



**UNIRIO**

**UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO**

**Mestrado em Memória Social e Documento**

---

**André Santos Leite**

**MEMÓRIA MUSICAL DA BAIXADA FLUMINENSE**

**Rio de Janeiro  
2006**

---

## **Memória musical da Baixada Fluminense**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para a obtenção do grau de Mestre em  
Memória Social e Documento, do Centro de  
Ciências Humanas da **UNIRIO**

Orientador: Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea

Rio de Janeiro  
2006

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Josaida Gondar  
Doutora em Psicologia, Professora da  
Universidade do Rio de Janeiro - UNIRIO

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Santuza Cambraia Naves  
Doutora em Sociologia, Professora da  
Pontifícia Universidade Católica  
do Rio de Janeiro – PUC-RIO

---

Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea  
Doutor em Filosofia, Professor da  
Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO  
(Orientador)

## **AGRADECIMENTOS:**

A toda a minha família, em especial minha mãe, a Érica, com quem formarei outra. A todos que, de um jeito ou de outro, me ajudaram a não parar e acreditar que é possível. A todos os professores do Mestrado em Memória Social da UNIRIO, em especial à Prof<sup>a</sup>. Dra. Josaida Gondar e Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea. Aos Professores do Departamento de Ciências Sociais da PUC, em especial Prof<sup>a</sup>. Dra. Santuza Cambraia Naves. A todos os amigos que fiz ao longo do curso, em especial Clarice e Ana. Aos músicos de Belford Roxo, em especial Dida Nascimento. Eduardo (Eduardo Reggae Bar), Ronaldo Luiz (Ronnie-T). A Sylvio Neto que me guiou em todas as entrevistas e contribui com vários depoimentos. A Charles, pelo material. Ao amigo Gilberto, Dona Euci. Aos amigos do VIVA RIO, em especial Claudia Rebeca, César Almada e Luiz Cerdeira. Aos colegas das Escolas: Dr. Anibal Viriato de Azevedo, Rubens Farrula, Regina Célia dos Reis Oliveira, Caetano Beloni e Casemiro Meireles. Em especial à atenção do orientador Professor Miguel Angel de Barrenechea.

## SUMÁRIO

Resumo.....	8
Introdução.....	9
A memória reggae em Belford Roxo.....	17
Relações entre memória e identidade através do reggae.....	43
Documentos sonoros.....	73
Conclusão.....	110
Discografia .....	114
Bibliografia .....	115
Jornais e Revistas.....	118

“A memória é uma ilha de edição”.

(Wally Salomão)

“O simbolismo cósmico da música resiste a qualquer tratamento adequado através da palavra, pela simples razão de que a música, referindo-se à contradição e ao sofrimento primordiais, simboliza uma esfera que ao mesmo tempo é anterior à aparência e se situa além dela”.

Nietzsche

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo, analisar o surgimento do movimento reggae no município de Belford Roxo, iniciado no final da década de 1980, buscando esclarecer a importância da música reggae na formação da memória social e sua relação na consolidação da identidade dos moradores da região, analisando alguns documentos sonoros e sua contribuição na preservação da memória musical da Baixada Fluminense.

**Palavras-chave:** Memória – identidade – documentação.

**Résumé:** Ce travail a l'intention d'analyser l'origine du mouvement reggae dans la ville de Belford Roxo, à la fin des années 80. Il veut éclaircir l'importance de la musique reggae dans la formation de la mémoire sociale et sa relation dans la consolidation de l'identité des habitants de la région, en analysant quelques documents sonores et sa contribution dans la conservation de la mémoire musicale.

## INTRODUÇÃO

A partir de um trabalho voluntário realizado em uma rádio comunitária, tive a possibilidade de conhecer de perto algumas das diversas manifestações culturais da Baixada Fluminense. Em especial, pude apreciar a produção musical de vários artistas dessa área do Estado Rio de Janeiro. A partir da experiência da rádio consegui identificar, em cada um dos seus treze municípios, diferentes manifestações artísticas relacionadas à música.

