em entrevista ao jornal *O Imparcial*, Longhi diz:

A ideia é fazer uma releitura de como funcionavam e funcionam os salões de reggae no Maranhão, colocando um móvel que imita um paredão de som, com tv de led, projeções, luminotécnica e manequins vestidos a caráter da especificidade do reggae maranhense” (O IMPARCIAL, 2017).

O projeto foi inaugurado em 2018 e a estrutura do prédio foi utilizada sem mudanças. A mesma matéria diz que a sede possui cinco espaços, fora a "Sala dos Imortais, destinada a grandes nomes do reggae maranhense que já morreram" e os outros quatro levam o nome de importantes clubes de reggae na cidade: "Clube PopSom, Clube União do BF, Toque de Amor e Clube Espaço Aberto".

A mediação utiliza a área de recepção como início da visita guiada. Nesta área, há uma placa cerimonial na parede informando os responsáveis pela implementação do museu, uma "bandeira oficial da Jamaica brasileira" (um homônimo turístico de São Luís atualmente), e um quadro de tinta acrílica sobre tela com temática de "casais dançando agarradinho" feito pelo artista maranhense Fernando Mendonça. O quadro foi doado ao Museu.

A bandeira é impressa em lona e apresenta um vinil ao meio, a silhueta de dois casais dançando reggae "agarradinho", "as cores do reggae, com o verde

representando a vegetação, o amarelo, a riqueza, e o vermelho, o sangue dos negros", como diz a mediação, e uma radiola em preto e branco ao fundo. Foi idealizada pelo diretor do Museu e busca apresentar "elementos que representam o reggae no Maranhão".



Imagem 1: Bandeira oficial da Jamaica Brasileira produzida por Beto Nicácio, Diego Lisboa e Ademar Danilo. Foto: Brian, 2022.

O primeiro espaço, "Clube Pop Som" tem a recriação de um clube/bar/festa de reggae com o protótipo de uma bancada de bar com prateleiras de bebidas alcoólicas regionais e um manequim com roupas nas cores do reggae como um atendente; uma falsa radiola cobrindo a parede e com três monitores, dois manequins simulando um casal dançando reggae agarradinho e um como Dj atrás de uma mesa de som. No ambiente, tocam reggaes em som ambiente.

O segundo espaço se chama "Clube União do BF", BF significa Bairro de Fátima, bairro que teve um clube de reggae com esse nome criado em 1984, "que assim como o Clube Pop Som, não existe mais" (visita guiada).



Imagem 2: placa com nome da seção "Clube União do BF" e descrição do clube de referência. Foto: Brian, 2022.

Em monitores na parede há uma apresentação em vídeo com a linha do tempo do reggae em São Luís e pessoas expoentes para a cena da cultura; *reíquias excepcionais* do reggae no mundo, como os encartes dos discos *The harder they come* de Jimmy Cliff (1972), trilha sonora do filme de mesmo nome, com repercussão mundial. E *Are We A Warrior* de Ijahman (1979), "hino da jamaica brasileira segundo pesquisa" sobre qual música as pessoas entrevistadas consideravam a mais conhecida.

A seção "Clube Toque de Amor" é a sessão nacional, que tem totens com monitores que passam vídeos de apresentações de bandas de reggae regionais e nacionais, panfletos, encartes e fotos.

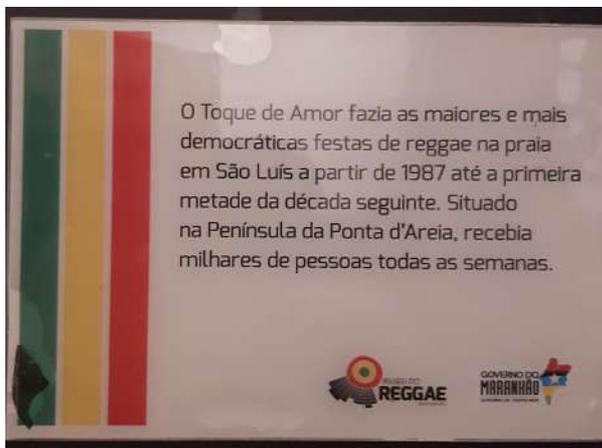


Imagem 3: placa informativa sobre a importância do clube de referência para a seção, "Clube Toque de Amor". Foto: Brian, 2022.



Imagem 4: entrada da seção "Clube Toque de Amor", à esquerda, um totem exibindo um vídeo de uma apresentação da banda Tribo de Jah, um toldo na parede e uma guitarra

doado pela banda, à esquerda, uma placa informativa. Ao fundo à direita, dois monitores e duas bandeiras. Foto: Brian, 2022.

No fundo do espaço há a Biblioteca, que atualmente serve de reserva técnica "para guardar as capas de vinil" que não estão expostas, um Depósito de Serviços Gerais e a sala da Direção. Defronte, há o pátio aberto chamado "Clube Espaço Aberto" com banners ao lado de uma lanchonete e uma loja.



Imagem 5 e 6: salas da Biblioteca, Depósito e Direção e vista de fora para pátio. Foto: Brian, 2022.



Imagem 7: pátio externo do museu, "Clube Espaço Aberto" e lanchonete. Foto: Brian, 2022.

A implementação do Museu do Reggae ocorreu em um casarão do Centro Histórico, local de visibilidade e diferentes usos, segundo o mestrando em Geografia da UNESP Wanderson Ferreira dos Anjos (2021, p. 12). O uso se manifesta como uma forma de aproveitamento do espaço e, mais fortemente, como um uso da centralização da vida cultural consumível na cidade.

## 2.2 Acervo

Em matéria do jornal *O Imparcial* (2018) é indicado o objetivo do Museu em "reunir relíquias, como discos raros, vídeos, fotos e outros itens que materializam a história do reggae no Maranhão". A materialização da cultura do reggae passa pela escolha dessas relíquias e sua inserção como acervo de museu.

Por acervo podemos entender também os termos correlatos: coleção, documentação museológica, curadoria e tudo que toca ao material trabalhado pelo museu, que pode significar:

Um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada. Para se constituir uma verdadeira coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 32).

Indivíduos representantes de instituições museológicas respondem por essas instituições, individualmente ou em grupo, no trabalho de reunir, classificar, selecionar e conservar esse material de dentro do museu que deve ser pesquisado antes de ir a público, em uma reserva técnica, e ser exposto ou mantido em reserva.

Todo o material de um museu é uma documentação, um registro, a representação de um contexto cultural. Possui meios diversos: um meio impresso, fonográfico, audiovisual, obra tridimensional, protótipo ou original, a depender da especificidade. Esse processo impera sobre o material ou imaterial, manejado de forma significativa. Essas significações só podem ser apontadas como afirmações se forem feitas de forma minimamente consciente pelos indivíduos.

Além de vídeos e músicas (em fitas cassete, *pen-drive*, CD, DVD) o acervo do Museu do Reggae apresenta materiais como:

1. Madeira;

2. Tecido;
3. Papel.

Sendo a madeira referente à protótipos de radiola (equipamento de controle de som) e paredão (alto-falantes e amplificadores de saída de áudio), bem como uma reprodução de "balcão de bar". O tecido é referente às peças de roupas com as cores amarelo, verde e vermelho, de espessura fina à base de algodão. O papel se refere às capas de disco de vinil e fotografias digitalizadas e impressas em papel e polietileno.

As fotografias são todas em preto e branco, com cerca de 25cm de altura e 17cm de comprimento, dispostas diretamente nas paredes do Museu, em mosaico, com certa distância entre si. "Todas retiradas em São Luís, onde os clubes funcionavam antigamente e as fotos são da década de [19]70 até [19]90", como diz a mediação. São cenas de pessoas majoritariamente anônimas, dançando e do cotidiano, que envolve a rede de reggae. Não há indicação de autoria ou descrição individual.



Imagem 8: fotografias na parede do Museu do Reggae na "Sessão Nacional". Foto: Brian, 2022.

São encartes de discos de vinil com ou sem vinil. Há 17 garrafas de bebidas alcoólicas originais produzidas e comercializadas no Estado, sendo uma a base de cevada e as demais, aguardente. Essas estão expostas em uma prateleira em um "simulacro de bar", com balcão de madeira.



Imagem 9: prateleira de madeira com garrafas de vidro com bebida alcoólica e copos. Foto: Brian, 2022.

Há um protótipo de parede de som e um sistema de som. Na bibliografia utilizada e no uso corrente do termo localmente, "radiola" se refere ao sistema de som/mesa de som juntamente com as caixas de som em forma de "paredão" com amplificadores; na mediação do dia 17 de novembro, o protótipo de mesa de som foi chamado de radiola.



Imagem 10: Protótipo de "paredão" de som verde com monitores cobrindo uma parede com dois manequins com roupas em preto, verde, amarelo e vermelho. Um manequim está atrás de uma reprodução de mesa de som. Foto: Brian, 2022.

A imagem ao lado representa o segundo espaço expositivo do Museu do Reggae fora da área de recepção, que também é utilizado como parte da visita guiada pelos mediadores. Neste espaço, a iluminação é baixa, não-focal e conta com luz-negra para escurecer ainda mais o ambiente. A foto escura pretende ressaltar a ambientação criada nesta sala expositiva.

Há exemplares dos jornais impressos *O Tambor* (ainda em circulação como multimídia *Agência Tambor*) e *Massa Reggaeira*, que tinham como foco a divulgação da cultura do reggae em São Luís do Maranhão com apogeu nos anos 1990. As matérias são sobre a inauguração do jornal com foto dos donos Ademar Danilo, Josimar e Cláudio. Há exemplares de DVD's de Coletâneas de Reggae, que vão do vol. 1 ao 35. "Só as primeiras coletâneas venderam mais de 10 mil cópias, todas para maranhenses" (visita guiada).

Além de peças pessoais de nomes importantes para o desenvolvimento do reggae no Maranhão como o passaporte de Edmilson José, conhecido como "Serralheiro, ou, O Carrasco do Reggae", dono da radiola *Voz de Ouro Canarinho*, e pessoa que realizou cerca de 50 viagens para fora do Brasil, como Jamaica (17 vezes) e Londres (28 vezes), em busca de discos de reggae. "Dessa forma, montou um acervo de mais de 5 mil discos de vinil", segundo a mediação.

A radiola *Voz de Ouro Canarinho* "só foi conseguida após a morte do proprietário, em 2017" comprada pelo Governo do Estado para o Museu com a família do antigo proprietário. Só a estrutura de madeira da radiola foi conseguida, sem alto-falantes e todo o sistema interno e mesa de som.



Imagem 11: estrutura da radiola Voz de Ouro Canarinho. Foto: Brian, 2022.

Uma pontuação importante: durante a conversa com a equipe de mediadores, uma questão foi levantada: como tirar uma radiola de circulação para colocá-la em um museu? Valeria a pena musealizar um bem a troco de tornar-se um objeto museal, de contemplação, visto que nem poderia ser ligada e usada com potência? Certamente o objeto estaria alienado da sua cultura de origem.

Segundo os mediadores presentes na instituição na visita técnica, a aquisição do acervo é coordenada pelo diretor do Museu, o turismólogo Ademar Danilo, e a assessora técnica Alessandra Vieira. Foi dito que um museólogo foi responsável pelo plano expográfico do Museu. Não foi achado citação em jornais de meio eletrônico ou bibliografia acadêmica sobre o museólogo envolvido.

Não há reserva técnica propriamente dita, porém, materiais como discos de vinil ficam guardados na Biblioteca do Museu. Na mediação é dito que há planejamentos para que essa biblioteca seja aberta ao público com "material sobre o reggae e discos que não estão na exposição permanente".

Apesar de a estrutura técnica de conservação do bem musealizado não ser o foco da presente pesquisa, a questão foi suscitada pela visita e pelas conversas com a equipe de monitoria. De imediato imaginei que os fechamentos do Museu pela tarde e outros momentos seriam pela necessidade de reparo no acervo, mas são por questões de disponibilidade da equipe de monitoria e mudança dos encartes de vinil expostos.

Não há suporte de preservação física, ações de restauração e conservação preventiva do acervo material. Os três principais materiais do acervo são de natureza orgânica: papel, tecido e madeira. Utilizarei o material do Curso de Conservação Preventiva para Acervos Museológicos do IBRAM para falar brevemente sobre os fatores de degradação ambiental, química, biológica e humana que podem afetar um acervo.

#### Madeira:

1. Fatores ambientais: movimentações mecânicas e alterações de volume por perda e ganho de umidade, que causam fissuras majoritariamente em áreas onde fibras de direções opostas se encostam;
2. Fatores biológicos: cupins e fungos;
3. Fatores humanos: manuseio inadequado no transporte, manuseio, limpeza e acondicionamento.

#### Papel:

1. Fatores físicos: empilhamentos que causam amassados, manuseio que causa rasgo e oxidação natural do tempo que os tornam quebradiços;

2. Fatores ambientais: umidade, mudanças de temperatura e proliferação de agentes biológicos por meio dessa condição ambiental, e degradação pela incidência de luz;
3. Fatores biológicos: a celulose é suscetível à proliferação de micro-organismos como mofo e bactérias no papel ou colas e grampos em contato com o papel;
4. Fatores humanos: mau manuseio causando amassados, rasgo ou mal armazenamento que causam dobra permanente. Manuseio com as mãos sem luvas, adicionando gordura ao material. Uso de cliques de metal e PVC que tem corrosão natural, além de uso de adesivos e canetas (recorrentes em encartes).



Imagem 12: encarte de álbum de reggae em vinil. Traz a história da população étnica Maroon, nativa e negra jamaicana. Em inglês e francês. É possível ler através do mostruário, mas a iluminação produz sombra. Foto: Brian, 2022.

Tecido:

1. Fatores físicos: as pinturas em tela também são suporte em tecido. Há bolsas de ar e diferença de temperatura entre a parte de trás da tela e a parede, causando degradação da tinta. Peças de roupas penduradas podem romper por tração, no caso do Museu do Reggae, as peças ficam em manequins. A

- poeira pode causar reações químicas além de adicionar umidade quando absorvidas pelo tecido;
2. Fatores ambientais: variação de umidade relativa, flutuações bruscas de temperatura, incidência de radiação infravermelha e ultravioleta. O tecido em contato com costura em outros materiais, botões e detalhes em metal tendem a ser mais sensíveis à corrosão. Materiais sintéticos são menos sensíveis a fatores ambientais, porém, no Museu do Reggae, o algodão é o material mais presente;
  3. Fatores biológicos: alta umidade, temperaturas elevadas e baixa ventilação, além da absorção de poeiras com micro-organismos podem favorecer a proliferação de fungos e bactérias;
  4. Fatores humanos: manuseio sem luvas que pode adicionar gordura ao tecido, acondicionamento dobrado, sustentação pelas extremidades, pouco ou muito manuseio. A exposição em manequins de material com pouca reação química é preferível. Alfinetes, grampos e adesivos são corrosivos.



Imagens 13 e 14: manequins com peças de roupa de grupo de dança GDAM. Em cima: top e saia longa de crochet em trama losangular. Não apresenta poeira ou corrosão, porém, está em contato com a parede. Abaixo: vestido com costura e colar, apresentando poeira. Fotos: Brian, 2022.



Imagem 15: dois tecidos/bandeiras presos por gancho metálico na parede, na sessão "Clube Espaço Aberto", a última do Museu. Foto: Brian, 2022.

Vale ressaltar que um diagnóstico de conservação não é o foco da pesquisa, entretanto, o ponto é observável na visitação e ressaltado pelos monitores do Museu devido a presença de "mofo/bolor" (estágio de fungos) nas paredes da sede.

### 2.3 Discursos observáveis

A localização do Museu no Centro Histórico de São Luís o coloca especialmente próximo ao circuito turístico institucional da cidade, bem como a centralização da vida cultural estatalmente sistematizada.

Jean-Marc Besse (2014, p. 37), um historiador e geógrafo de linha sociológica falando sobre epistemologias e paisagem, diz que "a paisagem [da cidade] não é apenas uma vista, uma imagem ou um pensamento criado" ideologicamente pelo Estado, mas existe pelo ecúmeno humano, na vivência em constante mudança. Assim, o espaço ideológico da imagem do Centro Histórico não pode ser visto verticalmente, mas na mudança constante da produção cultural popular.

A visitação guiada inicia na recepção com um quadro com temática de reggae e uma bandeira oficial da Jamaica brasileira recentemente criada. O primeiro dado aproxima o Museu da afirmação de iconografias sobre o reggae com bidimensionais.

Em uma publicação de Dorilene Sousa Santos (et al., 2018), turismóloga e mestranda em Cultura e Sociedade pela UFMA, há a pontuação do Museu do Reggae com ênfase em novas tecnologias. Apesar do constructo, o uso de vídeos e

músicas não se mostra como um dado que caracteriza um museu, a exemplo do Museu do Reggae, como "tecnológico".

Se o primeiro espaço apresenta um ambiente de clube onde o reggae acontece no Maranhão, o segundo espaço foca no reggae no mundo, mostrando relíquias excepcionais e suas relações com o sistema da cultura na cidade. A criação de relíquias e o recurso da afirmação no passado. A museóloga Renata de Sá Gonçalves (et al., 2019, p. 20) diz que museus tradicionais tenderiam a criar relíquias passadas para consagrar discursividades hegemônicas, o que não pode ser a objetividade dos museus contemporâneos.

O Museu registra mudanças técnicas no reggae com os exemplos das fotografias que mostram, lado a lado, discotecários (termo da época) tocando reggae de costas para o público e de frente ao sistema de controle de som e DJ's (uso de um termo mais recente) de frente para o público. A radiola *Voz de Ouro Canarinho* já é um exemplo de como radiolas de pequeno porte são importantes pela maior facilidade de locomoção, montagem e desmontagem.

"Dos discos de vinil, vamos para era dos CDs", diz a mediadora ao mostrar uma sessão de CDs e DVDs de Coletâneas de Reggae que entraram em circulação após a popularização da gravação digital das músicas, tornando o acesso popular das músicas mais acessível pelo preço e pela quantidade de cópias que poderiam ser tiradas.

Se tomarmos a falta de prática preservacionista e aquisição que não retira o objeto de seu meio cultural, o Museu do Reggae pode ser visto sob a prática museológica etnográfica, como um objeto de conhecimento e não como representante de uma cultura, de forma positiva, ou uma "vitrine", se visto negativamente. Os "novos museus" contemporâneos sobre culturas contemporâneas não necessariamente visam a preservação material de peças únicas, mas uma comunicação própria (Cf. ABREU, 2019, p. 181 - 193).

Do ponto de vista da estrutura, as temáticas de cada seção possuem uma lógica coerente. A recepção "sensibiliza" o visitante com uma bandeira com ícones simbólicos da cultura do reggae, de frente a uma pintura de tinta acrílica sobre tela do "jeito maranhense de dançar agarradinho". A primeira sessão mostra um

ambiente de clube de reggae independente, não em relação a outras culturas regionais.

A segunda seção conta com encartes de álbuns jamaicanos expoentes de um lado, uma cronologia nos monitores acima, um mostruário central com "bolachões e bolachinhas" (vinil em dub - gravação de uma música de um lado e um instrumental do outro lado próprio para remix) e fotos, matérias de jornal, CDs e DVDs regionais do outro lado em mostruário. A relação mostra, em um mesmo espaço, Jamaica e Maranhão.

A terceira, "Toque de Amor", mostra bandas regionais e nacionais de reggae, bem como nomes brasileiros consagrados. A relação que há é da sincronia da cultura do reggae no Maranhão em sincronia com o resto do Brasil, mas, como é reforçado pela mediação, "São Luís do Maranhão é a capital do reggae", se diferenciando, tornando-se excepcional.

A seção também tem panfletos de festas de reggae atuais, bandeiras, um banner que mostra uma taxonomia de ritmos musicais derivados do reggae e relacionados a outras estéticas musicais. A visita termina com o "Clube Espaço Aberto", um pátio externo aberto com grandes banners que apresentam ícones do reggae da Jamaica e do Maranhão. O pátio é onde fica uma lanchonete e uma loja do Museu, para onde o visitante é orientado.

Durante a primeira visita foi perguntado por mim "qual a forma de seleção de monitores?", e fui informado de que era feito diretamente pelo diretor do Museu em grupos privados do curso de Turismo - UFMA.

Posteriormente, no dia 2 de dezembro, foi publicado no perfil da rede social *Instagram* do Museu do Reggae "Seleção de Estágio Extracurricular", como requisitos: "estar matriculado a partir do 3º período nos cursos de nível superior em: Turismo, História, Letras, Jornalismo e Artes Visuais" e como critério "1º: gostar de reggae".

### 3 PÓS-ESTRUTURALISMO, PÓS-MODERNO E DISCURSO

Para esta parte apresento o porquê dos usos dos prefixos "pós" em pós-estrutural, pós-moderno com as ideias que autores como Stuart Hall (2003), Michel Pêcheux (2012) e Umberto Eco (1993), trazem, e delimitam o uso da análise do discurso, que não é metodologia, é uma forma de análise do processo de produção de significados, em seus contextos (ORLANDI, 2010, p. 61).

Adianto que, entendendo o surgimento do reggae após 1959, considero-o uma manifestação cultural pós-moderna, a partir do entendimento do comunicólogo Eco (1993) em *Obra Aberta*, cita um valor estrutural de comunicação das obras de arte, como o *processo* da arte, as relações, ambiguidades propositais em vanguardas, por exemplo. Os princípios da arte *podem* explicar a estrutura social (p. 10).

Hall (2003), foi um importante sociólogo ligado aos estudos culturais tendo a antropologia aplicada às questões da diáspora jamaicana/negra/racializada na Inglaterra. Hall (2003) utiliza os estudos de globalização em Gramsci, estrutura social em Althusser, Michel Foucault, Raymond William e Said para construir sua análise de como a categorização das culturas caribenhas e latino-americanas são cruciais para os estudos sobre cultura, identidades, raça, ideologia e estética pós-modernas.

As interpretações de Hall (2003) da questão da identidade caribenha e latino-americana, estudos de globalização e diáspora africana, são proveitosos para o estudo sobre o reggae, criado, mas dentro de um contexto diaspórico. A relação de proximidade das manifestações culturais do pensamento decolonial, que o autor inspira, pode ser visível na significação do reggae na Jamaica e no Maranhão.

Pêcheux (2012) foi um filósofo, um dos fundadores da análise do discurso, de linha materialista e crítica ao estruturalismo na aplicação do materialismo marxista de forma simplista; o autor foi amplamente estudado por Orlandi (2010). A partir dele é possível pensar discurso e enunciação na manifestação do reggae enquanto dado cultural documentado, sujeitos sociais, interpretação, formas e interpretação da linguagem. A descrição do processo discursivo contribui para a interpretação (PÊCHEUX, 2012, p. 57).

São objetos de análise do discurso a documentação sobre o reggae consultada, juntamente com o Museu do Reggae, que produzem discursos por meio do uso de ideologias que orientam sua forma, os meios e recursos de comunicação (escritos, ações e alas documentadas, documentos iconográficos de acervo, sites, documentos sonoros etc.).

Também, o sujeito, que tem um discurso, "que representa um significante para outro significante" em uma relação entre sujeitos (Lacan, 2008, p. 21, 24). Esse sujeito na manifestação do reggae está em um processo de comunicação que é a cultura fora e dentro da institucionalização do Museu.

Foi a partir do pós-colonialismo, movimento político acadêmico, porém com prática visível dentro da vida social em que ele se insere como resultado e norteador. Dentro disto, a primeira questão que se coloca é que pensar sobre pós-colonial de forma crítica, pois apresentaria a concepção binária de que existe o colonial *versus* o pós-colonial, apenas possível pela oposição, construindo identidades se colocando (de nós aqui em um país que foi colônia, por exemplo) como sendo sempre o Outro; essa categoria seria universalizante e imprecisa, trabalhando contra a "politização" dessa massa, cronologicamente e ideologicamente homogênea (HALL, 2003, p. 102).

Entretanto:

A Austrália e o Canadá, de um lado, a Nigéria, a Índia e a Jamaica, de outro, certamente não são "pós-coloniais" num mesmo sentido. Mas isso não significa que esses países não sejam de maneira alguma "pós-coloniais". Suas relações com o centro imperial e as formas pelas quais lhes é permitido "estar no Ocidente sem ser dele". (HALL, 2003, p. 107).

O uso do termo pós-colonial não é novo, não é magicamente definidor de complexidades, mas é bastante democrático quando pode ser utilizado em tempos, espaços e ideais logicamente diferentes, além de comportar as devidas ressalvas sem ser corrompido, tal qual, agora indo um pouco mais longe, o termo-chave que seria o pós-estruturalismo.

Nisso, a explicação é óbvia se pensado que os dados culturais, objetos de comunicação, são significativos a medida que existem dentro de um sistema, e essas significações podem ser construídas em relação a seus "outros" (HALL, 2003,

p. 116), em uma estrutura de "similaridades e diferenças"; estruturas essas que comportam arbitrariedades.

Temos que o "pós", diante do uso corrente do termo, que se insere em uma discursividade, é um produtor de dois tipos de tensão, um temporal, pois há diferenças de significantes culturais antes e após uma colonização, não imediatos, e uma dimensão crítica, pois uma série de posições teóricas podem passar a existir em oposição à primeira situação (HALL, 2003, p. 118).

Dessa forma, a conceituação de mudança [de conhecimentos e poderes] entre esses paradigmas — não como uma "ruptura" epistemológica no sentido estruturalista/althusseriano, mas, em analogia ao que Gramsci denominou "movimento de desconstrução-reconstrução" ou ao que Derrida, num sentido mais desconstrutivo, denomina "dupla inscrição" — é característica de todos os "pós". (Idem).

São esses autores dentro da própria bibliografia estruturalista que podem ser a base para o trabalho desse "pós", pois, nas limitações próprias da teoria para explicar a cultura, o social, é que todo um corpo de pensamento pôde ser criado.

Pêcheux (2012), cita que a partir dos anos 1980 o estruturalismo passa a perder reverberação na França frente ao eco de teóricos como Lacan, Barthes, Derrida, Freud, e as implicações das pesquisas destes na Europa e América do Norte.

O autor diz que o estruturalismo continua produzindo efeitos na América Latina enquanto a "página já foi virada" (PÊCHEUX, 2012, p. 47, 48) na perspectiva científica estadunidense e francesa da mesma época. O "virar a página" é parte da cultura de massa, cíclica e efêmera. As correntes francesas e estadunidenses partiram para perspectivas que comportam a estrutura de estratificação que admita "atores da massa, vindos de baixo" produzam conhecimento independente do "fardo" eurocêntrico.

Em suma, o estruturalismo é uma corrente de pensamento que compreende que a realidade social é composta por estruturas de funcionamento, instituições, dependentes umas das outras e que moldam a realidade. É tão dependente que a mudança de algo na estrutura causa variações das estruturas e do conjunto. Os principais teóricos são o linguista Saussure, em Curso de Linguística Geral (2006) e o antropólogo Lévi-Strauss, de base estruturalista na antropologia, responsável por

paradigmas norteadores das ciências humanas (GIL, 2008, p. 19; HALL, 2003, p. 144).

Na investigação estruturalista o pesquisador deve se desfazer de preconceitos teóricos pois os fatos sociais devem ser descritos e analisados dentro de sua natureza, segundo o próprio Lévi-Strauss. O dado da pesquisa passa do concreto ao abstrato e retorna ao concreto agora analisado (GIL, 2008, p. 20). No encaço do pós-estruturalismo, assim, acredita-se que estruturas de funcionamento existem, mas admite a não-coerência, e adiciona o fato de que o pesquisador não é imparcial.

Em Saussure (2006) temos a noção da linguística onde a utilização da língua possui um caráter inerente a estrutura da língua. O uso de um termo, oral ou escrito, é a materialização de uma ideia, e não de uma realidade concreta de um objeto. A utilização linear ou consecutiva de um termo - ou argumento comunicativo - cria uma relação em cadeia, no discurso, chamada sintagma.

O sintagma se compõe sempre de duas ou mais unidades consecutivas (por exemplo: *reler, contra todos; a vida humana; Deus é bom; se fizer bom tempo, sairemos etc.*). Colocado num sintagma, um termo só adquire seu valor porque se opõe ao que o precede ou ao que o segue, ou a ambos. (SAUSSURE, 1916, p. 142).

E continua: “Por outro lado, fora do discurso, as palavras que oferecem algo de comum se *associam na memória* e assim se formam grupos dentro dos quais imperam relações muito diversas.” (SAUSSURE, 1916, p. 143. Grifo meu). Essa relação associativa é a constituição da língua para cada indivíduo e se modifica. As combinações dessa ordem são dadas pela tradição de um ritmo musical, de uma cultura popular, de uma institucionalidade como o museu, etc. (Idem, p. 144).

A análise do discurso, utilizada como meio de análise do objeto reggae nesta pesquisa, se encontra em um lugar perigosamente próximo da perspectiva estruturalista, mas exatamente por criticá-la e ser posterior ao desenvolvimento do estruturalismo, se mostra um recurso pós-estruturalista, tal como no subtítulo de “*Discurso: estrutura ou acontecimento?*”, de Pêcheux (2012).

O autor parte de três linhas de raciocínio para entender o discurso da enunciação: o do acontecimento, o da estrutura e o da tensão entre descrição e interpretação (p. 19).

A AD (Análise do discurso) reflete sobre a maneira como a linguagem está materializada na ideologia e como esta se materializa na língua. Partindo da ideia de que a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua, trabalha a relação língua-discurso-ideologia. Essa relação se complementa com o fato de que, como diz Pêcheux (1975): não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido. (ORLANDI, 2010, p. 16, 17).

A materialidade (fenômeno) é o acontecimento passível de ser falado que existe (ex.: essa dança existe, essa música existe, esses materiais existem e a forma dos indivíduos de se relacionarem neste contexto, existem), os porquês do acontecimento são explicados pela ideologia que eles querem transmitir, na tríade língua-discurso-ideologia da análise do discurso, o que existe, existe por meio de algo e para algo, sempre na relação de subjetividade e objetividade dos sujeitos em questão.

O objeto de análise assim sempre é material: a língua falada, escrita, objetos simbólicos como músicas, quadros, tridimensionais etc., tudo o que existe porque produz sentidos para a interpretação (Idem, p. 26). Após interpretar os sentidos como um receptor desse material simbólico, é possível compreender, por meio da análise de discurso, por exemplo, o "porquê" isso existe dessa maneira.

Nessa perspectiva:

Objetos discursivos de talhe estável, detendo o aparente privilégio de serem, até certo ponto, largamente independentes dos enunciados que produzimos a seu respeito, vem trocar seus trajetos com outros tipos de objetos, cujo modo de existência parece regido pela própria maneira com que falamos deles: uns devem ser declarados mais reais que outros? [...] (PÊCHEUX, 2012, p. 28).

Se trabalha dois tipos de formas discursivas, as mais estáveis e objetivas, estruturadas, e as mais instáveis, que dependem do contexto, são acontecimentos de variáveis significações, como é o caso de obras de arte menos ou mais objetivas, culturas menos e mais flexíveis à novos contextos. Ambos são válidos pois se existem, existem de alguma forma, não cabendo à forma de análise teórica o fardo de dizer se são válidos.

O autor justifica a centralidade da ideologia, da intenção, em seu trabalho, no sentido em que é "através das descrições regulares de montagens discursivas, se possa detectar os momentos de interpretações enquanto atos que surgem como

tomadas de posição, [...], *como efeitos de identificação assumidos e não negados.*" (PÊCHEUX, 2012, p. 57. Grifo meu).

Mas o termo sentido é utilizado o bastante para ter se tornado difícil de delimitar. Para trabalhar o sentido, a AD junta três áreas autônomas, mas conversáveis: "a teoria da sintaxe e da enunciação; a teoria da ideologia; e a teoria do discurso que é a determinação histórica dos processos de significação". Tudo isso atravessado por uma teoria do sujeito de natureza psicanalítica." (ORLANDI, 2010, p. 25). A quantidade de áreas e fatores a serem utilizados é o que torna a análise perigosa.

Na AD existe o corpus de arquivo e empírico. Quando se analisa em AD material já existente como documentos, legislação, pronunciamentos em jornal, livros e outros, refere-se ao corpus de arquivo; se o material é construído especialmente para a pesquisa, como por exemplo, através de entrevista, refere-se ao corpus empírico, experimental. (CAREGNATO, MUTTI, 2006, p. 683).

Se por um lado o recurso é bastante perigoso do ponto de vista da objetividade e da boa delimitação, é por isso também que é democrático, por ser aplicável e útil, principalmente com manifestações culturais, que comportam uma diversidade de dados.

Dentre esses dados das manifestações culturais há objetos delimitáveis como uma música, uma dança, objetos, textos, a língua etc. Não tomo arte como sinônimo de cultura, mas a arte está dentro da cultura e como tal, é um processo de comunicação.

Uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa compreender (através do jogo de respostas a configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. (ECO, 1993, p. 40).

A perspectiva de Eco (1993) em *Obra aberta* é que é sabido que toda obra de arte seja passível de subjetividade e interpretação por conter dados, signos, características etc., que estabelecem informações; entretanto, há nas artes modernistas e pós-modernas uma característica de serem uma obra aberta, que propõem, em si, um "campo de possibilidades interpretativas", que "induzem o leitor

sempre a uma série de leituras sempre variáveis" por conterem dados que provocam essa indeterminação (p. 149, 150).

Temos poucos motivos para reputar universalmente superior o modelo cultural ocidental moderno, mas um deles é justamente sua plasticidade, sua capacidade de responder aos desafios das circunstâncias pela elaboração contínua de novos módulos de adaptação e novas justificações da experiência (aos quais a sensibilidade individual e coletiva se adapta, embora com maior ou menor tempestividade). (ECO, 1993, p. 143).

A capacidade de que uma arte tenda para a universal leitura é menos uma tendência maligna e mais um projeto de existência, que usa da capacidade mutabilidade inerente aos símbolos, que podem ser mutáveis, ter adaptação, justificar-se por estarem envoltos na categoria de serem modernos, em oposição ao que se entende como o "tradicional", que estruturas sociais se encarregam de reduzir as mudanças.

Analisando Meyer, sobre gestaltismo e cultura ocidental da música, Eco (1993) fala:

Eventos sonoros que para uma cultura musical são elementos de crise, para outra podem ser exemplos de legalidade que raia a monotonia. A percepção de um todo não é imediata e passiva: é um fato de organização que *se aprende*, e se aprende num contexto sociocultural; neste âmbito, as leis da percepção não são fatos de pura naturalidade, mas se formam dentro de determinados modelos de cultura ou, numa linguagem transacionalista, mundos de *formas assuntivas*, um sistema de preferências e hábitos, uma série de convicções intelectuais e tendências emotivas que se formam em nós como efeito de uma educação devida ao ambiente natural, histórico, social. (p. 139. Grifos do autor).

Dentro das mudanças de leitura esperada, uma explicação está na cultura onde algum dado cultural circula, sendo produzido e interpretado de uma forma por um grupo que pode ser interpretado e produzido (não reproduzido) de outra forma por outro grupo cultural, sem entrar no mérito de ética e apropriação cultural, apenas sobre formas e significados. A educação estética dada pela cultura, que não é natural, é aprendida, se processa dentro de modelos com tendências, convicções de ordem diversa e, obviamente, depende do que o material permite ser mudado; ordem e desordem trabalham na mutabilidade das culturas/objetos culturais.

O pós-modernismo já se trata de uma mudança dos paradigmas do modernismo, mas na intenção de desconstrução e reelaboração a partir de um dado contexto, no fluxo dos outros *pós*. Se desenvolveu na segunda metade do século

XX, cronologicamente após a Segunda Guerra Mundial e após a sublevação de algumas áreas coloniais.

Na arte acadêmica, podemos citar os movimentos de vanguardas europeias do século XX. A individualidade, o desapego ao passado, a apropriação da realidade não só humana, em linguagens mistas das artes visuais, música, literatura e posteriormente publicidade, moda, marcaram um movimento estético ocidental pós-moderno (Cf. AMORIM, 2017, p. 81 - 83).

Da mesma forma, a ideia geral de modernidade na arte foi produzida no Caribe e na América do Sul e África, onde a modernidade está diretamente ligada à libertações. A presença da colônia nessas regiões sobrepõem as ideias de vanguarda como algo expressamente europeu. A temporalidade da liberdade é diversa, o que faz a expressão de modernidade aparecer, por exemplo, nas criações de identidade negra na matriz africana, e *créole* (no caso das colônias francesas no Caribe), como diz Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (2003, p. 12).

Também, Said (2011) endossa a exemplificação da ideia de pós-modernidade quando cita que uma guinada de radicalismo no pensamento modernista do ocidente foi presente entre os anos de 1970 e 1980, principalmente com autores como os filósofos franceses Jean-François Lyotard e Michel Foucault, que passaram de atender-se a problemas enormes da história humana para focar no estudo e cultivo do *eu* individual, micro questões locais e abstratas, apenas potencialmente verificáveis.

Foucault (1987) é representante do tipo de pensamento sobre a ciência que surge como estruturalista da linha francesa mas à medida que caminha pelas investigações e suposições, produz de forma pós-estruturalista como é a noção das ciências humanas autocríticas e interdisciplinares. Os conceitos de raridade, exterioridade e acúmulo diz que o discurso é feito na regularidade, repetição das mesmas ideias ditas de outra forma, o surgimento de falas subjacentes e, também, o efeito de raridade: todo uso de um padrão busca repetir esse padrão primeiro, evocar um significado (p. 137 - 139).

A desilusão com a validade da liberdade e consciência no plano real afastou potentes teóricos da discussão pós-colonial, que "depois de anos de apoio às lutas

anticoloniais na Argélia, Cuba, Vietnã, Palestina, Irã, [...] chegou-se a um ponto de exaustão e desapontamento" (SAID, 2011, p. 49).

A produção de imagens midiáticas, pelas "mãos" da indústria cultural, no mundo ocidental funcionam e funcionam pelo menos desde a segunda metade do século XX de modo a criar narrativas de pontos delimitados e específicos, dito grosso modo, é mais fácil falar sobre um tema, uma cultura, uma questão, dentro de um modelo bem definido (exemplo: cultura popular *versus* modernização) e em se tratando de enunciados e narrativas, são reproduzidas.

Há uma "tendência institucionalizada de gerar imagens transnacionais desproporcionais que agora estão reorientando o discurso e o processo social internacional" (SAID, 2011, p. 365, 366), que pode ser observável na criação das imagens como "bairro tradicional da antiga cidade colonial de São Luís do Maranhão" e a briga produzida e reproduzida sobre o que pode e não pode mudar em uma cultura. São imagens que não fornecem uma abrangência em sua característica de moderna e abertura, mas uma perspectiva tendenciosa que se relaciona a outras imagens.

Outra perspectiva das narrativas criadas em que Said (2011) cita está nos estudos do crítico literário Fredric Jameson, em que a relação com o passado é constantemente revista, de forma nostálgica e arbitrariamente eclética, que bate bastante com a noção que os discursos são vinculados quando são possíveis de o serem. Ainda, a cultura nessa visão tem a capacidade de incorporação das falas, não necessariamente suprimidas, pois "tudo é processado para ser incluído na corrente dominante ou excluído para as margens" (SAID, 2011, p. 381).

Contudo, não é tão simples verificar a ideia de ruptura da pós-modernidade tão "certinha" em todas as produções da época da segunda metade do século XX. Grande conhecido do campo das artes, a publicação *O fim da história da arte*, do historiador de arte Hans Belting (1983), por exemplo, diz que o que acabou não foi a arte em si, mas a forma de se pensar a arte como uma narrativa historicamente fechada, representante única de uma época, um local, em sequência lógica e vinculada às estruturas de poder. Manifestações culturais e as artes não são mais vulgarmente divididas, pois a materialidade da arte extrapolou-se.

Diferente das vanguardas artísticas europeias e estadunidenses que utilizam "prólogos", manifestos, para seu exercício a partir dali, a "arte de hoje", pós-moderna, trabalha com "epílogos", sendo satisfatório entender o processo da manifestação artística (Cf. AMARO, 2009). O reggae pode ser percebido dentro desses processos e não com foco no que "era na Jamaica e mudou no Maranhão".

É posto pelo musicólogo Peter Manuel (2016) no estudo *Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae*, que diversos ritmos musicais que caminhavam entre o popular, o tecnológico e o social surgiram no Caribe durante a segunda metade de 1900, como o reggae.

Da mesma forma, o reggae é um expoente de artes com bases significativas culturais muito específicas que como se procede, foram esvaziadas pela indústria: a música eletrônica, corrente que surge da vanguarda minimalista da qual o reggae correlata. Segundo Pinto (2005):

A manipulação da material gravado em estúdio deixou há muito tempo de se tornar exclusividade de um pequeno círculo de produtores, se espalhando por diversos gêneros musicais, como o rock e o hip-hop. Hoje, técnicas que começaram a ser utilizados no dub jamaicano, um dos primeiros gêneros de música eletrônica, como o echo, delay e reverb já assolam o mundo da música pop. (p. 2).

Por meio da base material da cultura do reggae é possível interpretar sua produção dentro dos mecanismos pós-coloniais, lendo-o como inerente a uma estrutura mas superposto a este. Tendo a aproximação com outras artes de vanguarda sugerida aqui, é possível produzir uma interpretação.

#### 4 TEM MUSEUS E MUSEUS, PATRIMÔNIOS E PATRIMÔNIOS

Não se nasce objeto de museu, torna-se, e é por meio do processo denominado musealização, que tanto a cultura material dos objetos quanto a cultura imaterial, dos conhecimentos e expressões culturais, que algo pode vir a se tornar objeto de museu. Já o termo museificação conota cristalização de algo fora de sua alteridade no espaço preservado e descontextualizado em uma instituição museológica. A musealização já é uma mudança de estado física e conceitual. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 56).

Utilizando um autor de postura menos conservadora que André Desvallées e François Mairesse, a museóloga Marilúcia Bottallo (2007) usa conceitos pontuais mas com foco no uso de poder e tecnologia.

Tais objetos musealizados se caracterizam por possuírem algum grau de significação percebida nos seus aspectos de Documentalidade, Testemunhalidade e Fidelidade. Dessa maneira, o processo de musealização, através da manutenção da integridade física e da informação (registro), permite a apreensão transformada. (BOTTALLO, 2007, p. 6, 7).

Se a maneira geral de um objeto musealizado é a qualidade de documentar, testemunhar e ser materialmente fiel a um ideal, de outro lado, é apresentado o termo pejorativo alemão *kitsch* (BOTTALLO, 2007, p. 19) - reprodução de baixa fidelidade à um ideal musealizável. No Museu do Reggae, o uso de objetos ordinários da cultura, cópias ou reproduções, o colocam distante de um museu conservador.

Uma vez no espaço-ideal do museu, o objeto musealizado é um documento de uma realidade cultural, um documento que obrigatoriamente transmite informação ao público, parte essencial para que uma comunicação seja exercida entre o objeto e o público leitor. O objeto não participa mais da realidade cultural, mas representa essa realidade virtual (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57).

Essa musealização é só uma das partes das quais responde o museu como instituição da documentação de culturas, bem junto às atividades de "preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.)" (Idem, p. 58). Como não estamos mais nos primórdios do museu "preservar antes que acabe", o trabalho de pesquisa e socialização das realidades culturais é intrínseco ao museu.

E esses objetos (materiais ou imateriais) que representam uma realidade cultural são necessariamente ligados a grupos sociais não-nacionais. É imaginável que o museu não é uma entidade autoconsciente, mas uma instituição que depende de outras instituições. Cabe ao Estado, por exemplo, a identificação e/ou reconhecimento de objetos que fazem referências a grupos sociais interessados. (GONÇALVES, 2019, p. 30).