O que me chama profundamente a atenção é o fato de que, percorrendo os treze municípios que compõem a Baixada Fluminense, torna-se palpável a contradição existente entre uma produção artística e cultural riquíssima e uma estrutura sócio-política extremamente pobre. Neste último sentido, é gritante o baixo nível de escolaridade, a enorme densidade demográfica: a maior da América Latina, o ínfimo número de aparelhos culturais, e a total omissão dos governos locais, que não desenvolvem políticas públicas para incentivar a cultura, não estimulam a cidadania do povo, e não fomentam nem as manifestações artísticas nem as possibilidades de lazer dos moradores da área.

A Baixada Fluminense, ao longo dos anos, tem sido considerada uma região periférica do Rio de Janeiro, identificada com o *estigma*<sup>1</sup> de violenta, devido aos altos índices de homicídios ocorridos e ainda a outros aspectos negativos – assaltos e outras formas de violência, condições sanitárias, de salubridade e de transporte precários etc. - atribuídos à região.

---

<sup>1</sup> A noção de *estigma* é importante para este trabalho e será abordada nos capítulos seguintes. Ela aponta fundamentalmente para uma visão desqualificadora sobre determinados indivíduos ou grupos da sociedade: os estigmatizados estão *marcados* e excluídos da consideração da comunidade em geral.

Diante dessa precária situação social, diversos artistas da Baixada Fluminense têm contribuído para mostrar que a produção musical da região vem atuando positivamente no sentido de construir uma outra *identidade*<sup>2</sup>, que se afaste da imagem negativa, estigmatizada que se consolidou no senso comum, onde estereótipos reducionistas tendem a esconder a diversidade e a intensidade cultural de uma vasta e complexa região do Estado do Rio de Janeiro, que está muito longe de ser uniforme, cujas manifestações sociais e artísticas mostram grandes diferenças, múltiplas peculiaridades, nos diversos bairros que a compõem.

Como apontamos acima, muitas vezes, essa região é vista apenas como sinônimo de miséria, violência e banditismo institucionalizado. Essa visão reducionista nega a diversidade de atividades e manifestações culturais dos cidadãos dessa área. Nela, como em outras regiões do Rio, incluída a Zona Sul, há violência, marginalidade etc. Porém, a Baixada Fluminense possui uma multiplicidade cultural que vai além das tentativas de simplificação por parte dos que olham com uma perspectiva que diferencia centro-periferia, desvalorizando os que habitam a denominada *periferia*.

Para discutir e questionar o preconceito embutido nessas conceitualizações desqualificadoras, é relevante o entendimento da composição da Baixada Fluminense como um espaço diverso e complexo em sua formação social e suas manifestações políticas. Cada vez mais, com a difusão dos meios de comunicação e das tecnologias tornam-se múltiplas as possibilidades de divulgar manifestações culturais, ultrapassando fronteiras espaciais e nacionais. Contudo, apesar da diversidade existente, alguns estilos musicais são

---

<sup>2</sup> A noção de identidade será aprofundada posteriormente; agora queremos salientar que partimos de uma noção dinâmica de identidade, concordando com autores como Foucault, Deleuze, Guattari, Pollak, Velho etc. que consideram que identidade não é *essência, substância*, mas um processo, um jogo de forças, uma tensão de potências sociais em permanente construção.