Um certo dado cultural, ou objeto, expressão, ou que palavra for, já pode ser considerado um patrimônio dentro do grupo em que este se desenvolve, sem necessitar da validação do Estado. Em um mesmo raciocínio, temos que o patrimônio público (GONÇALVES, 2019, p. 31), fisicamente visível ou público, no sentido de apropriado pelo Estado, tem como característica a pluralidade pois se insere no contexto das leituras dos seus códigos, mas principalmente porque dentro de uma democracia diversos grupos sociais devem ser representados e representáveis.

E, a construção da ideia de patrimônio deriva de uma somatória de processos sociais. O termo de origem latina, na sociedade romana antiga, *patrimonium* se refere ao que era pertencente ao "pai, pater, família", sendo que pai representava uma instituição de domínio organizado não uma família de ligações estritamente sanguíneas e afetuosas, sendo os bens materiais e domínios preservados e deixados aos posteriores por testamento (FUNARI; PELEGRINI, 2006, p.10, 11).

O que marca a diferença das práticas patrimonialistas de destruição/reutilização/conservação da Antiguidade para a Idade Média, por exemplo, é a distância histórica com os objetos. Existe nas práticas a "*instauração* de uma vida cotidiana" em contraste com um "*passado glorioso*" (CHOAY, 2006, p. 38 - 43. Grifo meu). Com o dado exemplo, distante, mas sintomático, é possível perceber que há um padrão no uso da distância histórica e cotidiana para a criação de um "patrimônio".

O conceito moderno e ocidental de patrimônio (quase redundante) é visto na criação do Estado nacional francês a partir da revolução burguesa de 1789. O Estado centrado no reinado era legitimado por meio do poder da Igreja católica, sempre abstrato e ligado ao passado ("é assim porque é assim há muito tempo"),

que canonizou o rei Luís IX e garantiu uma vida longa à nobreza (FUNARI; PELEGRINI, 2006, p. 15; GONÇALVES, 2019, p. 31, 32).

A descensão do nacionalismo, que desembocou no imperialismo como construção moderna, remete ao período pós Segunda Guerra Mundial e foi ideologicamente visível na criação da Organização das Nações Unidas e da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura em 1945. Políticas culturais que visavam a proteção de uma essência cultural e racial em países como Alemanha, Itália e Japão, sem esquecer, é claro, da América Latina que praticou sucessivos genocídios e epistemicídios, foram discutidas e combatidas com a criação dessas organizações (FUNARI; PELEGRINI, 2006, p. 21, 22).

Os povos colonizados intensificaram a luta contra as potências coloniais e obtiveram resultados positivos, como no caso pioneiro da Índia, independente em 1947. Estado multiétnico e democrático, a Índia representava a inclusão de novos agentes sociais no cenário internacional e era um sinal claro da falência dos modelos nacionalistas que enfatizavam um patrimônio homogêneo. (FUNARI; PELEGRINI, 2006, p. 22).

A construção da imagem que alguns dos países aliados à UNESCO e ONU passaram a fazer, na segunda metade do século XX foi de tolerância às matrizes culturais dentro do território nacional, mesmo que em maior ou menor tolerância, segurança e promoção dessas diversidades.

É o caso de observar Constituições de países como Equador, Bolívia e Brasil, onde os dois primeiros se declaram como Estado "pluricultural y multiétnico" (BOLIVIA, 2009; EQUADOR, 2008) e o último ressalta a existência das "diversas matrizes culturais que formam a sociedade brasileira". Essa abertura às matrizes culturais é uma constante na identidade nacionalista.

A historiadora Françoise Choay (2006), que dentre outros assuntos fala sobre urbanidades modernas, diz que dois imperativos da patrimonialização são observáveis na era da Indústria cultural nos Estados modernos: a noção de valorização e a mais-valia. As ações visam o uso de instrumentos atuais de conservação, mídia, e novas tecnologias e pesquisas, em geral, no respeito dos desenvolvimentos do passado, mas mais aliado, pela arbitrariedade, pois

eventualmente a política cultural faz com que certos objetos virem produto econômico. (p. 213).

Um processo contemporâneo no trato do patrimônio se trata da modernização de objetos antigos que consiste em incorporar, num processo de simbiose (como em espécies diferentes), características eminentemente novas no objeto antigo para transformar a valorização que é dada a este objeto antigo. Pela valorização de um dado atual, é possível mudar a visão de algo antigo como se esta fosse a visão anterior (CHOAY, 2006, p. 217). Pelo menos em ideia, a modernização é mais honesta e dialética, diferente de um anacronismo, pois atualiza as significações para o social contemporâneo.

Além da sua forma objetiva e exterior (monumentos, conjuntos arquitetônicos, áreas urbanas, festas populares, conhecimentos artesanais, enfim tudo que é passível de ser "tombado" ou "registrado"), os patrimônios assumem também, na vida cotidiana, formas subjetivas, individualizadas, plásticas e de difícil reconhecimento, que deverá ser produzido politicamente. (GONÇALVES, 2019, p. 37).

Os grupos sociais reconhecem características observáveis de sua vida cultural que são importantes para sua formação identitária enquanto grupo. As primeiras manifestações de política patrimonial brasileiras ao longo do século XX se focou imensamente na "proteção" do que fazia parte da identidade nacional (nacionalista) e que estava ameaçado de "perda" (Idem, p. 35).

O reconhecimento do patrimônio cabe aos grupos envolvidos, o "o quê" será reconhecido e como será descrito, por meio de uma posição ideológica, pois, seja pela conservação ou pela atualização de um dado cultural, é a vivacidade deste signo em detrimento de outros que estão em questão.

Um bem cultural imaterial institucionalmente registrado enquanto patrimônio imaterial de referência identitária conta com os aparados como "o instrumento legal do Registro, a metodologia de pesquisa desenvolvida no Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) e Planos de salvaguarda." (CAVALCANTI, 2019, p. 58), que são instrumentos metodológicos do Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) do IPHAN no exercício da patrimonialização nacional.

Se o museu é uma instituição de valorização, conservação, difusão etc., de objetos e referenciais culturais, os instrumentos são opções diversas vinculados aos mesmos ideais dentro do social, fazendo parte da mesma proposta de política cultural, do tratamento institucional vinculado às referências culturais em uma sociedade.

É bom lembrar que nem sempre os museus foram vistos positivamente pelos antropólogos, e que parte de uma geração de intelectuais dos anos [19]60 e [19]70 sustentou que os museus eram lugar de decrepitude, de coisas velhas e mortas, do conservadorismo em oposição aos ideais de mudanças e revoluções que imperaram naqueles anos. (ABREU, 2019, p. 184).

Segundo o citado, uma das figuras de mudança na valorização ou desvalorização da figura do museu é a autoridade concedida aos teóricos que falam sobre o cultural. Após algumas décadas de emergência do valor dos museus para, por exemplo, estudos de acervo e leitura de arquivos (Cf. PÊCHEUX, 1994) à luz do estruturalismo, a própria crítica concernente às ciências humanas nos períodos posteriores levou à crítica do mesmo, em quase um movimento pendular.

Segundo Abreu (2019) do século XIX ao século XX fica marcado o "período áureo" dos museus na visão acadêmica, com modelos de pesquisa feitos inteiramente em "museus científicos", relacionados aos museus antropológicos e etnográficos, que posteriormente se estende a modelos como ecomuseus e museus comunitários. O corpo técnico contava com pesquisadores para seus direcionamentos.

Na segunda metade do século XX, a saber: 1960 em diante, disciplinas e centros de pesquisa acadêmica voltados à antropologia social transformam a visão sobre os museus, agora, lugares ligados só ao passado, antagônicos ao contemporâneo (Idem, p. 187, 188).

O pós-colonial, já citado, também tem relação com as visões teóricas sobre museus, sendo o exemplo da prática do espólio largamente criticado por movimentos indígenas, bem como a crítica quanto ao estereótipo reforçado por acervos que ressentem a povos originários existentes apenas em acervos antigos. Perspectivas de apresentação de culturas são reformuladas pelo trabalho de

curadores e representantes de povos indígenas em questão (ABREU, 2019, p. 190; RIBEIRO; TUPINAMBÁ, 2021; MENENDEZ; TAUKANE, 2021).

A partir dos anos [19]70 do século XX, o conceito clássico de museu, que operava com as noções de edifício, coleção e público, foi confrontado com novos conceitos que, a rigor, ampliam e problematizam as noções citadas e operam com as categorias de território (socialmente praticado), patrimônio (socialmente construído) e comunidade (construída por laços de pertencimento). (CHAGAS, 2013, p. 3).

Os conceitos clássicos que norteiam a ideia de museu foram transformados, bem como as discussões sociais sobre história, identidade e patrimônio, com a presença de mais atores e mais contextos e práticas culturais dentro das discussões. Território da cultura, patrimônio cultural, e comunidade, são categorias socialmente e historicamente construídas para um fim, passíveis de revisão e análises.

[...] Outras escolhas, além do tema (como, por exemplo, suportes expositivos, recortes conceituais, linguagem, infraestrutura, presença ou não de atividades educativas, dentre outros) influenciam a seleção dos conteúdos e formas que farão parte de uma exposição. Ou seja, existe um nível de seleção que ocorre quando as exposições científicas são planejadas, pois existem atores que organizam e selecionam determinados conhecimentos em detrimento de outros, com certas finalidades próprias da curadoria ou da instituição museal. [...] Estas disputas e relações de poder entre estes diferentes atores na elaboração das exposições intervêm no *discurso expositivo* [...]. (SOARES, 2019, p. 45, 46. Grifo meu).

As demandas que formam a base para um museu existir bem como o que ele será e como será feito são próprias da instituição, independente do tema tratado. Tal como num processo de linguagem, há seleção de opções possíveis e uma reorganização dessas opções para passar uma mensagem. Há tradições de pensamento que também estão se desenvolvendo, "o que é a cultura maranhense?", "qual a história das culturas populares que ganharam um museu em São Luís?", "para quem e porque essa instituição existe?", são questões pertinentes que podem orientar o discurso expositivo.

As operações de seleção e salvaguarda, inerentes à prática do tombamento, *instituem o sentido e a lógica do patrimônio*. Destarte, o conjunto de bens recolhidos pelo SPHAN constrói uma narrativa material de determinada história do Brasil, considerada como história nacional, cuja matriz foi produzida no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). (ROSA, 2015, p. 6. Grifo meu).

O Estado reconhece uma cultura como patrimônio nacional por meio das práticas de seleção e salvaguarda do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), órgão que já foi chamado de Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), (1937 - 1946). Na citação, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838, responsável por "reunir, sistematizar, publicar ou arquivar os documentos necessários para a História e Geografia do Brasil", foi responsável por referenciar o patrimônio brasileiro.

#### 4.1 Reggae-patrimônio em São Luís do Maranhão

Segundo a socióloga Letícia Cardoso (2008), representantes políticos no Maranhão produzem um "palco de poder" por meio do discurso sobre a cultura, em órgãos como SECMA (Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão) e FUNCMA (Fundação Cultural do Maranhão). Representantes nacionais como o ex-presidente maranhense José Sarney e a ex-governadora e sua filha, Roseana Sarney, bem como secretários e cidadãos do ciclo social destes, foram responsáveis pela visão de "patrimônio" (bem, produto, recurso) da cultura, bem como a organização da identidade nacional e regional por meio de símbolos.

Maranhão foi divulgado como uma mistura de "cultura erudita" (europeia) e "cultura folclórica" (exótica). Um lugar "mágico a ser descoberto" pelo mundo, como sugeriu a campanha publicitária do Estado. As ações estatais de cultura convergiram para uma tendência que identificou o "patrimônio" com a preservação do próprio Estado, recorrendo ainda à origem étnica ("cultura popular") para reforçar a afirmação nacional. (CARDOSO, 2008, p. 101).

A divulgação faz parte da imagem que o Estado mostra sobre si mesmo por meio de mídias e novas tecnologias em geral, imprensa e fomento, declarações e entrevistas, decretos, editais, ações e toda e qualquer forma de posicionamento. Essas movimentações fizeram parte do Centro de São Luís do Maranhão ser considerado patrimônio material regional, nacional e internacional, bem como e patrimônios imateriais como o Complexo Cultural do Bumba-meu-boi pela UNESCO em 2011 e o Tambor de Crioula em 2007, pelo IPHAN.

O reggae não é ou ainda não é institucionalizado enquanto patrimônio maranhense. Em matéria do jornal de circulação regional, Jornal Pequeno (2021), em meio online, há "Dançar reggae 'agarradinho' pode virar Patrimônio Cultural Imaterial Maranhão", pelo que o então diretor do Museu do Reggae e jornalista, Ademar Danilo, enviou uma proposta para que a forma de dançar fosse inscrita no

"Livro de Registro das Formas de Expressão" do Estado. A proposta teria sido recebida pelo então secretário de cultura da SECMA, Anderson Lindoso.

A questão foi reproduzida em outros jornais em meio eletrônico, sites de turismo e plataformas de vídeo. Entretanto, não foi possível encontrar informações sobre o andamento do processo ou que conteúdo apresenta. Há um site oficial do Governo do Maranhão, com nicho da Secretaria de Cultura, que contém uma relação de "Casas de Cultura" clicáveis para redirecionamento <<https://www.cultura.ma.gov.br/casas-cultura>>, porém, a página é inexistente.

O comunicólogo Neto (2011) cita uma parceria entre a entidade privada SEBRAE - MA e Prefeitura de São Luís no projeto "São Luís Ilha do Reggae" em 2006, com objetivo de "desenvolver o planejamento estratégico", com workshops e editais para "adequação de espaços físicos, atendimento ao cliente, cobrança de serviços e pagamentos" (p. 65, 66). O projeto se desdobrou na criação de uma Comissão Integrada do Reggae e Turismo – CIRT, aliado à Secretaria de Turismo (MA).

A iniciativa foi uma das primeiras a utilizar esse "novo" patrimônio cultural "disponível", que ao "potencializarem o reggae como atividade socioeconômica, objetivavam fortalecer a identidade do reggae ludovicense" (p. 66). O reggae, por não ter se desenvolvido dentro do território e a "tempo suficiente" para ser considerado cultura tradicional popular, muito menos ser de tradição portuguesa-colonial, foi utilizado como uma identidade de potencial socioeconômico.

O autor frisa a presença do eixo turístico na cultura do reggae em São Luís com a análise da cientista social Freire (2010) sobre o Guia Turístico do Reggae de São Luís, criado no mandato de prefeitura de Tadeu Palácio, que cita o que o Guia diz:

Vale ressaltar que o reggae em São Luís não é frequentado exclusivamente por negros ou por outras pessoas da periferia. Há, nesse universo, pessoas de diferentes etnias e de todas as camadas socioeconômicas. (p. 186).

Fica claro no texto a intenção de esvaziar o caráter simbólico do reggae enquanto cultura pensada, produzida e manipulada pela população negra, com base de existência afro-centrada, para, ao esvaziar, transformá-la em um produto rítmico,

alguns adereços nas cores verde, amarelo e vermelho e uma experiência de turismo exótico.

Hall (2003) fala que a racialização de comunidades diz respeito à ideia de identidade desses grupos que se diferenciam de outros, politicamente. Anexar a raça e etnia à cultura são práticas pontuais nas histórias nacionais, que podem ora utilizar a cultura negra com significado pejorativo e afastá-la, ora utilizá-la como sinônimo de "tradicional imutável, em oposição à modernidade, com conotação positiva ou negativa" (p. 66 - 68; 72 - 73).

É o que Karla Freire (2010) analisa na arbitrariedade na classificação da cultura do reggae presente no Guia Turístico:

A maioria dos bares sugeridos (os quatro primeiros) está situada em pontos turísticos e é frequentada principalmente pela classe média. O Bar do Nelson, por exemplo, é descrito como um dos principais *points* da juventude regueira de São Luís, com garantia de animação e agito. Os demais bares são descritos como modestos, pequenos, mas aconchegantes". Eles estão localizados em bairros mais populares (Madre Deus, Liberdade e Bairro de Fátima). (p. 187).

A espacialidade da cultura do reggae na Jamaica e em São Luís estão ligados à bairros politicamente periféricos, onde o significado de estarem nesses bairros não diz nada sobre sua condição, o que os caracteriza, antes, são os atores que o produzem: periferia da assistência política, população negra que também recebeu conotação pejorativa arbitrária; a solução para a apropriação do reggae pelo Estado foi: trocá-lo de lugar e *embranquecê-lo* tornando-o um estereótipo.

E é exatamente essa narrativa da mudança de lugar enquanto transformador do status do reggae que é apontada pelo geógrafo Anjos (2021, *passim*), quando fala a respeito, primeiro das semelhanças sociais entre Jamaica e o norte-nordeste brasileiro, e segundo, sobre o reggae em Jamaica e no mundo (incluindo Brasil por cantores jamaicanos como Jimmy Cliff e brasileiros como Gilberto Gil e Paralamas do Sucesso entre as décadas de 1970 e 1990). Ademais, a inserção do reggae em áreas nobres de São Luís.

No Centro Histórico de São Luís, uma praça chamada "Praça da Criança" foi renomeada para "Praça do Reggae" pelo vereador Raimundo Penha, no dia 12 de maio de 2017. Ela fica ao lado da sede do Museu do Reggae e serve como um espaço anexo aberto, que torna a presença do Museu mais perceptível, "se insere

numa região de intensos movimentos de fluxos de pessoas", "servindo como vitrine" (ANJOS, 2021, p. 12).

A criação do Museu do Reggae e a renomeação da praça foram acompanhados também da criação da "Quinta do Reggae", programação com apresentação de DJs e artistas do reggae, selecionados por edital, durante às quintas-feiras à noite, entre 2018 e 2019. O evento foi suspenso em 2019 a pedido do IPHAN e Superintendência de Patrimônio Cultural (SPC), recebido pelo Museu do Reggae e Secretaria de Estado da Cultura (Secma), onde se lê:

O sucesso da Quinta do Reggae é reconhecido e, sobretudo, exaltado por apresentar as melhores atrações do reggae maranhense, sempre muito bem recebidas e de público fiel. Contudo, a programação visa, além de entretenimento e conforto, a segurança do público, por isso, a decisão de suspensão é preventiva. (PÁGINA 2, 2019).

O nome, local, qualidade e adesão do público garantiram um sucesso ao evento, que contou com participação de público frequente. A suspensão preventiva pode ser justificada pelo impacto do som que as radiolas causam em estruturas arquitetônicas. O prédio do Museu do Reggae e toda a área do Centro Histórico circunvizinha é de casarões instáveis.

Anjos (2021) faz entrevistas com o diretor do Museu do Reggae, Ademar Danilo, e o dono do "Bar Forquilha Roots", localizado no bairro da Forquilha, uma área central em relação a outros municípios próximos como São José de Ribamar, Paço do Lumiar e Raposa. Sobre a importância do reggae segundo esses atores, temos:

O proprietário afirmou "o reggae é minha sobrevivência, mantenho minha família com o reggae." Essa fala nos aproxima das considerações feitas por Ademar Danilo ao apontar que "São milhares de pessoas que vivem do reggae, tanto das festas quanto das relíquias, atividades de bares e sonorização, tudo que envolve o evento que vai da bilheteria ao dono da radiola. Toda a economia está se movimentando nas festas. (ANJOS, 2021, p. 15).

Ao que é possível observar que a autonomia financeira de uma parcela da população está ligada à valorização do reggae, que movimenta uma rede de profissionais, suas técnicas e conhecimentos. Há estabelecimento de comércio com a patrimonialização popular das "reliquias" e as movimentações que eventos diversos promovem em frequência e atualização. A monetização favorece as pessoas e sem essas pessoas não há cultura.

Sem dúvida, o envolvimento do governo no seguimento reggae contribui ainda mais no fortalecimento do estilo. Há que se destacar o Dia Municipal do Regueiro e as apresentações realizadas na Praça do Reggae, porém precisam ser pensados em projetos permanentes para esse espaço. (ANJOS, 2021, p. 16).

Os dois entrevistados do autor são representantes da rede da cultura do reggae em São Luís, e, não obstante, utilizam ou tentam utilizar ferramentas burocráticas estatais para trazer benefícios à cultura do reggae como a entendem e constroem. Como Anjos (2021) conclui: "passa a ser visto também como mercadoria, ao mesmo tempo que é tido como elemento identificador da população residente em áreas periféricas e não-periféricas de São Luís." (p. 17), há uma convivência de valores presentes nas redes construídas a partir do reggae.

## 5 ANÁLISE DA DISCURSIVIDADE PARA O REGGAE

Neste capítulo utilizo três pontos que entendo como satisfatórios para entender a cultura do reggae e mapear discursos utilizados pelo Museu do Reggae. A análise de duas produções literárias de autores caribenhos, Aimé e Suzanne, apresentam noções de identidade, localidade e paisagem, além de serem exemplos de produção de arte moderna. Os discursos presentes na bibliografia utilizada sobre a cultura do reggae na Jamaica. E os discursos presentes na bibliografia utilizada sobre a cultura do reggae em São Luís do Maranhão. Esses pontos são aditivos de significações, pois, segundo Eco (1991, p. 31), a "cadeia significativa produz textos que trazem consigo a memória da intertextualidade que os alimenta."

### 5.1 Suzanne e Aimé: um discurso sobre o caribe

Em uma certa linha de raciocínio sobre "o quê" falar a respeito da trajetória do reggae partiu exatamente da tentativa de conhecer os próprios pontos que se constroem em volta do pensamento de quem escreveu sobre essa cultura, não exatamente quem escreveu com todas as letras "isso é reggae" mas que estiveram ou estão vinculados ao corpo de construção de pensamento a respeito.

Após esse estágio de pensar o recorte, o "quê" obviamente não há uma resposta pronta, tendo em vista que seria presunçoso imaginar que os pontos mais importantes, completos e explicativos de uma existência estão por aí em um periódico, em um arquivo, encadeados dentro de um mecanismo de busca. Não. Mas o material buscado, achado, lido e analisado é pontualmente o resultado de um momento de busca.