identificados profundamente com a comunidade local. No circuito da rádio comunitária na qual me desempenhei, pude apreender que há uma produção e um gosto musicais específicos de determinadas regiões da Baixada Fluminense. Na experiência que realizei na rádio Onda Livre FM, tive a possibilidade de identificar, em cada um dos treze municípios da Baixada Fluminense, diferentes manifestações relacionadas à produção musical. Por exemplo, em Duque de Caxias predomina a cultura nordestina por tratar-se de um município em que habitam muitos imigrantes vindos dos Estados que compõem a região nordeste, sendo o forró a mais expressiva manifestação musical da região; em especial por se realizar semanalmente na praça central do município a Praça do Pacificador, uma feira de valores nordestinos. Já o Município de Belford Roxo é composto por uma maioria de habitantes negros, sendo o reggae o gênero musical mais difundido desta localidade. Em Mesquita tem destaque a música eletrônica e em São João de Meriti os mais cultuados são os samba/pagode e o hip hop. Destaco que detectei o predomínio destes estilos na minha experiência radial, isto não significa que, nas regiões citadas, os estilos aludidos sejam os únicos cultuados: essas formas artísticas se destacam, mas não anulam as outras, a arte da Baixada está longe de ser uniforme.

Esta experiência me levou a estudar o reggae por tratar-se de um estilo de produção musical que possui fortes laços locais, criando estratégias de resistência às visões que deturpam a identidade dos habitantes deste lugar de Rio de Janeiro, isto é, a arte da Baixada Fluminense contesta as visões que estigmatizam esta região e os seus moradores. O reggae da Baixada tem um repertório simbólico baseado na memória musical, representando a resistência através da música, em que se busca construir e valorizar uma tradição. Através da música, os indivíduos se identificam formando um universo cultural específico. O

processo criativo se desenvolve na medida em que a memória assume um significado peculiar nesse contexto local. Uma identidade é criada em um território desqualificado: o reggae da Baixada tenta ultrapassar essa visão restrita, apresentando a outra cara dos habitantes da denominada *periferia*. O seu sentido negativo sofre uma inversão simbólica através de uma ação afirmativa possibilitada pela música. Torna-se uma resposta diante da dinâmica de segregação social sofrida pelos seus moradores: a música mostra que o fato de ser negro e morador da Baixada, nada tem a ver com rótulos simplificadores, com a lógica do estigma; ao contrário, é ser criador, capaz de produzir cultura, de elaborar propostas artísticas que levem os cidadãos a tomarem consciência da sua condição.

A música na Baixada Fluminense, assim como as suas mais diversas manifestações culturais, são, além de tudo, uma forma de *resistência*<sup>3</sup> cultural às práticas políticas estabelecidas na região, como assistencialismo e clientelismo, por exemplo. Essas modalidades da política oficial podem ser consideradas responsáveis por muitas das dificuldades vividas na Baixada, inclusive por ter favorecido na construção dessa imagem negativa.

Em contrapartida, a produção musical realizada na Baixada Fluminense vem desempenhando um papel de vital importância para a construção de uma identidade que ultrapasse as visões desqualificadoras e, conseqüentemente, vem representando mais uma forma de resistência cultural e política, propiciando novos olhares acerca da região. Neste sentido, abordarei a modalidade reggae da produção musical enquanto formas de construção da memória, analisando a música enquanto uma das estratégias utilizadas pelos

---

<sup>3</sup> Esta noção de resistência será importante para, à luz da teoria de Foucault, compreender, no último capítulo, como o poder é sempre produtivo, nunca é *exercido apenas* por um grupo, nunca é *padecido apenas* por um grupo, mas surge no marco de múltiplas tensões, ações e reações sociais. Portanto, os grupos que se sentem

músicos da Baixada fluminense para a afirmação de uma identidade local. Assim, posso detectar que os artistas de Belford Roxo vêm mostrando novas formas de incidir na política local, mesmo fora das instituições estabelecidas tradicionais. Eles produzem um discurso contrário à visão dominante, não permitindo que sua identidade seja *fixada* de forma depreciativa, produto das interpretações que estigmatizam os moradores da Baixada. Esses artistas buscam apresentar aspectos afirmativos da vida da região e conseguem, de alguma forma, expressar lutas e conquistas engendradas no âmbito de sua comunidade, decorrentes do confronto racial, social e político. A música, no caso do município de Belford Roxo, pode ser entendida como um sinalizador cultural, operando como um elemento ativo na constituição da identidade.