Um desses "o quê" veio pela necessidade de conhecer alguma forma de pensamento de matriz caribenha, enquanto lugar, mas enquanto diáspora. "Ah, mas uma pessoa não fala por todas." Obviamente os dois teóricos, vinculados a filosofia e à literatura, com pensamento de cunho à construção ideológica, que são Aimé Césaire e Suzanne Césaire, não podem representar o que pode ser uma filosofia caribenha, um modo de pensamento caribenho; mas o ponto aqui como em todo trabalho é: não há pretensão de abarcar o tema construindo um texto sobre o assunto, mas mostrar uma possibilidade de trabalho do tema e de entendimento do tema, que passaram por mim nesse processo e que podem ser úteis aos demais interessados.

Aqui já se modifica a necessidade de achar pontos para falar de reggae, mas um "como" um modo de pensamento, a partir de alguns indivíduos, pode ser representativo, quase que explicativo, para que se chegue a um resultado de um fato social. A cultura, como um "resultado" é uma colocação que reforça exatamente a indissociabilidade de indivíduos, a sociedade e os próprios resultados, sendo que esses resultados não são previsíveis, mas fatos (LARAIA, 1932).

E o conhecimento sobre os dois pensadores em questão não chegaram à conversa sozinhos e nem foram procurados diretamente, mas são presentes nessa zona ao redor dos estudos sobre artes cultura em países que estiveram em situação colonial, pensamentos de reação. Por desventura, não reencontrei o artigo específico que li de Stuart Hall, em que me foi apresentada a possibilidade de utilizar o reggae como grande tema de estudo, mas foi a partir de Stuart Hall e Franz Fanon que soube da existência de Aimé Césaire, que por conseguinte fez com que as produções de Suzanne Césaire fossem encontradas, como uma cadeia de indivíduos citando um ao outro. Para introduzir essa rede de citações, é válido entender os autores do pós-colonialismo ao decolonial, conferindo em Nogueira (2017).

Duas linhas de raciocínio comportam a escolha por ter usado, neste trabalho, dois poemas e não dois textos acadêmicos como referência: a primeira, potencialmente pela importância que os próprios produtores colocam em suas obras, enquanto parte correlata de sua produção intelectual, não menos importante que um livro acadêmico puramente de revisão bibliográfica ou dependente de uma área de conhecimento estudada. A segunda linha de raciocínio diz respeito à possibilidade única de que, em um trabalho vinculado ao curso de graduação em artes, é possível bem utilizar uma obra de arte como referência, dando conta de suas potencialidades pela pesquisa científica em artes.

Iniciando. Aimé Césaire foi um conhecido poeta, político e filósofo de origem martinica, que participou do Grupo de Estudos Subalternos (1970) com foco na escrita acadêmica sobre estudos sociais ligados à situação de grupos sociais, nacionais, em países que sofreram colonização, tendo isso como um ponto para o entendimento de questões estéticas, políticas, econômicas e psicológicas. Antes disso, seu livro *Discurso sobre o colonialismo* (1950) foi escrito antes da organização do grupo, mas em um momento histórico próximo à livros como *Retrato do*

*colonizado precedido de retrato do colonizador* (MEMMI, 1947) e *Os condenados da terra* (FANON, 1961) demonstram que pós-colonialismo pode ser vista como uma tendência de pensamento feito por indivíduos que visam falar à partir do lugar de quem vivencia os lugares pós-colonização. (BALLESTRIN, 2013, p. 92).

Suzanne Césaire, ou Suzanne Roussi foi uma escritora francesa (martinica), de corrente surrealista. Participou da formação da revista de estudos culturais caribenhos, *Tropiques*, entre 1940 - 1950, relatada como expoente do pensamento diaspórico negro, a relação de humanidade e existência aliado ao cultural, psicológico e social. Frequentemente, sua imagem é posta como "esposa de Aimé Césaire". Em 1941, Suzanne escreve:

O homem verdadeiramente consciente de sua iminente dignidade é capaz de captá-la; não diretamente, porque seu segredo também é impenetrável como o segredo da própria força vital, mas indiretamente, em suas várias manifestações através do humano. (CÉSAIRE apud. BONI, 2014, p. 70. Tradução minha).

Nessa passagem, a autora está perigosamente perto do conceito de "essência", "espírito" humano quando participa da duração do seu próprio tempo, do filósofo fenomenologista da arte Henri Bergson. Mas aqui, representa uma concepção nova por, nesta passagem, ter comentado sobre a atuação do etnógrafo Leo Frobenius, autor de diversas publicações sobre a sociedade geral africana. O pensamento aqui é feito a partir de um ponto real, longe do puro intelectualismo, afastado da realidade.

A resposta imediata para "o pensamento pós-colonial" é responder, como uma forma de explicar sua existência, que utilizar a colonização como irrupção de uma nova perspectiva é dar muito poder ao "colonizador" (não-específico). Entretanto, na mesma publicação, a artista convida o leitor a "necessidade de ousar se conhecer", por meio da totalidade espiritual, natural e pessoal. Na mesma publicação, ainda, Boni (2014) indica que havia uma profunda crítica ao exotismo na poesia que se tratava da realidade africana, latino-Americana e peninsular, em oposição à admiração que demonstrou pela poesia surrealista de André Breton, pois esta era mais "autêntica", pois abre a possibilidade de falar dessa condição humana, que não é tirada de nenhuma sociedade nem mesmo por meio da violência colonial; é possível com ela falar da "história, da geografia, mas também dos vulcões,

ciclones e da cosmologia" (BONI, 2014, p. 71), em um mesmo plano, dentro da liberdade poética.

Em *A Grande Camuflagem*, uma reunião de textos e ensaios, Suzanne produz uma obra pontual sobre o pensamento diaspórico, que pra nós, do pós-colonialismo, do pós crítica sobre crítica do colonialismo, precisamos ler analisando a produção do mesmo, em individualidade, ideologia e linguística. Falaremos desse texto a seguir.

Nesse momento, ao largo de Porto Rico, um grande ciclone põe-se a rodopiar entre os mares de nuvens, com sua bela cauda que varre sucessivamente o semicírculo das Antilhas. O Atlântico foge para a Europa em grandes ondas oceânicas. Nossos pequenos observatórios tropicais põem-se a crepitar a notícia. A radiotelegrafia fica transtornada. Os navios fogem, para onde fugir? O mar incha, aqui, ali um esforço, um salto apreciável, a água distende seus membros para uma consciência mais ampla de seu poder de água, marinheiros têm os dentes cerrados e o rosto molhado, e se fica sabendo que o litoral sudeste da República do Haiti está sob o ciclone que passa à velocidade de 56 km/h, dirigindo-se para a Flórida. A consternação toma conta dos objetos e dos seres poupados no limite do vento. Não mexer. Deixar passar... (ROUSSI-CÉSAIRE, 2021).

Salvo que o texto se trata de um poema surrealista, em que a forma é influenciada pela condição interna de ser: um poema, ligado ao surrealismo, ligado à literatura e sociologia da arte. Temos que, a análise de discurso independente das formas específicas das áreas em que um discurso está inserido. Mas enfim...

A introdução do texto apresenta, nessa ordem, uma localização (largo de Porto Rico), um acontecimento natural, sua característica (ciclone e sua forma) e sua ação (varrer o litoral Antilhano). Nos seguintes: deslocamento de ondas de um oceano (Atlântico) para um continente (Europa), a partir daí, o noticiamento do acontecimento natural; questionamento desencadeado pelo acontecimento (fugir; para onde?); humanização do acontecimento (água com consciência de seu poder); antagonismo com pessoas (marinheiros); outro acontecimento relativo de um lugar próximo à outro lugar, em outro continente, assim como o primeiro (Haiti para Flórida); sentimento partilhado entre pessoas genéricas e objetos inanimados, como que relacionados (desolação), e, inércia (deixar passar).

O desdobramento de um desastre é dito de um lugar a outro "O ciclone foi de Porto Rico à Europa", a frase fosse "ondas atingiram a costa da Europa" poderiam substituir "O Atlântico foge para a Europa em grandes ondas"? A ação humanizada

de "fugir" ao acontecimento natural funciona como metonímia, apresentando já as consequências, com o foco passando de um lugar ao outro, de umas pessoas à outras. De "Nossos pequenos observatórios tropicais põe-se a crepitar [...]" à "Nossos pequenos jornais locais põe-se a produzir [muitas notícias]", mudando apenas dois termos, é possível observar que as significações que "tropical" e "crepitar" visam construir dependem um do outro. O jornal não é só um jornal, é tropical ou sobre o trópico, o crepitar (em brasa) fervilha as notícias que são sobre desastres naturais, nesta imagem.

A passagem "[...] o litoral do Haiti está sob o ciclone que passa à velocidade de 56 km/h, dirigindo-se [...]" constrói o texto tal qual a ideia de transitoriedade que anuncia. Dentro da própria frase a imagem mental sai da República do Haiti mas termina com o foco na Flórida, no fim. Da última parte "a consternação toma conta dos objetos e dos seres [...]", se organizada como "a consternação (desilusão, inércia social) toma conta das pessoas" fala apenas das pessoas, que não são separadas da natureza, dentro do enunciado e "a consternação toma conta dos objetos e dos seres, como as pessoas" separa objetos, natureza e pessoas.

Nessa última paráfrase o sujeito que a fala quer delimitar esses grupos e uni-los apenas pela situação, mas no enunciado original a proximidade de "objetos e seres" necessariamente une os grupos que estão sendo citados. E a conclusão? As formas mais diretas possíveis das frases "Não mexer. Deixar passar...", sem sujeito definido, não é "Não se mexa, deixe passar..." ou "Não vou me mexer, deixarei passar...".

Diversos abalos sísmicos e eventos climáticos como ciclones já ocorreram na área das Antilhas e República do Haiti, como o utilizado no texto. Não sei ao certo se a passagem quis fazer referência a um evento em específico ou discursar a respeito de um problema sistemático na América do Sul e peninsular, onde a insegurança política e desastres climáticos existem concomitantemente, um reforçando o outro (pela displicência política). (Cf. SILVA, 2021).

Do final do século XIX ao início do século XX, Espanha e Estados Unidos estiveram em guerra por Cuba, Porto Rico e Filipinas, enquanto locais fronteiriços e estratégicos para a expansão comercial por mar. "A Espanha vendeu as Filipinas aos EUA por 20 milhões de dólares. Porto Rico e Guam foram tomadas como

espólios." (SILVA, 2021). Já no início da colônia estadunidense em Porto Rico, em 1867, a cidade de Ponce já sofria com um ciclone que a assolou, além de um terremoto e um tsunami ao final ano, a esse respeito, apenas um "fundo de ajuda" foi criado para a reconstrução da cidade, fundo este que foi destinado à proprietários de terra (que neste momento também faziam parte proprietários de títulos sem produção estável). (SILVA, 2021).

Por infelicidade do destino (lê-se: pela repetição de danos que uma situação colonial cria), em 2017, dois furacões atingiram Porto Rico, um deles apelidado "Maria". O status político da ilha é de "Estado Livre Associado", pertencendo Estados Unidos da América; e o ex-presidente dos Estados Unidos da América, Donald Trump ao visitar o local, dirigindo-se ao então governador Ricardo Rosselló, disse que o número de mortos e o desastre daquela situação era pequeno se comparado ao furacão "Katrina", que atingiu a Flórida em 2017. (ERNST, 2017). Temos que a reminiscência do momento em que foi exposto, se soma aos fatos mais atuais, com surpreendente reincidência dos fatos, tornando-se enunciados repetidos sobre uma mesma ideologia (não de apoio) mas de análise da própria imagem que representam.

De novo, o mar de nuvens que não é mais virgem, uma vez que aí passam os aviões da Pan American Airways. Se há uma colheita que amadurece, é o momento de tentar entrevê-la, mas, nas zonas militares proibidas, as janelas estão fechadas. (ROUSSI-CÉSAIRE, 2021).

Essa passagem chama atenção pelo uso de estado "não ser mais virgem", pois, se não é mais, outrora o era, e essa condição de imaculada é exatamente um dos estigmas colocados sobre terras "do novo mundo" das Américas. E o porquê dessa condição está pelo fato de que "passam os aviões Pan American Airways" uma das principais empresas de transporte aéreo responsável pelas viagens facilitadas, de origem norte-americana.

Foi esta empresa que "facilitou" a chegada aos territórios além-mar, utilizou tecnologias como hidroavião, apelidado no texto como *clíper*, ideal para pouso em região litorânea, além de aviões de grande porte, capazes de levar mais passageiros à essa terra que "era virgem". O "ver-pela-janela do clíper" é recorrente em outras partes do texto e, na nota de rodapé do editor, indica simplesmente que o hidroavião

ganhou esse apelido, potencialmente este esteve presente na memória resgatada pelo texto.

Nossas ilhas, vistas de muito alto, adquirem sua verdadeira dimensão de conchas. E quanto às mulheres-colibris, às mulheres flores tropicais, às mulheres de quatro raças e com dúzias de sangue, elas não existem mais, nem as bengaleiras, nem as plumérias e nem os flamboaiãs, nem as palmeiras ao luar, nem os pores do sol únicos no mundo...

No entanto, elas aí estão. (ROUSSI-CÉSAIRE, 2021).

Os dois parágrafos não se completam em significação se vistos separadamente, há, assim, uma relação de complementaridade. Quanto a "dimensão de conchas", sigo um pensamento não tão distante, pois, segundo Orsi (2009) certas unidades lexicais que nomeiam zonas erógenas (sexuais) costumam comportar, popularmente, eufemismo, assim, "concha" dentro da língua portuguesa, remete à forma da vulva "parte côncava do sexo feminino", e, na língua italiana, "conchiglia (concha): invólucro calcário que recobre moluscos. Que lembra a forma da vulva" (p. 106, 110). Ainda, segundo a Real Academia Española (2022), na língua espanhola, em pelo menos Argentina, Bolívia, Chile, Guatemala, Paraguai, Panamá, Peru e Uruguai, há referência de concha como vagina, vulva, mas em um sinônimo de natureza explícita.

Se a análise parece sem nexos sozinha, o sentido se reforça com a continuação do poema, que cita a figura feminina junto à natureza, em uma imagem exotificada: "mulheres-colibris, mulheres flores tropicais" etc. Essas mulheres, com "dúzias de sangue" (povos, raças) não existem mais, e continua no próximo parágrafo "não existem mais dessa maneira, mas ainda estão aqui" uma mudança de *status* na relação de que elas eram/estão, as mesmas mulheres. Nesse final, repetido, também, fica mais visível que a identidade da mulher também era um tema pautado pela autora.

Pois a trama dos desejos não saciados pegou na armadilha das Antilhas e a América. Desde a chegada dos conquistadores e o impulso de suas técnicas (a começar pelas das armas de fogo), as terras de além-Atlântico não somente mudaram de rosto, mas de medo. (ROUSSI-CÉSAIRE, 2021).

Exatamente como o trabalho da autora pode ser apresentado dentro de suas características, estas características são observáveis nitidamente na forma como a liberdade de escrita é um método que não sobrepõe a necessidade de engajamento de cunho histórico, ideológico etc. Em "desejos não saciados" o peso de "não

saciado", se posto ao lado de "insaciado", demonstra que a negação é pela via externa ao ato de saciedade "não foi saciado" e não um estado pessoal de insaciedade, assim, há uma leve participação de conflito dentro do sistema que a frase alude.

A autora em vários pontos cita "França", "Europa", "nessas ilhas francesas" (território das Antilhas) ao passo que cita "esta América", ou "a América", e essa polaridade é a marca, digamos assim, das sociedades pós-colonização, onde uma primeira invasão de origem Europeia não cessou, uma vez que permanecem conflitos econômicos entre América do Norte "com um comportamento ainda infantil e romântico" diante da Europa, e esta última. Conclui que "aqui [na situação colonial] é onde mais se sofre" (ROUSSI-CÉSAIRE, 2021).

Terminaremos esta humilde análise com o trecho "Antilhas-África, graças aos tambores, a nostalgia dos espaços terrestres vive nesses corações de insulares. Quem satisfará essa nostalgia?" (ROUSSI-CÉSAIRE, 2021).

Aqui, o reforço de identidade em que liga parte da população martinica à África, por meio da ascendência é colocada com o uso de hífen, uma palavra composta junta as identidades originárias e africana, reforçada materialidade pela cultura (tambores - como os de São Luís). Interessante notar a colocação "nostalgia dos espaços", pois há a ambientação no espaço onde a história se passa, hora como totalidade de ambiente, cosmológica, hora apontada exatamente o local (ex: "floresta de Absalon").

A nostalgia, reforçada em outros trechos, precisa ser "satisfeita" nas Antilhas, com a mesma força da ideia de "não saciedade" dos colonos já citada. Parte da ideia de oposição está nesse uso do termo. E novamente a ideia de espaço é essencial quando a autora constrói "corações insulares" - insulares, de ilha - o coração, dos habitantes ilhados necessariamente reforça a nostalgia ao bater, tal qual um tambor.

O poeta e político participativo, Aimé Césaire, nasceu na Martinica e concluiu sua trajetória acadêmica em Paris, França. A Martinica é território colonial francês ultramarino. Foi uma liderança do movimento de vanguarda do conceito de negritude (em um momento de efervescência de várias vanguardas culturais pelo Ocidente), juntamente com Léopold Sédar Senghor. Ele chega à Paris em 1930 e participa de um grupo com Ousmane Socé Diop e Léopold Sédar Senghor; junto com Suzanne Césaire fundou a revista científica-literária *Tropiques*, na Martinica. O autor começa

a escrever *Diário de retorno ao país natal* em 1935, quando viaja à Dalmácia e conhece a ilha de Martinska, que lembra o nome de sua ilha natal caribenha.

No ano seguinte, 1936, após cinco anos estudando em Paris, Césaire volta à Martinica e toma consciência da forma exótica como construiu seu poema falando da própria terra. Quando foi à França pela primeira vez construiu a ideia da identidade enquanto negro, enquanto caribenho, enquanto vindo de uma colônia, e ao voltar percebe esse contraponto no próprio modo como resolveu sua análise cultural. Essas relações de identidade a partir da mudança de perspectiva em situações de colonialismo são pontos essenciais na construção contemporânea de identidade. Percebamos trechos no poema.

No fim da madrugada, essa cidade achatada - exposta, insensata, inerte, sem fôlego sob o seu fardo geométrico de cruz recomeçando eternamente, indócil à sua sorte, muda, contrariada de todas as maneiras, incapaz de crescer segundo a seiva dessa terra, tolhida, roída, reduzida, em ruptura de fauna e de flora. (CÉSAIRE, 2012, p. 9).

De imediato é observável que a crítica de Aimé a seu próprio poema é válida, pois está aí não apenas o exotismo, mas, neste momento, um discurso bastante pessimista sobre a categoria da ilha.

Temos o início de vários parágrafos com "no fim da madrugada" (não "no amanhecer", ou "quando acaba a madrugada"), e alguns outros com "nessa cidade inerte" (que não poderiam ser "nessa cidade parada", ou "nessa cidade sem movimento"). "O fim da madrugada" quando comparado a outras formações de frase com o mesmo sentido, mostra que esse limiar de tempo é o foco da frase e o autor o repete várias vezes, reiterando que esse limiar, essa passagem de tempo curto após algo, não passa. O que, assim, conversa bastante com a frase "nessa cidade inerte" onde inerte não necessariamente é parado, mas a permanência de estado dentro do próprio funcionamento e sem possibilidade de mudança. Segundo o texto, a "seiva da [própria] terra" não é capaz de suprir mais condições do que estar entre a fauna e a flora, a estética da natureza.

Partir.  
Como há homens-hienas e homens-panteras, eu seria um homem-judeu  
Um homem-cafre  
Um homem-hindu-de-Calcutá  
Um homem-de-Harlem-que-não-vota. (CÉSAIRE, 2012, p. 25).

Após apresentar o lugar natal e nessa tentativa dar tanto atributos naturais quanto adjetivos personificados a este lugar, o autor se insere no trabalho dos conceitos de retorno/natalidade na identidade. Tem um certo drama em "partir.", que como é possível projetar, não poderia ser substituído por "preciso partir", "ir embora": na primeira opção, o sujeito aparece com uma necessidade, na segunda, pede complemento. O partir é o significante e o significado modelado pelo autor e dentro da narrativa produz tanto um novo elemento para análise quanto divide o poema em duas grandes partes pela ideia.

No trecho também há a apresentação de uma mudança de *status* utilizando "[ao] partir, eu seria um" e continua classificações estereotipadas que são impostas à comunidade racializada, especificamente negra, no caso do autor. De classificações ligadas à características como força animal, ou algo neste sentido, a classificação passa a ser um estereótipo do sujeito que "é judeu.", ou "é um cafre", "é um homem hindu". Reparemos que o indivíduo não é homem-e-algo, mas homem-algo. Quanto a isso, Fanon (2008) cita a introdução de André Breton ao próprio *Caderno de retorno ao país natal*, em que diz: "É um negro que maneja a língua francesa como nenhum branco a maneja nos dias de hoje." (p. 51). Ambos os autores alertam sobre a problemática de estereotipar a identidade do homem negro.

Dai-me os músculos dessa piroga sobre o mar indômito  
e a alegria convincente do búzio da boa nova!  
Vede não sou mais que um homem, nenhuma degradação, nenhum  
escarro o conturba,  
sou apenas um homem que aceita já sem cólera  
(no coração só tem amor intenso, e que queima) (CÉSAIRE, 2012, p.  
71, 72).

Após muitas passagens com imagens fortes, este traz uma ideia de redenção pela aceitação das qualidades (mesmo que seja subjetivo o que sejam algumas boas ou más qualidades, o autor as coloca bem delimitadas como tais) e dos fardos que se apresentam a ele enquanto indivíduo ou enquanto representante de indivíduos.

Em "a piroga sobre o mar indômito" há uma relação de esperança, na embarcação pequena, em contraste com a utilização da palavra "navio" para indicar embarcação em outros momentos do texto, e mar "indômito", selvagem, indomável, após essa relação da ilha rodeada de água, oceano, Atlântico, ondas estarem sempre presentes, mas em relação de antagonista com a história e desenvolvimento

da ilha. O "apenas um homem" agora com "amor intenso" é surpreendente tendo em vista que o valor de homem em outra passagem estava condicionado a uma outra palavra em outras passagens "homem-tal-coisa", aqui, o termo perde a composição e acarreta na benigna aceitação de si.