Em resumo, conforme o assinalado, considero importante o estudo do fenômeno da música produzida na Baixada, particularmente o reggae em Belford Roxo, para analisar de que forma esse movimento musical exprime aspectos relevantes da memória social e contribui para a consolidação da identidade dos habitantes da região, ultrapassando as visões que os estigmatizam. Ora pela demonstração do sentimento de pertencimento a uma região periférica que foi ao longo dos anos identificada com o estigma de violenta, ora por serem responsáveis pelo desencadeamento de uma nova percepção acerca da região, considero parte da produção musical enquanto *lugares de memória*,<sup>4</sup> analisando a música enquanto uma das estratégias utilizadas pelos músicos da Baixada Fluminense para a formação de uma identidade local.

---

limitados, cerceados, sempre têm a possibilidade, mesmo pressionados ou dominados, de exercerem a força, de *resistirem* ao domínio, de mudarem a equação de forças, na qual estão sendo limitados.

<sup>4</sup> Posteriormente, esclarecerei esta noção cunhada por Pierre Nora, para aludir aos diversos âmbitos em que a memória é cultuada especificamente, num momento em que as lembranças coletivas deixam de ter efetividade.

Através deste trabalho, busco demonstrar que os músicos da Baixada Fluminense têm alargado os seus espaços de autonomia, utilizando-se das mais diferentes formas, para exprimirem pensamentos e ideais da sua comunidade. Eles interagem com a população e adquirem repercussões políticas sutis, porém profundas da vida da região. O reggae de Belford Roxo tem adotado uma linguagem política, que pode ser vista como a gestação de uma outra narrativa (diversa daquela que desvaloriza a região), apresentando uma visão positiva da sua identidade.

É importante destacar que o trabalho está estruturado em três eixos básicos. Início o trabalho analisando o surgimento do movimento reggae no município de Belford Roxo, que aconteceu no início da década de 1990, discutindo como a música reggae participou da formação da memória social, visando esclarecer como se identificam os moradores da região com essa música e com diversos valores ligados ao reggae. Procuo estudar a aparição deste movimento através de depoimentos dos músicos das bandas precursoras do movimento reggae, KMD-5 e Lumiar, hoje conhecidas como Negril e Cidade Negra, assim como de outros artistas que fizeram parte desta manifestação cultural e também através de matérias de jornais e revistas. Analiso também as peculiaridades desta localidade do Estado do Rio de Janeiro, tentando determinar de que maneira a música reggae traduz o dia-a-dia da população desta região e de que forma a história destes artistas tem contribuído na formação da memória social.

É importante destacar que compartilho neste estudo de uma visão da problemática da memória a partir de autores contemporâneos, como Foucault, Pollak, Hall, Velho, Silva etc. Partindo do enfoque desses teóricos, viso analisar o fenômeno da memória social dos

moradores da Baixada Fluminense, conforme se relaciona com diversas formas de produção musical.

No segundo capítulo, abordo as relações entre a formação da memória e sua influência na configuração da identidade local; discuto também como podem ser influenciada pelos músicos de Belford Roxo através do reggae. Analiso como essa forma musical contribui na formação de uma identidade com a qual se identificam os moradores de Belford roxo. Este capítulo esta estruturado em torno dos depoimentos de músicos que fizeram parte deste movimento artístico, de moradores da região que acompanharam essas manifestações e se identificam com as propostas dos músicos. Abordo esta problemática munido dos conceitos elaborados por autores como Pollak, Hall, Velho, Castells entre outros. Destacamos que não entendemos identidade como algo fixo, estável ou imutável mas como uma construção dinâmica, que surge das negociações dos grupos.