Pelo mar tilintante de meio-dia  
 Sol germinante de meia-noite  
 Escuta gavião que guardas as chaves do oriente  
 Pelo dia desarmado  
 Pelo jorro de pedra da chuva  
 Escuta tubarão que guarda o ocidente (CÉSAIRE, 2012, p. 87).

Este trecho acontece já nos momentos finais do texto, após imagens sobre "liberdade" e "tomar controle" em uma alegoria com referência histórica de revoltas por liberdade. Nas duas primeiras frases "meio-dia" e "meia-noite" aparecem de novo como em outras passagens do texto, nunca plenamente dia ou plenamente noite, há apenas essas indicações temporais de transição, passagem de um a outros horários; enquanto os "horários do dia" são naturalmente distantes, são aproximados pelos sentidos de "tilintar" e "germinar", que, com perigo de adicionar mais um sentido, me remete à eclosão.

As formações discursivas na sequência são bastante complexas. "O gavião guarda o oriente", comumente, as Antilhas foram chamadas de índias orientais, bem como boa parte das Américas, em primeiro momento de raciocínio o "gavião" poderia remeter à própria fauna caribenha, ou em um segundo raciocínio pode remeter à fauna que não fosse das Antilhas. O "tubarão que guarda o ocidente" já incrementa a imagem geral do parágrafo, pois se passa em alto-mar, com sol, água, ave e o peixe, mas o ponto essencial é entre oriente e ocidente, que guardam, pois, o oriente do ocidente, o ocidente do oriente.

### 5.1.1 Ponderações sobre as obras

Apresentei duas obras em formato de poesia, de estilo surrealista, de dois renomados poetas para utilizar a arte enquanto respaldo para os ideais que aspiravam pelo menos dois desses autores caribenhos acerca da própria identidade caribenha, dentro do contexto do pensamento pós-colonial, dentro do pensamento da própria história da arte no período moderno.

É importante que se diga o óbvio: os autores não foram usados com intuito de incluir "qualquer produtor caribenho", mas exatamente por serem estes dois

expoentes representantes de uma literatura, primordial para o entendimento das ideias que permearam e permeiam a cultura do reggae e o entendimento de diáspora, de arte nas "Américas", infelizmente fazendo distinção sim.

A criação da revista *Tropiques* por Aimé Césaire e Suzanne Roussi-Césaire significou um importante meio de disseminação dos ideais do movimento da negritude, da própria produção de arte aliado ao academicismo. Digo que mesmo o acesso digital desses materiais não foi fácil.

Há frequentemente o trabalho das relações de lugar "aqui" e "Europa" e posteriormente "América do norte", estabelecendo que essa diferença é um ponto dentro do pensamento pós-colonial. O ousar conhecer a própria região passa também por tentar compreender a própria identidade, e nesse conhecimento é verificável e doloroso perceber que o "exotismo" e o "tradicionalismo" quando se fala sobre a própria origem aparece nessa escrita, fato apontado pelos próprios produtores.

Suzanne Roussi-Césaire utiliza muito mais metáforas em referência ao natural, provavelmente por isso "camuflagem" seja um bom título, até por apresentar o ponto central: é preciso conhecer a própria história e entender o que tem de escondido, mas mesmo assim observável.

Aimé Césaire foi um dos fundadores da escrita sobre negritude, produção primordial para todo desenvolvimento dos estudos culturais. Fanon (2008, p. 95) diz sobre o inconsciente do discurso do colonizado, onde por exemplo Césaire chama os colonizadores de "honoráveis estrangeiros" e "cortesões" em meio ao mesmo texto; a reprodução de qualquer benefício vindo da colonização é presente nessas passagens, em uma reprodução discursiva.

Assim, o reggae não está dentro de uma vanguarda ou o é. Contudo, percebemos que se insere como "produto" dentro de uma rede de pensamentos do ideal das "vanguardas da modernidade negra" (GUIMARÃES, 2003).

## 5.2 Reggae na Jamaica

Entende-se o reggae enquanto uma cultura, com sentidos próprios e características delimitáveis, e suas relações com outras práticas sociais, outras culturas. O reggae pode ser entendido dentro de contextos sociais específicos e como parte explicativa de um contexto social. A descrição e análise da cultura do

reggae na Jamaica e em São Luís é a descrição dessas características e sentidos, as "rupturas significativas" (HALL, 2003, p. 131). Como o modo de pensamento desta pesquisa é o discurso, analisaremos os discursos da bibliografia sobre o reggae. Cabe ressaltar, antes, concepções de cultura.

Hall (2003, p. 141) sobre o pensamento de Thompson de cultura, capta pontos negativos e positivos com a concepção do ser social e a consciência social. É contra o pensamento que usa a metáfora de superestrutura/base para explicar essa sociabilidade, pois "todas as metáforas que são geralmente apresentadas têm uma tendência a conduzir a mente a modos esquemáticos e afastá-la da interação da consciência-de-ser". Nessa concepção, a análise da cultura passa pela descrição e essa descrição segue um modelo de tradução do real para o linguisticamente dizível - e como poderia não o ser?

E é contra também o reducionismo, que "é um lapso na lógica histórica pelo qual acontecimentos políticos e culturais são explicados em termos das afiliações de classe dos seus atores..." (Idem). Assim, dentro dos estudos culturais influenciados e perceptíveis em Raymond Williams em *Cultura e Sociedade*, em *The Long Revolution* (1961), analisado por E. P. Thompson, citados por Hall (2003), a cultura foi concebida como uma descrição das ideias de uma sociedade, que vive ordinariamente, mas que por meio da delimitação é possível captar a "ideia" por trás. A segunda concepção é da cultura enquanto prática social.

No paradigma presente, a cultura não é o resultado de uma ideia nem uma prática social puramente delimitável e concebida pelas "lutas". Mas um padrão de organização dentro de práticas sociais "constitui a soma das relações entre as mesmas". A tarefa da análise de "uma cultura" é perceber seus padrões característicos e entender as "práticas experienciadas em um dado momento" (HALL, 2003, p. 136).

O próprio Hall diz que escreveu sobre reggae e rastafarianismo nos anos de 1960 exatamente por se interessar nos temas de "tradução cultural" entre religiões de matriz africana e cristianismo. Independente do "início" do cristianismo, este se desenvolveu historicamente com outros significados, bem como o rastafarianismo tem um percurso próprio. Dentro desses dois, o conceito de "diáspora", diz Hall:

[...] que exige a expulsão dos demais e a recuperação de uma terra já habitada por mais de um povo. [...] Esse projeto não era

defensável para mim. Contudo, há certas relações muito estreitas entre a diáspora negra e a diáspora judaica - por exemplo, a experiência de sofrimento e exílio e a cultura do livramento e da redenção que resultam daí. Isso explica porque o rastafari usa a bíblia, o reggae usa a bíblia, pois ela conta a história de um povo no exílio dominado por um poder estrangeiro, distante de "casa", e do poder simbólico do mito redentor. Portanto, toda a narrativa da colônia, da escravidão e da colonização está reinscrita na narrativa judaica. (KUAN-HSING CHEN *apud.* HALL, 2003, p. 416, 417).

Por meio de uma entrevista com o autor, temos uma construção narrativa da cultura do reggae enquanto cultura diaspórica. Um grupo fora de seu lugar de referência enquanto grupo, busca, em outro lugar, referências. Na diáspora é admitido que o pertencimento a um grupo pode se fazer em qualquer lugar em que está, mas sempre com uma resignificação do ser.

O rastafarianismo aqui se explica pela diáspora. A Bíblia apresenta um primeiro mito que serve de base para a representação de uma cultura judaica, que também representa uma metáfora condizente para a representação de algumas culturas negras sobre si mesma, como é o caso do reggae. A Bíblia foi conhecida como uma referência de um entendimento já socialmente compartilhado de que houve escravização, houve colonização, construiu-se os Estados nacionalistas e há a possibilidade de conceber a cultura no período pós-moderno que é fluida e válida.

É de se perceber, por exemplo, que o uso do antigo testamento da Bíblia foi uma base para a criação de significados dessa cultura. Entre dogmas e estética do reggae há a restrição alimentar de sal, carne de porco, álcool, frutos do mar e peixe de couro, o uso de *dreadlocks* em referência à histórias como Sansão e Dalila e principalmente como valorização do cabelo crespo, uso do "leão da tribo de Judá", em contraste com Anansi (entidade de aranha malandra de origem africana) e *ganja* como forma de induzir um transe espiritual (MANUEL, 2016, p. 195).

Giovanetti (1998, p. 184) diz que as letras das músicas do reggae transmitem a pessoas fora da cultura do reggae os sentimentos do rastafarianismo e da vivência dos guetos, se transformando em uma "expressão dos setores oprimidos" com ligação quase que intrínseca ao movimento cultural e religioso do rastafarianismo.

Ainda segundo o autor, a música serviu como ponto de referência para a criação da identidade caribenha, em um processo dinâmico, onde a mensagem de "experiência social e sofrimento, que se tornou um dos pilares da sua formação". A música se tornou "fonte principal da construção da identidade rastafari e dos setores

sociais oprimidos dentro do contexto urbano na Jamaica" (GIOVANNETTI, 1998, p. 184, 185).

A experiência social é codificada por meio de uma narrativa pelos atores sociais e decodificada por atores sociais. A construção da identidade é um dos pontos levantados nesse artigo intitulado "*Evolución social, identidades y políticas del reggae en Jamaica*", que tem como pontos de pesquisa a sociologia caribenha, música popular em Porto Rico (onde é professor universitário) e na Jamaica. Identidade, nacionalismo, pós Segunda Guerra, raça e imigração negra britânica estão entre seus temas.

O reggae é citado dentro do trabalho como uma música popular no sentido de pertencer à cultura da maioria da população, negra e de baixa renda.

Por volta de 1940, pessoas como um produtor musical e comerciante de eletrônicos, Stanley Motta, começou uma gravadora em Kingston, Jamaica, e participou de movimentos que misturavam mento, calypso e músicas latino-americanas em geral (GIOVANNETTI, 1998, p. 175, 176). As músicas populares aqui, têm o foco comercial de músicas da indústria *pop*, até se desenvolvendo ao mesmo tempo que o jazz, r&b e black music em geral, só que numa produção estritamente latinocaribenha.

No início dos anos 1960 surgem ritmos rápidos em escala 2x4 que misturam ska, mento e r&b, tendo representantes como *Skatellites*, *Byron Lee y los Dragonaires*, *Jimmy Cliff y los Wailing Wailers*, e *Bob Marley y los Wailers*, em 1963. Em 1966 o ritmo rocksteady aparece junto com o ska, que fica mais lento e ganha instrumentos de sopro. A geografia dos atores envolvidos é do oeste de Kingston e faziam parte da cultura rastafari, o que fez com que fossem marginalizados dentro do meio musical (Idem, p. 176).

Há um consenso de autores que dizem que a primeira música a usar o nome reggae foi do grupo jamaicano Toots y los Maytals com a música "Do The reggay" (1968) (DAVIS; SIMON, 1983; GIOVANNETTI, 1998; WHITE, 1991; SILVA, 1992; 2007;). A informação é repetida pois um autor citou o outro ao longo do tempo, tal qual eu, que não poderei verificar outras proposições.

O projeto de pacifismo defendido pelo reggae, principalmente na figura de Bob Marley, tem uma sincronia com a década de 1970 da política Jamaicana. A

independência de países vizinhos favoreceu o ideal socialista que elegeu Michael Manley (Partido Nacional Socialista) como primeiro-ministro, que prezou por políticas de redistribuição de renda e desarmamento, seguido por Edward Seaga e políticas mais ostensivas (LATIFOGLU, 2016).

Bob Marley foi um ícone. Na adolescência experimentou *r&b* e *ska* os colegas Bunny Wailer e Peter Tosh, teve preparação vocal de Joe Higgs e produção de Coxson Dodd de Chris Blackwell durante 1970. Reforçou a estética *rasta*, uso de guitarra, acompanhamento do backing-vocal I-Threes, foco em álbuns coesos e produção de turnês pela Europa e Estados Unidos, muitas vezes recebido como uma "banda de rock exótica" (MANUEL, 2016, p. 197, 198. Tradução minha).

O reggae foi globalizado, mas não foi a primeira influência da cultura Jamaicana no mundo. A partir de 1700, povos autóctones como os grupos *Maroons* (quilombolas) foram exilados pelo Império Britânico em Nova Escócia, depois para Serra Leoa e posteriormente para África Ocidental, introduzindo instrumentos como um tambor chamado *gumbay*, de nome africano, mas criado em Jamaica. Ainda, bandas jamaicanas foram levadas à Gana por esse Império a partir de 1850 (MANUEL, 2016, p. 185).

Assim, a cultura produzida na Jamaica não esteve parada até o momento de efervescência cultural caribenha. Além de ser possível observar que o reggae contou com tecnologias de comunicação coerentes com o período pós-moderno, além, é claro, da questão das relações de poder dentro desse processo não serem facilmente divididas entre opressores e oprimidos.

Manuel (2016) fala sobre como uma música popular (difundida e local) não existia na Jamaica de 1950 antes do mento/calypso. Havia mambo e *chachachá* em Cuba, cortijo em Porto Rico, *steelband* e calypso em Trinidad e merengue na República Dominicana. Se na Jamaica não havia ritmo ou mercado para a música, havia algo interessante: *soundsystem's*. (p. 186, 187).

O *soundsystem* jamaicano é o referente da radiola maranhense, com características de disseminação, colecionismo e competitividade. A história presente em *Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae* é ridiculamente parecida com a contada em São Luís do Maranhão sobre o sistema da cultura do reggae.

Eram um ou dois toca-discos com amplificadores e alto-falantes em nichos, que depois juntaram alto-falantes suficientes para preencher com som os espaços de dança como quintais, poderia haver um proprietário diferente do DJ, que falava ao microfone no meio das músicas para animar o povo. Os DJs/colecionadores mais famosos eram Clement “Coxsone” Dodd, Prince Buster e Duke Reid (esse último policial) e os discos de r&b eram fruto de comércio com marinheiros vindos dos EUA. O roubo de discos, que eram únicos, era recorrentes e o uso de armas era recorrente para evitá-lo (MANUEL, 2016, p. 188).

O autor diz que o que incentivou a indústria musical local foi a necessidade de repertório novo, além da indústria estadunidense ter deslizado para ritmos como rock e soul. Em 1959 Dodd e Reid experimentaram a discotecagem, covers e gravações próprias em r&b em discos individuais de acetato. Derrick Morgan, Toots and the Maytals, os Skatalites, Jimmy Cliff e Bob Marley entraram nesse momento (MANUEL, 2016, p. 189).

Outro autor marca o caráter "Música, protesto e política" que baseia a bom desenvolvimento do reggae por estar intrinsecamente ligado aos interesses da classe popular e da negritude. É citada oscilações do PIB pós-independência (1962 - 1974) e o crescimento econômico posterior que só beneficiou a classe já alta e branca, causando um sentimento de classe, citado na música "The harder they come" (1972). (GIOVANNETTI, 1998, p. 185, 186).

Bem, eles me falam de um lugar no céu  
 Esperando por mim quando eu morrer  
 Mas entre o dia em que nasce e quando morres  
 Eles nunca parecem ouvir, até mesmo se você chorar  
 [...]
 Bem, os opressores estão tentando me manter no chão  
 Tentando me fazer underground  
 E eles pensam que eles já tem uma batalha ganha  
 Eu digo perdoai-os Senhor, eles não sabem o que fazem (CLIFF, 1972. Tradução minha).

Na letra, “o lugar ao céu”, em um referencial religioso, é inteligentemente sobreposto pela questão terrena: independente do futuro, é necessário viver nessa terra e agir politicamente. O uso do termo *underground*, necessariamente não-traduzido, demonstra que os atores do reggae não deixaram se tornar um movimento tradicionalista, conservado em aura, em vez disso, se desenvolveram sistematicamente.

Tratando um ponto da visão de fora, um autor brasileiro cita como "características do Caribe" a "história menos conhecida de flutuação populacional e intercâmbio cultural das populações indígenas", sendo a mais conhecida dos "mitos de criação e relatos de violência". O texto busca sintonias da culturalidade caribenha e brasileira, "colocando lado a lado o passado pré-colombiano" (VIDIGAL, 2016, p. 22, 23).

Vidigal já cita a influência da Kumina no reggae. Uma política de abolição chamada *Emancipation Act*, em 1833, seguida de um sistema de campesinato chamado *indentured labour* que colapsou por revoltas e deu origem à comunidade de Saint Thomas, de ascendência etnolinguística banto da África Central. Praticantes de um culto aos ancestrais com uso de tambor chamado Kumina (VIDIGAL, 2016, p. 30).

[...] As comunidades de Saint Thomas foram importantes na formação de Leonard Howell, um dos fundadores da religião rastafari. [...] Howell se retirou de Saint Thomas e foi para outra região da Jamaica fundar a comunidade de Pinnacle, núcleo inicial do rastafarianismo. A maioria dos seus primeiros seguidores eram antigos praticantes da Kumina, que se valeram das mesmas batidas trabalhadas nos rituais para fazer a música rasta, mais tarde conhecida como nyabinghi. (VIDIGAL, 2016, p. 32).

Reconstruindo as falas do autor, temos que uma comunidade de ascendência africana direta e delimitação étnica e ligada à religiosidade da Kumina foi pontual para a criação do rastafarianismo e também dos aspectos formais da música reggae. Se por um lado há a proposta de uma cultura criada pelos contextos jamaicanos, por outro lado há o reforço da ligação mais pura a uma cultura primeira, africana. Ambas são válidas.

Outro autor brasileiro, o notório cientista social estudioso do reggae, Carlos Benedito da Silva (1992), cita que as populações indígenas conseguiram "manter" símbolos culturais e por conseguinte manter uma identidade tradicionalista, ao passo que a comunidade negra pode "delimitar sua identidade a partir da escolha de símbolos que a indústria cultural fornece" (p. 110, 111). Novamente, são narrativas reforçadas de passado-tradicionalismo e de sincronia dentro da História e Tempo latino-americana e caribenha.

As sutis citações sobre a influência de culturas indígenas (*marrons/quilombolas*) na estética do reggae levantam a discussão de identidade.

Eduard Glissant (1996), um importante teatrólogo e romancista martinico cita a teatralidade como meio identificação consciente, levando em conta uma tendência política para cultura popular no Caribe e Guiana Francesa na mídia do período pós-independência de modo totalmente despolitizado (p. 209, 210).

Ainda, o autor diz que há um "esforço obstinado em *indigenizar* o passado para tirar a ideia do passado real (de escravidão)" e que "os indígenas das ilhas francófonas foram exterminados e os da Guiana não são uma ameaça (*sic.*) a impressão de uma pseudo história de um passado cultural pré-colombiano." (Idem).

A narrativa de extermínio mantém relação de reforço com a narrativa de *creolização*, do movimento da negritude. O reggae e o rastafarianismo marcam uma proposta de referência cultural para além do que é massivo na América Latina e Caribe (mito das três raças), além de continuação ou alienação. A própria indigenização e *creolização* são formas de combater a narrativa única.

Essa narrativa se torna mais forte com a existência da narrativa da criouliização que Aimé produziu ativamente, além da noção de criação de identidade a partir da colonização, em Glissant (1981), que em *El discurso antillano* relaciona dominação econômica e política com o fato de que nas ilhas pertencentes à França o Estado considerava seus habitantes como franceses de direito enquanto forma assistencialista de lidar com a população colonial (p. 13).

Diferente de outras ilhas de língua inglesa, que continuaram vendo os colonizados pelas identidades de africanos ou indochinos (Idem). A partir dessa "camuflagem" no discurso da identidade caribenha, Glissant trabalha a questão do "desvio" (1981, p. 24) que consiste na observação da produção de discursos difusos sobre a identidade de "retorno à África", como a própria identidade *créole*, fortemente marcada no Haiti como empoderamento por meio da língua.

Dois exemplos podem ser vistos nas literaturas de Césaire em *Diário de um retorno ao país natal* (2012), que teve mais impacto no Senegal que na Martinica, mudando o esperado de um ideal panafricano; o autor cita criticamente o impacto político de Franz Fanon, que se aliou na luta da Argélia menos que em seu país, com uma visão globalizante da negritude em *Pele Negra Máscaras Brancas*, e decolonial pessimista em *Os Condenados da terra*, para o pensamento da identidade.

A diferença mais óbvia entre as versões africanas e caribenhas da negritude é que na África procede da realidade múltipla do ancestral, ainda que de culturas ameaçadas, enquanto a versão caribenha prevalece a livre intervenção de novas culturas cuja expressão é subvertida pela desordem do colonialismo. (GLISSANT, 1981, p. 24. Tradução minha).

E ao contrário do que pode ser pensado em uma análise superficial de que esse debate identitário é guardado sob a égide do "hibridismo" contra a "busca pela pureza", os exemplos e suas análises mostram o contrário: os "desvios" na produção de discurso prezam pela validade de histórias múltiplas, em um discurso globalizante, mas não simplista e hegemônico.

Pode-se notar a institucionalização da "música reggae jamaicana" por meio do uso de instrumentos de preservação patrimonial por meio da Lista Representativa de Bens Culturais Imateriais da Humanidade da UNESCO (2018), "distintamente jamaicano".

Apesar do nome "música" para o bem patrimonial, a salvaguarda abrange os "cantores, compositores, produtores, engenheiros, dançarinos, poetas, escritores, pesquisadores, acadêmicos, jornalistas musicais, estúdios de gravação, advogados, gerentes de entretenimento e direitos autorais", além do público ser representado por Ministérios e Instituições Públicas ligados à cultura (UNESCO, 2018).

Enquanto patrimônio imaterial, foi indicado como pertencente aos domínios de "artesanato" e "artes visuais e moda". Descrito como "derivado dos ritmos mento, ska de 1950 e rocksteady, além de Rhythm and Blues", grupos de matriz africana "Maroon, Kumina e Revival", popularizada em Kingston em 1960, o apelo sociológico é explicado pela organização em "chamada e resposta" da letra e do instrumental (UNESCO, 2018).

Os recursos institucionais que já existem na Jamaica para a salvaguarda do reggae incluem: pelo Governo Federal, a criação do Mês do Reggae em Fevereiro para celebração e promoção do bem, bem como "Dia Internacional do Reggae" em 1º de julho e "Dia do Bob Marley" em 6 de fevereiro, no Canadá, que possui comunidade jamaicana, ação dos Ministérios de Cultura e do Turismo com o evento musical "JAMROCK Summer" em Kingston, sob o selo de "Cidade criativa musical" dado pela UNESCO em 2015 (UNESCO, 2018).

Há medidas de cunho acadêmico e de repasse de cultura à jovens como a Conferência Anual de Música da Jamaica, Conferência Internacional de Reggae da Unidade de Estudos de Reggae da Universidade das Índias Ocidentais, ações do Museu de Música da Jamaica, o museu Trench Town Culture Yard, para a cultura material, e um "concurso internacional de cartazes de reggae". (Idem).

A Jamaica Association of Vintage Artistes & Affiliates (JAVAA), estabeleceu o Jamaica Music Hall of Fame em 14 de fevereiro de 2008 [...]. A JAVAA e Governo Federal montou uma exposição permanente dos homenageados em Kingston em junho de 2009 para aumentar a conscientização sobre os músicos da Jamaica, incluindo artistas de reggae (UNESCO, 2018. Tradução minha).

Um dos pilares para a construção de uma cultura é sua relação com uma tradição, que é expressa aqui pela forma do reconhecimento da importância de artistas ligados ao reggae. Ainda, instituições de ensino como Edna Manley College of Visual & Performing Arts e Alpha Institute, ambas em Kingston. (Idem).

Ainda, segundo o dossiê, leis de direitos autorais estendem a proteção de produtos culturais de artistas jamaicanos em 95 anos, a Lei de Depósito Legal, de 11 out. 2004, garante que toda documentação de qualquer natureza material tenha cópias e sejam protegidas por arquivo e garantam a integridade documental da cultura. (Ibidem).

Percebe-se que por meio das descrições na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, do item n. 01398/2018, tem-se conhecimento público de ações de salvaguarda feitas pelo Poder Público Jamaicano, focando em ações de turismo para promover a "cara" de Kingston internacionalmente, mas principalmente da rede local como a celebração de pessoas importantes e o foco na educação de novos representantes da cultura, pelo menos representado pela documentação.

### 5.3 Reggae em São Luís

Optou-se por fazer um capítulo específico para cada um desses dois lugares em que o reggae se desenvolveu, Jamaica e Maranhão, indicados neste trabalho. Primeiramente, é pontuado que o discurso de um local influencia no discurso do outro, a exemplo do que o doutor em Ciência Social, Silva (2007), diz em um capítulo intitulado "*Os ecos do grito jamaicano ressoam no Maranhão*", no artigo "*Os sons do Atlântico Negro*", temos que:

Algumas pessoas, como o comunicador Ademar Danilo, atribuem ainda o gosto pelo reggae a uma possível identificação étnico-racial entre jamaicanos e maranhenses, ou seja, tanto na Jamaica como em São Luís existe uma população predominantemente negra com algumas características culturais semelhantes, herdadas dos africanos escravizados. Isto revela que raízes culturais africanas teriam sido transplantadas para as duas regiões pelo processo de escravização e permanecido ali com algumas ressignificações. (p. 24).

A citação é extensa, mas sua significação está nesse todo. O autor indica uma figura de autoridade dentro do reggae em São Luís do Maranhão, como explica em nota de rodapé, que Ademar foi um dos primeiros a ter um programa em uma emissora de rádio voltada ao reggae, um comunicador diretamente ligado à disseminação do reggae, além de ter sido eleito vereador na cidade de São Luís do Maranhão com foco no eleitorado da "massa *reggaeira*" (SILVA, 2007, p. 37).

A expressão "tanto na Jamaica como em São Luís" estabelece uma noção da cultura do reggae ter se processado em condições semelhantes, o que une os dois ambientes pela ideia, pela identidade, fazendo com que ambos sejam mutuamente válidos, mesmo com características diferentes.

No final do parágrafo, é dado que "raízes culturais africanas teriam sido transplantadas [...] com algumas ressignificações", a mudança de "raízes", carrega uma carga semântica que se substituída por "bases" não teria a mesma ideia de internalidade, estrutura primeira, bem como "raízes" remeter à natureza, não construção social. O uso do termo não é um "erro", mas pode ser uma ação consciente da ideia que ele carrega, dentro do contexto.

Ainda, o trecho termina com "com algumas ressignificações". Segundo Foucault, a descrição de um enunciado (uma fala, uma colocação em qualquer linguagem/forma de comunicação, como a disposição de objetos ou construção de um texto expositivo), se dá pela análise das relações que ele mesmo faz aparecer, mantendo uma relação com o sujeito, que é aquele que produziu seus diferentes elementos com intenção de dar significado" (p. 106).

Com isso, podemos ter que o autor escolhe não colocar, por exemplo, "tem diferentes significados", pois usa sua posição de sujeito para construir a observação de que as culturas na Jamaica e em São Luís se diferenciam por meio de diferenças pequenas em relação à cultura da raiz africana, bem como, incide no leitor ou em

outros sujeitos que utilizarão esse enunciado, a ideia de significação primeira que serve de base para outras ressignificações.

A obra de referência sobre o reggae em São Luís do Maranhão de Silva (1992), *Da terra das primaveras à Ilha do Amor: reggae, lazer e identidade em São Luís do Maranhão*. A dissertação foi defendida no curso de Antropologia Social da Unicamp, Campinas. A mudança de local influencia a análise do autor. Em São Luís e em Campinas, que "talvez pelo fato do maior contato com mercado de trabalho e espaços sociais, contribua para a tomada de consciência" (p. 16).

Está dividida nos capítulos: o negro no Maranhão: aspectos históricos, onde faz um levantamento bibliográfico sobre possíveis origens da população negra no Maranhão para entender a realidade atual, indicando quantidades de povos escravizados e grupos étnicos, relações de trabalho e lazer na situação colonial, no pós-colonização e período industrial, citando que "há escassez de bibliografia sobre a população negra urbana, que torna difícil analisar questões de trabalho, lazer e ascensão social" (p. 29).

O segundo capítulo é intitulado "o reggae da Jamaica ao Maranhão", subdividido em "Da terra das primaveras à Ilha do Amor", em alusão de que "em 1494, Colombo aportou na baía da Xaymaca ("Terra das primaveras", ou "Terra da madeira e das águas"), como era conhecida pelos índios [*sic.*] Arawak" (SILVA, 1992, p. 49).

O autor aproxima as duas noções de identificação cultural no reggae a partir da ideia de negritude, dentro da noção de diáspora africana através do Atlântico, além da noção de lazer, que foi trabalhada como foco em trabalhos posteriores (Cf. FREIRE, 2008). O autor busca entender o porquê da adoção do reggae "e não do funk e soul como no Sul e Sudeste", além do "possível caráter de manifestação política de consciência negra", "porém, esbarra na quase falta de movimentos de reggaeiros ligados ao rastafari como em Salvador, Bahia, e Jamaica" (SILVA, 1992, p. 19).

O terceiro capítulo, "A mobilização da periferia", descreve, sistematicamente, elementos da cultura material do reggae em São Luís do Maranhão, com sistema de colecionismo e disseminação por meio de proprietários de vinis e radiolas e busca analisar "origens e influências" que "determinam a introdução do reggae nas

periferias" através do próprio material e entrevistas com DJs, radialistas, donos de bares e participantes em geral. (Idem, p. 8)

O primeiro discotecário a divulgar o reggae em São Luís foi Riba Macedo, que atualmente mora na cidade de Rosário, Riba era discotecário de um salão de festas localizado na área da Areinha, uma região formada por ocupações e parasitas na periferia de São Luís, [...] na radiola chamada "Sonzão da carne seca" (pela intensidade do som que a aparelhagem produzia e pelo seu proprietário), onde se ouvia na década de setenta, principalmente as músicas de Jimmy Cliff. (SILVA, 1992, p. 59).

Uma das características da cultura material, ou da manifestação do reggae jamaicano, se preferirem, é a importância do comércio e colecionismo dos vinis e as relações que esse produz, do *soundsystem* para a disseminação e como objeto de valor simbólico (MANUEL, 2016), além de dar um nome para essa radiola, trabalhando no conceito por trás e da personalização envolvida, bem como, agora por parte do autor, a forma de escrever ressaltando atores importantes.

Se o historiador Jorge L. Giovannetti (1998) - de origem caribenha e estudante da Universidade do Norte de Londres assim como Stuart Hall - utiliza os movimentos sociais e a consciência de classe para explicar o desenvolvimento do reggae na Jamaica, Silva (1992) acredita também que há forte ligação com movimentos sociais, mesmo que seja ressaltado que "não há ligação com o rastafarianismo no reggae de São Luís".

O reggae enquanto movimento estético (MANUEL, 2016) e, a meu ver, características de obra de arte aberta como a tendência analisada por Eco (1993) como presentes nas obras de arte modernas. O reggae apresentado dentro do trabalho de Silva (1992) aparece como um conjunto simbólico que tem ao mesmo tempo uma estabilidade dada pelos seus produtores, e uma variedade de significações possíveis, produzidas para terem essa característica.

O quarto capítulo se chama "O ritmo e a identidade étnica", subdividido em questões de identidade negra e *reggaeira*, "lazer e identidade cultural na periferia", noções de territorialidade, uma crítica ao ideal do africanismo que "na sociedade brasileira, permite que o Estado manipule símbolos étnicos e culturais" (SILVA, 1992, p. 113), selecionando, adicionando significados, excluindo ou promovendo por meio de políticas públicas e apropriação da indústria cultural (Idem, p. 114).

Através do reggae, então, mesmo que de forma não explícita, um segmento da juventude negra da periferia de São Luís estaria afirmando sua identidade tanto de brasileiros, no contexto da cidade industrial moderna, como de reggaeiros, consumidores dos produtos da indústria cultural, pois é através de seus produtos (equipamentos de som, discos, fitas cassetes, vídeo clipes, etc) que ele passa a se relacionar com o reggae jamaicano. (SILVA, 1992, p. 114).

É proposto, nesse contexto, que a cultura do reggae seja uma cultura urbana, presente em bairros periféricos, que utiliza de recursos de disseminação em massa. Os recursos materiais utilizados pelo reggae são compatíveis com a ideia de "mensagem" que pretende transmitir de referência cultural e identitária. Além de ser um meio de sociabilidade local, o autor ressalta que o sistema produz uma relação com o reggae jamaicano.

Silva (1992) cita Sodré (1988) em "território é uma delimitação social em que indivíduos formam identidade grupal em detrimento de outros grupos". Com isso, bairros, bares, eventos, e outras situações promovem interações próprias, mas que não se desvinculam das estruturas raciais da sociedade brasileira (p. 129, 130). A materialidade da cultura é compartilhada por uma população branca externa, enquanto produz estigmas (p. 131).

Segundo o autor, a recepção da estética do reggae em São Luís se deu pela aproximação com outras culturas com batuques, como o Tambor de Crioula, dança de matriz africana presente no Maranhão, ligada ao culto aos ancestrais. Manifestações populares como o Tambor de Crioula, Bumba-meu-boi, a Festa do Divino etc., fazem parte da mesma formação de identidade local. O repúdio por essas manifestações se explica pelo modo de pensamento hegemônico eurocêntrico, que elege até o que é tradicional e válido (SILVA, 1992, p. 128).

Silva (1992) utiliza a área sociológica para pensar sobre o reggae e assim entendê-lo enquanto movimento social explicado pela luta de classes, além do lazer ser entendido como "determinado pelas condições ambientais", sendo o lazer um pólo contrário ao trabalho, mas dentro das atividades produtivas (p. 119, 120).

Já Freire (2008; 2010) é uma jornalista e cientista social que produziu "*O reggae em São Luís na contemporaneidade: identificação cultural, segmentação e mercado*" (2008), e "*Que reggae é esse que jamaicanizou a "Atenas brasileira"?*" (2010). Com orientação de Benedito da Silva, os trabalhos constroem outra narrativa

para explicar a cultura do reggae por meio da indústria cultural, segmentação, consumo e turismo cultural.

A autora conta que durante as décadas de 1970 e 1980 o reggae se disseminou por espaços de lazer ligados à música e dança. No período, uma série de produtos culturais de língua inglesa eram exportados como parte do ideal de estilo de vida americano. A primeira identificação seria por consumo e/ou negação, independentemente de ser um produto jamaicano, pois se acharia que a língua inglesa significa estrangeirismo (FREIRE, 2008, p. 406).

A chegada do ritmo jamaicano para a capital, São Luís, é explicada tanto pela troca de vinis entre marinheiros e prostitutas, quanto pelo já citado DJ Ribamar Macedo, que conhecia um vendedor de discos chamado Carlos Santos, do Pará (Idem, p. 407, 408). A produção de música caribenha em larga escala no início de 1950 citado por Manuel (2016) é reforçado pelo relato oral da presença de músicas caribenhas no Pará e Maranhão nesse período.

De fato, esse "título" foi aproveitado economicamente não só pelos donos de radiola e de clubes de reggae, como também pelas agências de viagem; contudo, essa visão do reggae como invasão cultural é contestável, uma vez que o ritmo jamaicano foi incorporado à cultura maranhense de tal forma que pode ser considerado integrante da cultura do estado. O próprio reggae é um estilo musical que nasceu de um processo de hibridização. [...] À medida que é "ressignificado" e remodelado conforme o gosto do maranhense, ganhando características peculiares, o ritmo acaba fazendo parte da cultura local. (FREIRE, 2018, p. 415).

O título a que o trecho se refere é de "São Luís, Jamaica brasileira", homônimo adotado pelo Estado, quando convém, para identificar a si mesmo. No mesmo sentido, a cidade já foi chamada de "Atenas brasileira" devido a quantidade de escritores modernos nascidos nela e de "Ilha do amor", esta última, sem referência direta para além de um recurso publicitário.

O trecho contesta o "reggae como invasão cultural" pois foi "integrado à cultura do Estado". Contesta o reggae como invasão, porém lê-o como híbrido, conceito que não aparece em outro local. É "integrado" por argumentos de simetria com a Jamaica, com o "ambiente" favorável, a semelhança com outros ritmos, um nicho de mercado, a relação de negação e adoção etc. Todas características podem ser lidas como significações de um contexto a outro.

Entre o final de 1980 e durante 1980 é dito como um período de mudança no público do reggae, que passa da sociedade corrente para uma segmentação com público universitário e pequeno-burguês. Os bares "Tombo da ladeira", no Centro Histórico de São Luís, e o "Bar do Nelson", na Avenida Litorânea são vistos como espaços de consumo de reggae de uma classe média, alta e pequeno-burguesa. A autora esquematiza diferenças na segmentação do reggae mediado para consumo. (FREIRE, 2008, p. 424).

A lembrar, há uma sessão do Museu do Reggae chamada "Clube Toque de Amor", caracterizada como a sessão nacional do museu (com exemplo de artistas como Gilberto Gil e Nicéas Drumont). O clube homenageado estava localizado na praia Ponta D'areia, bairro nobre da ilha de São Luís, e é indicado pela mediação como "importante para a democratização do reggae", "pois quando surgiu, reuniu tanto as pessoas da periferia quanto pessoas da classe média, brancos, negros...".

Dentre as características do reggae segmentado, estão: tipos de radiola em grandes estruturas de som na classe baixa (primeiros grupos de contato) e sistemas de som menores em classes superiores (que tem o contato com o reggae mediado por sistemas de turismo, por exemplo). "DJs-estrela que tocam melôs e conversam com o público", em oposição à "DJs comuns" (Idem). Dois valores que se assemelham ao reggae jamaicano estão ligados exatamente ao significado das radiolas e da discotecagem, que diferem no reggae feito-para-consumo.

Entre "ídolos" do reggae consumido pela classe superior estão bandas maranhenses e cantores jamaicanos com música de protesto como Peter Tosh e Bob Marley, os mais conhecidos, diferente dos "consumidos pela periferia" com "DJs maranhenses e cantores jamaicanos românticos como Gregory Isaacs e Eric Donaldson". (FREIRE, 2008, p. 425).

[...] alguns universitários gostavam de reggae, mas não se identificavam com os melôs, que eram febre nos clubes populares, pois eles entendiam as letras ou, se não entendessem, buscavam a tradução para compreender a mensagem das músicas. O ícone internacional Bob Marley passou, então, a ser o ídolo maior desse público, pelas letras que falavam de paz, harmonia e felicidade. (FREIRE, 2010, p. 117).

*Melô* pode significar músicas de reggae que recebem um apelido do DJ que a usa e divulga, geralmente com nomes femininos como "melô de Salomé", "melô de Carla Cinthia", "Melô de Poliana", que são mais significativos que os nomes originais

em inglês, e, melô também engloba músicas de outros gêneros remixadas com instrumental e velocidade de reggae.

Chega a ser óbvio a relação de significação a partir dos valores de arbitrariedade e inerência do signo defendidos por Saussure (2006, p. 81), no trecho "na maioria das vezes, eles utilizam um trecho da música [majoritariamente em inglês] que se pareça com alguma palavra em português para criar a identificação do som, através de uma adaptação fonética" (FREIRE, 2010, p. 91). E de novo em Saussure (Idem), temos que o uso corrente da língua é mais importante que sua origem.

Freire (2010, p. 14) distingue uma grande quantidade de valores simbólicos dentro da abrangência do reggae. Durante a década de 1990 é dito por Silva (1992) que já existem salões específicos de reggae, programas de rádio feitos por consumidores especializados, matérias em jornal e TV; a periferia entendida como população de minoria fora da centralidade de recursos públicos e sociais passa a ter uma existência presente por meio da cultura do reggae em outros espaços sociais.

Promovendo festas dessas proporções, a esse preço, com grandes atrações, boa estrutura e em uma localização mais acessível a um público mais abrangente – no Centro Histórico, onde podem ir tanto a massa regueira quanto as pessoas de classe média, que não costumam frequentar as festas nas periferias. (FREIRE, 2010, p. 84).

As festas cuja autora se refere foram diversos eventos de reggae promovidos durante 2009 por Pinto do Itamaraty, dono da radiola "Super Itamaraty", a preços acessíveis e na área central da cidade, eleito deputado federal em 2006. A ação sugere um valor político, ideológico, que modificou certa visão sobre os reggaeiros da periferia agora presentes na área central. A identificação passa a ser positivada pelo uso simbólico do reggae enquanto cultura comum.

O espaço dos salões são "amplos, de chão batido ou cimento queimado, como enormes terreiros rodeados de paredes de caixas de som" com telhado total ou parcial; o dreadlocks da cultura rastafari não é lei e as cores vermelha, verde e amarelo, características no reggae, não são predominantes (FREIRE, 2010, p. 64, 65). O cotidiano da cultura do reggae, assim, apresenta símbolos próprios e flexibilidade de formas.

É citado no tópico "o DJ é a estrela", sobre a figura do DJ Antônio José, falecido em 1996, que tocava no Bar Espaço Aberto, no bairro do São Francisco, a

qualidade de seleção de músicas e a performance do DJ como um elemento de diferenciação:

Ele foi um dos primeiros a encarar o público de frente, no momento em que os equipamentos de amplificação e controle passaram a ser colocados em mesas, e não mais nos móveis monolíticos, que forçavam os DJs a trabalharem de costas. Suas performances incluíam cantorias, refrões gostosos feitos no improviso [...] à moda dos melhores da Jamaica. (FREIRE, 2010, p. 78).

Há uma necessidade de contato do DJ com o público por meio da postura, fala, reposta, para com o público para ser valorizado enquanto a figura de um bom DJ., Bem como a sequência de músicas obedece a uma lógica de organizar quando público irá preferir uma lambada, uma música lenta, uma versão em reggae de música pop, e a exclusividade de algumas músicas em ocasiões, por DJs, em lugares ou radiolas específicas.

A produção de um reggae por um DJs pode ser um serviço posterior ao da produção de uma música pronta para consumo. É comum encontrar vinis aonde de um lado (A), está a música gravada finalizada e no lado (B), oposto, um Dub, a gravação com ênfase no baixo e na bateria como bases do ritmo do reggae. É por cima do Dub que o DJ pode mixar, falar, controlar volume e velocidade, produzir *delay* e *reverb*.

Essa noção estética da criação de música, de arte enquanto processo, próprio da arte contemporânea citada por Eco (1993, p. 65, 66), pode ser vista como o processo criador do artista está diferentemente influenciado muito pelo contato deste com a manipulação do material, mas também deste artista com a fruição que ele deseja provocar. Há uma relação de comunicação que o artista cria, pois, a obra é feita para ser experienciada.

Segundo os sociólogos Pickering e Keightley (2020, *passim*), a nostalgia é presente na estética e no historicismo de tendência moderna na sociedade ocidental. Haveria uma tendência de negatividade com o passado e valorização do futuro, seguida de uma insegurança com o futuro, gerando um apelo a formas midiáticas e selecionadas do passado. Seria essa a criação do patrimônio e do tradicional: um conjunto hierárquico, onde a forma é utilizada e a atribuição do valor é boa e atual.

Em Freire (2010), é citado uma distinção entre o reggae roots famoso e antigo (1970, 1980) chamado "pedra" e o "reggae robzinho", feita eletronicamente ou mixagens, no período da pesquisa, até 2010. Na citação:

Depois de anos vivendo de exclusividade, através da busca pelas músicas jamaicanas, nas feiras da Jamaica e de Londres, os *radioleiros* passaram a —mandar fazer músicas digitalmente, o que alterou a dinâmica do mercado, provocando a proliferação de investidores do ramo, desde produtoras a gravadoras que passaram a viver desse mercado. (p. 98).

A música antiga é valorizada, além de sua qualidade estética, pela distância cronológica do momento em que está sendo utilizada. É pega como representante de um momento de mais coerência em relação ao presente, bem como bem-estar da rede de produção e da memória do público/participante.