No último capítulo, analiso alguns documentos sonoros da produção musical do movimento reggae, aos efeitos de analisar os conteúdos transmitidos pelos músicos. Discutirei, assim, o processo de institucionalização do discurso dos músicos de Belford Roxo, abordando o conjunto do patrimônio documentário, incluindo, além dos manuscritos, os documentos audiovisuais, partindo da hipótese de que tais documentos fazem parte da cultura da região e têm contribuído para a preservação da memória musical da Baixada Fluminense. Também apresento uma concepção de documentação dinâmica, que permite entender por documentos sonoros as gravações realizadas em discos, fitas, cds, os depoimentos concedidos através de entrevistas às emissoras de rádio e tv etc. Essa documentação, de alguma forma, expressa a opinião dos artistas tornando-se memória gravada. Entendo que através da documentação de suas obras, os artistas vem se

utilizando da lógica de produção e distribuição do mercado fonográfico a seu favor, fazendo com que sua música alcance relevância nacional. Finalmente, analiso as letras da música reggae oriundas deste movimento buscando elucidar de que forma traduzem a memória local.

## **Memória Reggae em Belford Roxo:**

### **O surgimento do Movimento Reggae**

Neste capítulo, abordarei o surgimento do movimento reggae, na Baixada Fluminense, que apareceu no final da década de 1980 e início da década de 1990, analisando como a música reggae participou da formação da memória social; visto analisar como se identificam os moradores de Belford Roxo com essa manifestação musical e com diversos valores ligados ao reggae<sup>5</sup>. Procurarei estudar a aparição deste movimento através de depoimentos dos músicos das bandas precursoras do movimento reggae neste município, assim como de outros artistas que fizeram parte desta manifestação cultural e também através de matérias de jornais e revistas. Analisarei posteriormente as peculiaridades desta localidade do Estado do Rio de Janeiro, tentando esclarecer de que maneira a música reggae traduz o dia-a-dia da população desta região.

Neste trabalho, é fundamental estudar o fenômeno da memória social dos moradores da Baixada Fluminense, vinculada a diversas formas de produção musical. Lembremos que a problemática da memória social ou coletiva foi abordada por diversos autores tradicionais, como Halbwachs, Fentress e Wickham etc. Pretendo focalizar a problemática da memória a partir de outros autores contemporâneos, como Foucault, Deleuze, Guattari,

---

<sup>5</sup> No começo dos anos 1950, as rádios dos guetos de Kingston e St. Andrew começaram a sintonizar as estações do sul dos Estados Unidos, que tocavam basicamente rhyhm'n'blues. Foi quando nasceu o blues jamaicano, que evitava os temas românticos e lidava com os problemas sociais da ilha, misturando o blues com tradições afro. Na virada da década de 1960 nasceu o rock steady ("rock rígido"), que foi somado aos metais e ao contra-baixo desacelerado e a influência da Igreja Batista. Aos poucos o rock steady ganharia nova modelagem, permutando mais elementos rítmicos e melódicos com a soul music e misturando-se definitivamente com o ska. Em termos etmológicos e históricos o reggae vem logo a seguir. Deriva destes estilos todos (calipso, blues, soul, gospel, rock steady e ska) e tem o nome herdado dos termos rag (trapo) e muffin (pessoa), originando o termo raggamuffin music, ou música de miserável. Contraído o termo virou reggay music, e depois simplesmente reggae (Revista Bizz - Jamaica – edição 110,1994).

Pollak, Hall, Velho, Silva etc. Velho, por exemplo, considera que tanto a memória quanto a identidade social, longe de apresentar-se homogêneas, são fragmentadas: “A memória é fragmentada. O sentido de identidade depende em grande parte da organização desses pedaços, fragmentos de fatos e episódios separados. O passado é, assim, descontínuo” (VELHO, 1994, p.102).

Focalizo agora o autor que instituiu a reflexão sobre a memória coletiva, lembro que de acordo com Halbwachs o estudo da memória deve ser o estudo do confronto de diversas esferas de interação. Para ele, os indivíduos não recordam sozinhos, eles sempre dependem da memória de outras pessoas para confirmar suas próprias recordações. Lembranças do passado precisam ser pensadas a partir de quadros sociais que antecedem os indivíduos (HALBWACHS, 1968:20). Eis uma noção fundamental desse autor, que permite entender como a memória individual sempre está inserida num âmbito maior: cada uma de nossas lembranças está influenciada por *quadros sociais*, por influências coletivas que determinam cada recordação.