Pode-se ler essa questão pensada enquanto enunciados, dados criados sobre a própria cultura. Segundo Foucault (1987, p. 143) os enunciados são vistos pela reminiscência, memória, fora do momento de origem, conservadas por "certos tipos de suportes e técnicas materiais, instituições e modalidades de status", e é essa prática própria da modernidade, presente na produção midiática, também presente na formação do que é patrimônio, o que é tradicional, o que é válido.

Anteriormente, Penha (2003), em um trabalho intitulado "Reggae, Identidade Cultural e Atratividade Turística de São Luís do Maranhão", pela Universidade de Brasília, também orientado pelo professor Benedito da Silva, como o nome sugere, levanta os potenciais turísticos, o lazer no reggae, enquanto parte de um nicho de produtos culturais disponíveis. O empecilho percebido diante da autora, seria o Estado querer:

Existe uma suposta valorização da cultura popular por meio da atuação das Secretarias de Turismo. Não se pode ignorar, todavia, que essa relação se dá sempre de forma desigual. Os órgãos públicos atuam no sentido de legitimar o controle do Estado sobre as manifestações populares, fazendo os produtores submeterem-se às exigências de programações determinadas oficialmente, dificultando quase sempre o acesso dos turistas aos locais das festas. (PENHA, 2003, p. 51).

Nessa perspectiva, a institucionalização não estaria permitindo um uso potencial. Em minha concepção, essa é uma das narrativas sugestionadas pelos enunciados do trabalho - exímio - de Benedito da Silva.

Os bens populares citados, acredito que fazem referência a culturas já inclusas na identidade cultural utilizada como símbolo por órgãos como as Secretarias de Turismo do Estado do Maranhão - para atuarem no potencial turístico. Esse pensamento guiou a imagem do reggae para a promoção de identidade cultural, lazer e algo cabalmente "transformado", "contraditório", "estranho".

A escolha do reggae como lazer, portanto, liga-se à existência de manifestações culturais que, embora tenham passado por transformações no espaço urbano, resistem ao longo do tempo na memória coletiva. (PENHA, 2003, p. 54).

Oliveira (2009), em um trabalho da área da comunicação, intitulado "Ao som da radiola, dançando bem juntinho: configurações e identidades no reggae midiático de São Luís do Maranhão", pela Universidade Federal de Pernambuco, fala da cadeia produtiva, além do símbolo do reggae ser percebido como "lazer para a camada baixa e a invocação do legado étnico da história musical" (p. 14), o primeiro sendo mais valorizado que o segundo.

Os programas de rádio sobre reggae foram fundamentais para disseminar "temáticas discursivas: paz, negritude, respeito às diferenças, dentre outros temas/clamores", anexando a música à significados e à memória. A estética de produtos nas cores do pan-africanismo (amarelo, verde e vermelho) fazem parte do suporte rastafari do reggae da Jamaica, mas nem por isso fazem parte da "prática totalizante do meio do reggae em São Luís". (OLIVEIRA, 2009, p. 12, 69).

E Nogueira (2019), no estudo etnomusicológico derivado da Universidade Federal de Brasília, "Práticas que legitimam a tradição "roots" no cenário musical do reggae em São Luís do Maranhão: Ensaio etnomusicológico a partir do Bar Porto da Gabi", onde diz:

Passei a perceber que determinadas atitudes e escolhas estéticas nesse gênero eram influenciadas por ideologias diversas sobre o que era ou não essenciais à cultura do reggae. Dessa forma, me dei conta, por exemplo, que o simples ato de ouvir reggae a partir de um vinil não era uma escolha ao acaso. Era uma prova de resistência, de preservação de uma identidade cultural específica. Foi esse momento que me trouxe até aqui. (NOGUEIRA, 2019, p. 16).

O autor expressa uma relação pessoal com o reggae, fator presente em outros teóricos apresentados aqui, que cria um padrão de "reminiscência", memórias

(FOUCAULT, 1987, p. 143), entre os escritores, bem como a semelhança de estarem em uma posição de diáspora: estavam em um lugar e partiram para outro, bem como encontraram no reggae uma expressão de pertencimento cultural e identitário. A qualidade patrimonial do reggae se manifesta nesse padrão de memória entre as histórias pessoais dos autores e a história de identificação no reggae.

Em Lacan (1962, p. 116) há uma dissertação estruturalista sobre o sentido do sujeito, não como uma origem, mas no sentido da posição do sujeito em relação ao significante. Essa noção ajuda a entender a sincronia (Idem, p. 28) da significação de algo em contextos diferentes, porém dentro de uma estrutura semelhante de formação.

Parafraseando, um conhecimento quando se insere na linguagem (falada, escrita, ou expositiva de objetos, como no caso de um Museu) se insere dentro de um discurso comum à medida que se desenvolve e é a leitura disso que conclui seus efeitos de sentido (Idem, p. 117). Se é posto que a "sincronia que faz com que, aparecendo o mesmo, é como distinto do que ele repete que o significante reaparece" (Ibidem, p. 326), então a significação está no uso por outros sujeitos.

Santos (2009) em "Produção e consumo do reggae das radiolas em São Luís/MA: significados, simbolismos e aspectos mercadológicos", referente à área de administração, pela Universidade Federal da Paraíba, uma abordagem descritiva e participante tendo como um dos objetivos "identificar aspectos e particularidades nas operações das radiolas enquanto produtos culturais", cuja oferta influencia na dinâmica mercadológica (p. 9).

O processo de transferência de significados do mundo para os produtos e serviços vai ocorrer por meio das ferramentas de comunicação, principalmente pela propaganda que projeta idéias e valores, por meio de narrativas e imagens. (SANTOS, 2009, p. 48, 49).

O autor entende a cultura como um estruturante de significados e simbolismos para os indivíduos, esses indivíduos produzem "produtos, símbolos e sentidos" (Idem, p. 49) para serem compartilhados. Pensando na narrativa produzida sobre o reggae e o processo da cultura do reggae em si, esses significados são construídos, compartilhados e aprendidos socialmente e em constante transformação.

As radiolas cada vez mais se apresentam com o aspecto moderno, algumas com aspectos futuristas, com paredões de som com altura média de 2,60 metros chegando até a 3,20 metros e comprimento total de paredões (conjunto de caixas de som agrupadas) de 6,60 até 7 metros, isso considerando que uma caixa de radiola é mensurada com a metragem de 1,10 metros de altura por 1,10 metros de largura, a exemplo das caixas da radiola Estrela do Som, que seguem o modelo padrão de montagem de caixas, isso no que diz respeito às grandes radiolas. (SANTOS, 2009, p. 140).

A visualidade da radiola é parte fundamental da cultura, assim como foi sugerido por Silva (1992). Os sistemas de som possuem um trabalho visual de cor, simetria, proporção, harmonia etc., aonde "o impacto visual reflete a identidade". O som ocupa o espaço por meio da vibração dos corpos no ambiente de radiolas com autofalantes potentes. Os valores "artesanais e/ou tecnológicos" na feitura de uma radiola são significações percebidas (p. 140 - 144).

Enquanto na Jamaica os soundsystem's tocaram *rhythm and blues* e outros ritmos popularizados antes do reggae, em São Luís do Maranhão as radiolas têm o reggae como música característica, o que contribuiu para a massificação da cultura antes dos Bares e clubes específicos e rádios. É massivo, também, que DJs usem a aparelhagem para tocar uma música brega, funk, sertanejo, pop etc.; bem como se relacionam com outras culturas populares.

Oliveira (2018) em um trabalho, intitulado "Rastafari, música reggae e tradição oral africana", apresentado pela Universidade Federal do Paraná, busca compreender a tradição oral para a formação cultural nacional utilizando as formas da música reggae e do rastafarianismo.

Assim, a música reggae representa significados como pan-africanismo, a "fusão" de ritmos populares como mento e calypso, a modernização e a ancestralidade. A base da formação musical teria base no batuque *Nyahbinghi*, "considerada a "batida do coração", uma vez que se caracteriza pelo toque 1-2, que gera o contratempo, que posteriormente foi ocupado pela guitarra rítmica, gerando a musicalidade característica da Música Reggae". (OLIVEIRA, 2018, p. 25).

Diferentemente do ritmo reggae, que pode ser utilizado por meio da reprodução técnica sem necessariamente participar de uma rede cultural de significados. É uma "apropriação cultural que mantém a musicalidade e a base rítmica da Música Reggae, porém não encerra em si o compromisso com a

Mensagem que fundamenta e propaga a Cultura Rastafari." (Idem, p. 27). O uso do ritmo fora do rastafarianismo, por exemplo, estaria fora do simbolismo "tradicional".

Oliveira (2018) compartilha que o reggae no Maranhão tem a ver com sua característica híbrida (*sic.*) "que emerge em determinado contexto histórico, social e político no Caribe e posteriormente "caminha" por outros contextos, sendo ressignificado e assumindo diferentes representações" (p. 26). Com híbrido, o autor entende influências de identidades culturais (HALL, 2006) de matrizes africanas diversas, indígenas da Jamaica e de outras áreas caribenhas. A "influência" europeia é: a decolonização cultural é a resposta ao colonialismo.

Esta narrativa apresenta que o reggae é uma tecnologia de socialização de valores morais do rastafarianismo por meio da oralidade, ligando seus "caminhos" a seu surgimento, bem como seus objetivos.

Ressalto a potência do reggae como arte aberta a leituras e significações, em constante movimento devido a sua disseminação, onde religiosidade, classes sociais raça e identidade cultural, economia e relações de afeto, são apenas palavras-chave para representar a cultura do reggae por enunciados; a cultura é um fato.

## 6 ANÁLISE DA DISCURSIVIDADE NO MUSEU DO REGGAE

O ambiente é dividido em cinco espaços expositivos, fora a recepção (que é usada pela monitoria como uma introdução ao tema, mas não é um espaço especificamente expositivo), mas incluindo o pátio aberto interno onde fica a lanchonete do Museu e uma pequena loja.

Os espaços são nomeados em homenagem à "clubes importantes para a cultura do reggae na ilha", o valor do reggae é anexado ao valor dos clubes, historicamente construídos como lugares de referência cultural para os amantes do reggae, como dito por Nogueira (2019), onde o bar Porto da Gabi, localizado no bairro Bacanga, é *legitimador* da cena roots pela tradição: antiguidade e frequência.

Assim, o museu utiliza a legitimidade conferida a espaços pontuais e locais onde o reggae foi disseminado pela sociabilidade das festas, legitima esses lugares pela musealização do seu nome e anexa a imagem do Museu à imagem da tradicionalidade da cultura do reggae roots, da *pedra*, do valorizado pelo povo ao longo do tempo.

Essa parte faz homenagem ao Clube Pop Som, ele foi o primeiro clube de reggae de São Luís, ficava no bairro da Jordoa e foi criado em 1975. Antes desse clube existir, por volta de 1970, o reggae já havia chegado no Maranhão. E como ele chegou? Infelizmente a gente não tem uma resposta exata pra dar. Uma das teorias diz que vinham por meio dos marinheiros do Caribe pra cá, que usavam discos como moeda de troca nos prostíbulos. As meretrizes tinham um papel de divulgar colocando os discos de vinil e também fazendo as trocas (visita guiada).

Cumprindo um dos objetivos presentes nas matérias de jornal em meio eletrônico consultadas de materializar ou musealizar a cultura material do reggae, o Museu apresenta "o primeiro clube" e só depois, mesmo que na mesma fala, ressalta que o reggae já era disseminado pelo Estado.

Outras visitas guiadas, mesmo dependentes da organização da fala do mediador, tocam no ponto da indefinição quanto a "como o reggae chegou em São Luís?". Dentro disto, há a perspectiva da chegada por meio de sintonização ao acaso de programas de rádio caribenhos, que tendem à visão da importância dos veículos de massa presentes na Jamaica para a disseminação do *soul*, reggae e ritmos africanos para ilhas vizinhas (OLIVEIRA, 2009, p. 11, 19) e o rádio para a música em São Luís.

A outra perspectiva é a da importância da troca comercial, da maritimidade para a vida social da cidade e da presença da prostituição, subalterna, mas existente e influente. Silva (2007) cita a fala do cantor Toots Hibbert, da banda jamaicana Toots and Maytals, que acredita que o termo *reggae* tenha se originado da palavra “*streggae*” - gíria caribenha para prostituta. "Talvez por isso, Toots tenha definido o *reggae*, como algo que identifica o povo sofrido dos guetos, coisa que se usa como comida [...]" (p. 23).

Não há materialidade no Museu sobre essas chegadas do *reggae* em São Luís, entretanto, há oralidade. Silva (2007) em entrevista com o à época secretário estadual de cultura do Maranhão, Joãozinho Ribeiro, exemplifica a oralidade:

Morei mais da metade da minha vida na zona do baixo meretrício e ali era comum esses navios que vinham das Guianas (...) os marinheiros infestavam a zona. Era comum eles aportarem todo mês, geralmente eles pagavam as prostitutas com discos. Inclusive, o primeiro disco de *reggae* que escutei foi na zona. Não sei a origem, mas escutei lá, entre as décadas de 60 e 70 e depois fomos vendo o *reggae* se expandindo nas festas da periferia e a periferia sendo muito mal tratada. [...] (SILVA, 2007, p. 25).

Não por acaso, o tópico dessa entrevista se chama "Os ecos do grito jamaicano ressoam no Maranhão". Há uma relação entre uma forma de concepção da palavra *reggae* na Jamaica - “*streggae*” - e a condição de prostituição/subalternidade, e a condição de chegada do *reggae* em São Luís literalmente influenciada pela rede de prostituição e só à partir dessa proximidade receber uma conotação depreciativa, a exemplo dessa fala, não só com a prostituição mas com uma classe periférica.

Na reprodução de um ambiente de clube de *reggae* a mediação complementa: "Antigamente o DJ ficava de costas para o público e depois, com o avanço da tecnologia, ele começou a ficar de frente". A mudança de posição é citada por Oliveira (2009, p. 51) como uma característica de performance do discotecário, na mediação, o aparato material é a base da mudança do ato de virar para o público e potencializar a interação. A tecnologia é dita como condicionante.

Muito me perguntei se era possível ver elementos da relação entre pessoa/natureza, identidade/identificação explorada pelos poemas de Césaire e Suzanne e presentes em letras de *reggae* e na filosofia rastafari, dentro da cultura do *reggae* exposta no Museu. Pois bem:



Imagem 16: Bandeira oficial da Jamaica Brasileira. Foto: Brian, 2022.

Nas imagens temos a justaposição de pessoas, radiolas e ambiente. Na Bandeira, é possível perceber um contraste entre o esquematismo geométrico das radiolas ao fundo e do disco de vinil central, e os dois casais ao lado, que parecem não fazer parte da visualidade totalmente da bandeira, mesmo assim, está aí para mostrar o "jeito de dançar agarradinho" de forma objetiva e assertiva.



Imagem 17: Fernando Mendonça, Ilha do Reggae. Acrílica sobre tela. Obra doada pelo autor. Foto: Brian, 2022.

É importante pontuar que a pintura não é uma das expressões da cultura do reggae. Há sim um trabalho visual perceptível nos panfletos que divulgam as festas, na monumentalidade da radiola e do desenho formado pela dança. Aqui, a pintura carrega o simbolismo de ter sido doada ao museu para ser exibida pela temática do reggae. Sendo o simbolismo, segundo a leitura do simbolismo no moderno que faz Eco (1991):

Nas poéticas do simbolismo o símbolo é reconhecido como um modo particular de dispor estrategicamente os signos a fim de que eles se dissociem de seus significados codificados e se tornem capazes de veicular novas nebulosas de conteúdo. O símbolo nessa perspectiva não é coextensivo ao estético: é uma entre as várias estratégias poéticas possíveis. (p. 235).

Nessa perspectiva, os elementos são produzidos com base no simbólico a fim de formar um rearranjo. A cor vermelho (sangue dos mártires negros no período de escravatura), o verde (mata/floresta/natureza), e o amarelo (ouro/riquezas/matéria/abundância) vindos das cores do reggae no rastafarianismo são presentes aqui junto a outro símbolo: a dança em par, próxima e circular.

Moreira (2011) diz que o simbolismo comumente encontrado na cultura do reggae em São Luís fazem referência aos utilizados na Jamaica: as cores, o *dreadlock*, o som alto, a expressão em grupo. Agora o ponto em comum entre os poemas caribenhos utilizados neste trabalho, o simbolismo no reggae e o exemplo da pintura: há uma aproximação dos indivíduos, lugar natural e elementos simbolicamente construídos. Não há uma floresta, mas a natureza é representada pela indiferenciação entre espaço, cor e indivíduos.

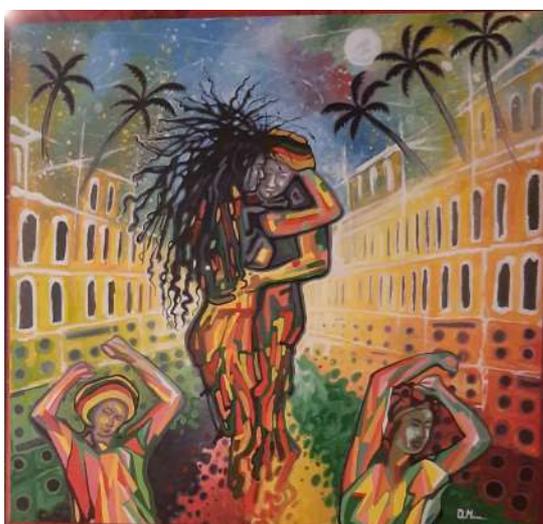


Imagem 18: Quadro de tinta acrílica sobre tela doada ao museu. Sem ficha técnica. Foto: Brian: 2022.

Essa obra remete a uma mesma aproximação entre os indivíduos e o meio, bem como ilustra a presença de expressões diversas dentro da cultura do reggae. Aqui, há uma imagem urbana que associa casarões e radiolas com indivíduos ao

centro. O ambiente majoritariamente urbano é presente nas fotografias expostas, exceto por fotografias do Clube Espaço Aberto, na região litorânea da Ponta D'areia.

Segundo Freire (2010) a maior concentração de festas e eventos de reggae acontece na região central, mas nos bairros periféricos a esse Centro, e região litorânea. O discurso do reggae na região litorânea como o modo como uma classe nobre entrou em contato com o ritmo é seguida do discurso da centralização da cultura atualmente, mesmo que o Centro Histórico em si não seja o *point* do reggae.

Na segunda visita guiada, na seção “Clube Pop Som” um senhor que estava passeando pelo Museu sozinho chegou mais próximo da mediadora e eu. Disse que quem estava em uma das fotos era o tio dele, diretor da União de Moradores do Bairro de Fátima e também DJ de reggae, ao lado de Serralheiro e outros nomes. Pedi permissão a ele para utilizar sua fala aqui.

Negada discrimina o reggae, mas o reggae não é aquilo que o cara discrimina nem aquilo que o cara fala. Se liga na letra do reggae... na melodia... o reggae não fala em violência. Você for traduzir o reggae de inglês pra português, o reggae em português só fala em amor, só fala em coisa boa, rapaz. Naquele tempo, aqui nos 60, 70, 80, 90, não tinha essas coisa. Não existia do cara chamar fulano de preto, ciclano de preto [tom de injúria], isso não existia na minha época. Já vivi e rodei muito que eu sou marinheiro de navio. [...] Sou nascido e criado no Bairro de Fátima, hoje em dia moro num bairro top, Anjo da Guarda, bairro de reggaeiro. Bairro de Fátima, Anjo da Guarda, Coroadinho, São Francisco tinha o antigo Cajueiro e o Espaço Aberto [...]. (visitante).

A fotografia no Museu não continha ficha com essas informações mas o visitante, por acaso, tinha. Pontuou os indivíduos e o contexto do Clube União do BF e a União de Moradores, aproximou a melodia e letra do reggae em contraste com a discriminação do ritmo pela referência às pessoas pretas. Freire (2010, p. 45, 46) indica que quando uma população que não a negra e da periferia começou a participar dessa cultura, a discriminação continuou. Com a fala do visitante é possível pensar que o racismo interpessoal é mais visível hoje que noutros tempos, mesmo em bairros nobres como o São Francisco, que como o mesmo diz “era muito muita palafita [casa de madeira sobre maré]”. A própria imagem do bairro rico e da população negra ser a *segunda* presente no Clube Toque de Amor, é uma narrativa.

O colecionismo na cultura do reggae não é ressaltado na visita, mas a aquisição como no exemplo materialmente exposto do radioleiro Serralheiro. O visitante citado adiciona uma camada de importância à narrativa da aquisição de

músicas por marinheiros, pois ele é um exemplo contemporâneo disso: “tenho mais de 1800 reggae nesse pendrive [mostra pendrive em um chaveiro], e mais de 2 mil nesse aqui”, e quando perguntado como conseguiu, disse rindo “ah, isso é ouro, não se conta!”.

Por último, os objetivos do Museu do Reggae são reconhecíveis no trabalho e discurso da Assessora Técnica Alessandra Vieira:

Onde tinha movimento reggae eu estava lá. Até que aos 18 anos eu entrei na Comissão Integrada de Reggae e Turismo, que é uma comissão que tem um trabalho lindo com a cadeia produtiva do reggae, e eu virei oficinaira através do projeto GDAM [Grupo de Dança Afro Malungos] pra meninas aprenderem a fazer tranças. E aí nesse tempo eu fui desenvolvendo um trabalho sobre reggae né: vivência de família, vivência de trabalho, promovi vários concursos até um belo dia Ademar me ligar e falar: eu preciso que você trabalhe comigo no Museu do Reggae. (entrevista).

Em minha concepção, o Museu se insere em meio a outras "ações de salvaguarda", da "rede da cadeia produtiva do reggae" como dito pela entrevistada. A CIST - Comissão Integrada de Reggae e Turismo - é um grupo autônomo, democrático e popular de cerca de 10 integrantes representantes da cadeia produtiva do reggae entre DJs (digital e vinil), banda, trancista e moda reggae que "se uniu pra discutir políticas públicas pro movimento reggae". O Dia Municipal do Reggaeiro (7 de setembro na Praça Maria Aragão) é idealizado pelo grupo.

O Museu foi organizado primeiro sobre a ideia de homenagear e "conservar os lugares importantes pra história do reggae na cidade", por isso cada seção leva o nome um clube. O acervo tem a seguinte lógica:

O que era especial pra pessoa visitante, o ludovicense, o maranhense, a criança, o adolescente, vir visitar o museu: ele olhar o que tem no Maranhão. Então, a radiola do Serralheiro o governador se interessou, e, comprou, pra ajudar a família. A gente tem o Chico do Reggae que é um dos maiores colecionadores de vinil e ele tinha uma parte da coleção dele pra vender, o Governo foi lá e comprou. O quadro do Ijahman foi doado pro museu, as pessoas chegam aqui e doam também. (entrevista).

No enunciado "olhar o que tem de especial no Maranhão" demonstra um objetivo de expor o lugar onde a cultura do reggae se insere junto a outras "coisas" do patrimônio regional. Os objetos foram pontualmente escolhidos e para além da necessidade de tê-los no museu, houve a ajuda financeira aos vendedores. Esses objetos fazem parte da exposição permanente (trocados de 6 em 6 meses).

Encartes, panfletos, fotos, vídeos, músicas, revistas, vinis, CDs e DVDs, roupas, são alguns dos objetos doados ao museu, formando um acervo representante da cultura material e imaterial - como o processo de troca e venda - do reggae.

Foi dito que recentemente receberam cerca de cerca de 50 fitas cassetes de um dos maiores eventos promovidos e cobertos sobre o reggae pela Mirante - rede de comunicação local, esse material está sendo convertido em outro formato por um profissional ligado à SECMA para que os vídeos sejam exibidos. Esse exemplo é seguido da conclusão "o Museu do Reggae é um dos mais diferentes né, os outros não tem tanto essa tecnologia [...]." (entrevista). Põe o museu em relação aos outros: focados em temas como cultura popular tradicional, período colonial, embarcações e artesanato.

O quantitativo é importante, a gente confere essas pessoas. Tanto feminino quanto masculino, tanto crianças como adolescentes. Pra gente isso é muito enriquecimento saber que hoje o Museu do Reggae é o primeiro museu mais visitado de São Luís do Maranhão. [...] O Museu além de atrativo, é curioso. Por quê aqui um museu do reggae? O que o reggae fez aqui nessa cidade? (entrevista).

A fala que conclui a entrevista ressalta que há uma preocupação na quantidade e tipo de público, justificado pela diferenciação entre os espaços turísticos da cidade. Dos dois visitantes entrevistados em momentos diferentes: o primeiro era um turista do Amapá, no último dia foi indicado pela dona de um hostel a visitar o museu do reggae, já tinha curiosidade em saber o porquê do reggae fazer parte da história da cidade e "não tinha ideia como começou a popularização e a história do Serralheiro".

O segundo não estava no Museu para aprender a história, mas já sabia a história disso tudo, se disse "fanático por reggae" e, pelos apontamentos, é possível pensar que queria ver a materialização da cultura da qual faz parte.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Said (1993) fala sobre a produção de discurso orientalista, a ideia sobre o oriente, por meio da imagem de músicas e produções literárias europeias e estadunidenses - um discurso feito por outro. Pelo exemplo de uma literatura chamada *L'exil et le royaume* (1957), do escritor franco-argelino pró-libertação Albert Camus, é recorrente a narrativa de "exílio de pessoas não-europeias" (Argélia, Brasil e diáspora parisiense).

Essas narrativas mostram pessoas no Terceiro Mundo como necessitadas do descanso e auto realização, enquanto pessoas europeias já "sabem" o que são mesmo fora seu "lugar [ideal] de origem". "É como se dissesse que só se pode virar nativo em virtude de alguma mutilação, que provoca uma doentia, e em última análise inaceitável, perda de identidade." (p. 217, 218). São imagens discursivas criadas e reproduzíveis.

O discurso corrente sobre o reggae como manifestação cultural regional é permeado por noções de "fora/dentro", "antigo/novo", "perda/achado", "sofrimento/redenção", "natureza/humano", além de narrativas sobre repressão e aceitação, do Bumba-meu-boi do Maranhão, ao Reggae, da repressão à segmentação e institucionalização por meio da criação de um Museu.

Hall (2016) lê imagens, ações culturais e publicações, e cita como Foucault e Gramsci falam sobre a produção de conhecimento. Tratados, conversas, imagens, leis, criação de instituições de Estado etc., são formas reguladoras da produção da ideia de sociedade, corpo, Estado. O poder não é apenas *reprimir* ou *punir*, por meio desses mecanismos, o que não é o discurso esperado (p. 84 - 94). Raça, classe e sexualidade seriam largamente regulados.

É simplista, contudo, ignorar fatores econômicos, de qualidade de serviço, educação formal, falta de visão macro e relação entre esferas públicas, que são talvez mais visivelmente influenciadores da rede cultural institucional e popular de uma cidade. O que Hall (2016) e Said (1993) frisam é o estereótipo na leitura da produção do Oriente, da América Latina, Caribe e diásporas racializadas.

A visão da cultura como uma *construção* historicista é enfraquecida quando, por exemplo, em uma instituição como o Museu do Reggae se alinham e se afastam

de discursos da comunicação do Estado, da conversa cotidiana da população *reggaeira*, da produção de outras artes sobre o reggae etc.

O Museu do Reggae tem um objetivo de conservar a história e símbolos presentes na cultura do reggae; o acervo material é adquirido pelo interesse do Estado em peças específicas, bem como para ajudar o proprietário do material, além de doações que indicam o interesse em ter-se representados no Museu.

A falta de conservação preventiva, falta do uso do material como fonte de conhecimento independente da mediação por meio de expografia coerente e fichas bibliográficas demonstram uma fragilidade na qualidade museológica da instituição. A institucionalização do reggae em uma instituição museológica se apresenta como um "sonho de todo reggaeiro" (entrevista com a Assessora Técnica), por ser um espaço ocupado na imagem política da cidade.

O Museu aparece em meio a uma cadeia produtiva bem estruturada, sendo só um dos pontos, independente à cultura do reggae. Está ao lado de organizações de salvaguarda não-governamental, não superior a essas ações. Se focando como uma ferramenta de musealização da cultura material e vitrine turística, com uma tendência à exposição "do que tem no Maranhão".

Apesar da intenção em ambientar a vivência do reggae, em um ambiente museal, a visitantes que não tem contato com o reggae no seu meio de clubes, festas, bares ou qualquer lugar com uma boa radiola, o museu não mostra a presença do reggae mais contemporânea e sua convivência com outros ritmos e culturas. A ação causa o que uma mediadora disse que ouve de alguns visitantes: "vocês deixaram a cultura morrer, né?".

Discursos como adoção de cultura, relação comercial e cultural entre Maranhão/Pará e Caribe, cultura negra, modernidade e novas tecnologias, cadeia produtiva/econômica, relações raciais, estigma e segmentação da cultura são caracterizáveis. Não há pontuação sobre a qualidade de criação artística na cultura do reggae.

Dentre os discursos do reggae na Jamaica, em São Luís, ousou dizer que o Museu do Reggae reproduz e reforça discursos das duas bibliografias produzidas para apresentar uma cultura ludovicense, para o visitante. O "discurso caribenho" foi primordial para o entendimento da estética do reggae.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. Os museus como desafios para a antropologia. *In*: TAMASO, Izabela. et al. (Org). **A antropologia na esfera pública**: patrimônios culturais e museus. Goiânia: Editora imprensa universitária, 2019. p. 181 - 194.
- ALVARES VIDIGAL, Leonardo. Transculturalidades: redescobrimo as conexões ancestrais. **Revista brasileira do Caribe**, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, vol. 17, n. 33, jul./dez., p. 17-35, 2016. ISSN: 1518-6784.
- AMARO, Danielle Rodrigues. "O fim da história da arte" segundo Hans Belting. **V Encontro de história da arte**, IFCH/UNICAMP, 2009, p. 16 - 24.
- AMORIM, Karenn. A ideia de Pós-Modernidade na arte contemporânea. **Revista Farol**, v. 13, n. 17, p. 79–90.
- ANJOS, Wanderson Ferreira dos. Os points de reggae em São Luís do Maranhão como reveladores de uma caracterização socioespacial. *In*: XIV ENCONTRO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM GEOGRAFIA, 10 - 15 out, 2021.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11, Brasília, maio - ago. de 2013, p. 89-117.
- BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem. Trad.: Annie Cambe. Rio de Janeiro: edUERJ, 2014.
- BOLÍVIA. **Constitución Política del Estado**. 7 fev. 2009.
- BONI, Tanella. Femmes en négritude: Paulette Nardal et Suzanne Césaire. **Collège international de Philosophie**, Rue Descartes, Cairn Info, n. 83, p. 62 - 76, 2014.
- BOTTALLO, Marilúcia. Poder, cultura e tecnologia: o museu de arte e a sociedade de comunicação. **Novos Olhares**, Grupo de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos – ECA/USP, 9ª ed., 1º semestre de 2007, p. 5 - 17.
- BRASIL. Caderno de Orientações Pedagógicas 2022. Maranhão: Seduc, 2022.
- BRASIL. **Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009**. Brasília, DF: Presidência da República, [2022]. Disponível em:

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm#:~:text=necessidades%20dos%20visitantes.-,Art.,material%20e%20imaterial%20da%20Na%C3%A7%C3%A3o](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm#:~:text=necessidades%20dos%20visitantes.-,Art.,material%20e%20imaterial%20da%20Na%C3%A7%C3%A3o). Acesso em: 10 set. 2022.

CARDOSO, Letícia Conceição Martins. **O teatro do poder**: cultura e política no Maranhão. 2008. Orientador: Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Maria Beserra Coelho. 2008. 179 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Maranhão, Maranhão, São Luís, 2008.

CAREGNATO, Rita Catalina Aquino; MUTTI, Regina. Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo. **Texto Contexto Enferm**, Florianópolis, out. - dez.; n. 15, v. 4, p. 679 - 684, 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. A Proteção Legal do Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil. *In*: TAMASO, Izabela. *et al.* (Org). **A antropologia na esfera pública**: patrimônios culturais e museus. Goiânia: Editora imprensa universitária, 2019. p. 48 - 80.

CÉSAIRE, Aimé. **Diário de um retorno ao país natal**. Trad.: Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CÉSAIRE, Suzanne. **A grande camuflagem**: escritos de dissidência (1941 - 1945). 1. ed. Editora Papéis Selvagens, 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-grande-camuflagem/>. Acesso em: 29 jul. 2022.

CHAGAS, M. S. Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. *In*: Átila Bezerra Tolentino. (Org.). **Educação Patrimonial**: educação, memórias e identidades. Caderno Temático 3. 1<sup>a</sup> ed., v. 3, p. 27 - 31. João Pessoa: Iphan, 2013.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 4 ed. São Paulo: Estação liberdade: UNESP, 2006.

CONCHA. *In*: DICIONÁRIO de Língua Espanhola. Real Academia Española; Asociación de Academias de la lengua española, 2022. Disponível em: <https://dle.rae.es/concha>. Acesso em: 1 set. 2022.

Conservação Preventiva para Acervos Museológicos. **IBRAM**. Disponível em: <https://www.escolavirtual.gov.br/curso/267>. Acesso em: 10 dez. 2022.

DANÇAR reggae 'agarradinho' pode virar Patrimônio Cultural Imaterial do Maranhão. **Jornal Pequeno**, 12 maio 2021. Disponível em: <https://jornalpequeno.com.br/2021/05/12/dancar-reggae-agarradinho-pode- virar-patrimonio-cultural-imaterial-do-maranhao/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, Françoise. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: ICOM; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 8ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. Trad.: Mariarosaria Fabris e José Luíz Fiorin. Série fundamentos, n. 64, 1991.

EQUADOR. **Constitucion de la Republica del Ecuador**. 20 out. 2008.

ESPÍRITO SANTO, José Marcelo do. Formação Histórica e o Processo Atual de Desenvolvimento da Cidade. *In*: **São Luís**: uma leitura da cidade, p. 62-69, 2006.

FORQUIN, Jean-Claude. **Escola e Cultura**: as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar. 1987. 662 f. v. 2. Orientador: Olivier Reboul. Tese (Doutorado de estado em letras e ciências humanas) - Universidade de Ciências Humanas de Estrasburgo, Estrasburgo, 1987.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad.: Luiz Felipe Beata Neves. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FREIRE, Karla. O reggae em São Luís na contemporaneidade: identificação, segmentação e mercado. **Revista Cambiassu**, São Luís, Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, Ano XVIII, n. 4, jan. – dez., 2008.

FREIRE, Karla Cristina Ferro. **Que reggae é esse que jamaicanizou a Atenas brasileira?** Orientador: Carlos Benedito Rodrigues da Silva. 2010. 221 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2010.

FREIRE, Paulo. Carta de Paulo Freire aos professores. **Estudos avançados**, n. 15, v. 42, 2001, p. 259 - 268.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. **Patrimônio histórico e cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2006.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1 ed. 13ª reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2018.

GIOVANNETTI, Jorge L. Evolución social, identidades y políticas del reggae en Jamaica. **Revista de ciencias sociales**, v. 4, p. 174 - 199, 1998.

GLISSANT, Edouard. **Caribbean discourse**: selected essays. 2ª ed. EUA: University Press of Virginia, 1996.

GLISSANT, Edouard. **El discurso antillano**. 1ª ed. Colección nuestros países. Casa de las Américas, 1981.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Patrimônio, espaço público e cultura subjetiva. In: TAMASO, Izabela. *et al.* (Org). **A antropologia na esfera pública**: patrimônios culturais e museus. Goiânia: Editora imprensa universitária, 2019. p. 29 - 47.

GONÇALVES, Renata de Sá. Antropologia na esfera pública: breve panorama e atuais desafios da preservação dos patrimônios culturais no Brasil. In: TAMASO, Izabela. *et al.* (Org). **A antropologia na esfera pública**: patrimônios culturais e museus. Goiânia: Editora imprensa universitária, 2019. p. 12 - 28.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A modernidade negra. **Teoria e pesquisa**, n. 42 e 43, janeiro - julho de 2003.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Trad.: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediação cultural. Tradução: Adelaine La Guardia Resende [et al]. Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. 434 p.

HOSPINAL, David. Museu do Reggae: espaço em São Luís do Maranhão celebra o ritmo jamaicano. **Futura**, Cultura, 27 abr. 2018. Disponível em: <https://www.futura.org.br/conheca-o-museu-do-reggae-em-sao-luis-maranhao/>. Acesso em: 28 nov. 2022.

IPHAN recomenda e Quinta do Reggae no Centro Histórico é suspensa. **Página 2**, 13 ago. 2019. Disponível em: <https://pagina2.com.br/iphan-recomenda-e-quinta-do-reggae-no-centro-historico-e-suspensa/>. Acesso em: 8 nov. 2022.

LACAN, Jacques. **A identificação**: seminário 1961 - 1962. Trad.: Ivan Corrêa; Marcos Bagno. Recife: Centro de estudos freudianos do Recife, 2003.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 16**: de um outro ao outro. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2008.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 18**: de um discurso que não fosse semblante. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2009.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 14 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2001.

LATIFOGLU, Mel. How Marley, Manley, Seaga, and Music Changed Jamaica's Politics. **LAS2JAC**, Austrália, La Trobe University, 15 ago. 2016.

MANUEL, Peter. **Caribbean currents**: Caribbean music from rumba to reggae. 3ª ed. Filadélfia: Temple University Press, 2016.

MENENDEZ, Larissa Lacerda; TAUKANE, Isabel Cristina Teresa. Amazônia e suas dimensões: exposição de artes indígenas. In: BAPTAGLIN, Leila Adriana; SANTI, Vilso Junior Chierentin; PORTO JÚNIOR, Francisco Gilson Rebouças; BAPTISTA, Renato Dias (Orgs.). **Povos Originários e Comunidades Tradicionais**: trabalhos de pesquisa e de extensão universitária. v. 8. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

MOREIRA, Euclides Barbosa Neto. **O poder simbólico das radiolas de reggae na cultura maranhense**. Orientador: Afonso de Albuquerque. 2011. 206 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da comunicação) - Convênio entre UFF/UFMA/UNIVIMA, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2011.

MUSEU do Reggae recria clima de radiolas. **O Imparcial**, 28 maio 2017. Disponível em:

<https://oimparcial.com.br/noticias/2017/05/museu-do-reggae-recria-clima-de-radiolas/?amp>. Acesso em: 22 nov. 2022.

MUSEU do Reggae será inaugurado nesta quinta-feira. **O Imparcial**, 17 jan. 2018. Disponível em:

<https://www.google.com/amp/s/oimparcial.com.br/entretenimento-e-cultura/2018/01/museu-do-reggae-sera-inaugurado-nesta-quinta-feira/%3famp>. Acesso em: 22 nov. 2022.

NOGUEIRA, Robson de Melo. **Práticas que legitimam a tradição "roots" no cenário musical do reggae em São Luís do Maranhão**: Ensaio etnomusicológico a partir do Bar Porto da Gabi. Orientadora: Beatriz Duarte Pereira de Magalhães Castro. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

OLIVEIRA, Paulo Rogério Costa de. **Ao som da radiola, dançando bem juntinho**: configurações e identidades no reggae midiático de São Luís do Maranhão.

Orientador: Dr. Felipe da Costa Trotta. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco. Pernambuco: Recife, 2009.

OLIVEIRA, Pedro Henrique Autuori de. **Rastafari, música reggae e tradição oral africana**. Orientador: Dra. Ana Elisa de Castro Freitas. Monografia (Licenciatura em Artes) - Universidade Federal do Paraná. Paraná: Matinhos, 2018.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 9. ed. São Paulo: Pontes editora, 2010.

ORSI, Vivian. **Metáforas do universo lexical português e italiano das zonas erógenas**: ânus, nádegas, pênis, seios, testículos e vulva. 2009. Tese (Doutorado

em estudos linguísticos) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto, 2009.

PÊCHEUX, M. Ler o arquivo hoje. Trad.: Bethânia S. C. Mariani [et. al]. *In*. ORLANDI, Eni P. (org) [et. al.]. **Gestos de leitura: da história no discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 55 - 66.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad.: Eni P. Orlandi. 6. ed. Pontes Editores: Campinas, São Paulo., 2012.

PENHA, Talita Lima. **Reggae, Identidade Cultural e Atratividade Turística de São Luís do Maranhão**. Monografia (Especialização em Turismo e Hospitalidade) – Universidade de Brasília, Centro de Excelência em Turismo. Brasília: UnB/CET, 2003.

PINTO, Marcelo Garson Braule. Por uma Estética da Música Eletrônica. **XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Rio de Janeiro, RJ - de 5 a 9 de setembro de 2005.

RIBEIRO, Djamila. **O que é**: lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RIBEIRO, Luciana; TUPINAMBÁ, Moara. Vexoa: nós sabemos (ou o que não sabemos) - Mostra na Pinacoteca é uma reescrita das artes e deve ser vista para além do marco de primeira dedicada às produções indígenas. **Revista Select**, ano 10, n. 49, jan./fev./mar. 2021. Disponível em: <https://www.select.art.br/vexoa-nos-sabemos-ou-o-que-nao-sabemos/>. Acesso em: 27 set. 2022.

ROSA, M. M. Narrativas Patrimoniais e Discursos Museológicos: sobre as formas de representação dos patrimônios culturais. *In*: **VI Seminário da Rede de Educadores de Museus em Goiás (REM-GO)**. Museus, Inclusão e Sustentabilidade: desafios para o século XXI, v. 5, Goiânia, 2015.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Tradução: Denise Bottmann. Companhia das Letras, 2011. ISBN: 9788571644670.

SANTOS, Boaventura de Souza. **O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2019.

SANTOS, Dorilene Sousa. *et al.* A tecnologia nos espaços museais: usos e sentidos dos recursos tecnológicos interativos como ferramentas educativas no Museu do Reggae em São Luís, Maranhão. **Revista Tecnologias na Educação**, Ano 10, n./v. 27, nov. 2018.

SANTOS, Fábio Abreu. **Produção e consumo do reggae das radiolas em São Luís/MA: significados, simbolismos e aspectos mercadológicos**. 2009. Dissertação (Mestrado em administração) – Programa de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. **RBCS**, n. 55, v. 19, junho de 2004, p. 53 - 73.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Trad.: Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blikstein. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. **Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor: reggae, lazer e identidade em São Luís do Maranhão**. Orientador: Dr.<sup>a</sup> Vanessa Rosemary Léa. 1992. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1992.

Silva, Carlos Benedito Rodrigues da. Os Sons do Atlântico Negro. **Revista Brasileira do Caribe**, v. 8, n. 15, jul.-dez., p. 21-39, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Brasil, 2007.

SILVA, Gustavo Costa e. Porto Rico e a formação do pacto colonial americano.

**IELA**, UFSC, 11 mar. 2021. Disponível em:

<https://iela.ufsc.br/noticia/porto-rico-e-formacao-do-pacto-colonial-americano>. Acesso em: 18 ago. 2022.

SOARES, Marcus Pinto. **Os bastidores de uma exposição de um museu de história natural: o processo de produção do discurso expositivo e seus agentes**. Orientadora: Sandra Lucia Escovedo Selles. 2019. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2019.

SOUNDCLASH: London's dub reggae roots. **Museu de Londres**. Disponível em: <https://www.museumoflondon.org.uk/museum-london/dub-reggae-roots>. Acesso em: 15 out. 2022.

THE HARDER They Come. Compositor e intérprete: Jimmy Cliff. 1972.

UNESCO. **Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel**. 13ª sessão, dossiê n. 01398. Porto Luís: Maurícia, 2018.

VIDIGAL, Leonardo Alvares. Transculturalidades: redescobrimo as conexões ancestrais. **Revista Brasileira do Caribe**, v. 17, n. 33, jul.-dez., p. 17-35, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, Brasil, 2016.