A obra de Halbwachs é fundamental e contribuiu de forma extremamente refinada, para o desenvolvimento da teoria da memória, mostrando seu caráter coletivo, adotando conceitos da sociologia, já que o autor foi discípulo de Durkheim. Assim, segundo Halbwachs, a memória é constituída por imagens sociais – no caso que abordamos trata-se das manifestações musicais – e convenções para recriar passado.

“Halbwachs, sempre associou o significado das representações coletivas ao de práticas coletivas. A teoria da memória de Halbwachs estabelece que indivíduos utilizam imagens do passado enquanto membros de grupos sociais, e usam convenções sociais que não são completamente criadas por eles” (SANTOS, 1998, p.151-165).

Para Halbwachs, a influência das lembranças coletivas eram ordinariamente tão invisíveis quanto a atmosfera que respiramos. As lembranças do passado precisam ser pensadas a partir de *quadros sociais*<sup>6</sup> que antecedem os indivíduos. Como apontamos, esse é o conceito fundamental do autor de *Memória coletiva*: sempre estamos cercados de quadros sociais da memória, que afetam nossas lembranças. Já para Foucault, não foi suficiente destituir o sujeito da sua capacidade de autoria, para ele, foi importante apontar não a autonomia dos discursos, ou de memória coletiva, mas as estratégias de poder que marcavam esses discursos. Portanto, enquanto Halbwachs estudou a memória através de suas representações, creditando a elas a função de organizar a sociedade, Foucault atribuiu às construções coletivas um sentido disciplinador, coercitivo e excludente. Contudo, como veremos adiante, o poder não é exercido de forma unilateral, mas perpassa todo o tecido social, portanto, as relações de poder – a memória surge dessa trama, dessas tensões –, sempre se transformam, se modificam, sempre é possível o surgimento de novas memórias.

É importante ainda destacar, como ressalta Barrenechea (2005), considero que, antes das análises de Halbwachs, Nietzsche já teria realizado no século XIX, profundas reflexões dedicadas a desvendar as origens da memória em uma ótica mais abrangente. Afastando-se das interpretações oferecidas pela metafísica e pela religião – desde os órficos e pitagóricos até Platão e as concepções judaico-cristãs –, o pensador alemão não considerou que a memória fosse um atributo ou faculdade do sujeito individual. Ao contrário, analisou, principalmente em *Genealogia da moral*, como a memória teve o seu aparecimento devido a condicionamentos sociais. Na sua ótica, aliás, não haveria um hiato entre memória

---

<sup>6</sup> A afirmação central de Halbwachs sobre a memória é a de que, quaisquer que sejam as lembranças do passado que possamos ter - por mais que pareçam resultado de sentimentos, pensamentos e experiências exclusivamente pessoais – elas só podem existir a partir dos quadros sociais da memória (Halbwachs, 1925, p. XVI).

individual e memória coletiva: a memória individual surge no seio de influências coletivas e já é, em razão de sua própria constituição e gestação, memória coletiva (BARRENECHEA, 2005, p. 60).

As manifestações musicais, em especial as oriundas do Centro Cultural Donana, no caso do reggae de Belford Roxo, contribuíram para recriar experiências partilhadas por diversos moradores da Baixada, particularmente os negros, aqueles mais marginalizados, até estigmatizados.

O Centro Cultural Donana é anterior ao surgimento do movimento reggae, não sendo possível precisar o momento inicial de suas atividades. Sabe-se que sempre foram realizadas atividades em espaços improvisados da casa de Donana, mãe de Dida Nascimento e Marrone (músicos da formação inicial do KMD-5): aconteciam reuniões do movimento negro e de outros grupos sociais oriundos da região que, na época, não possuíam sede própria. Quando as bandas KMD-5 e Lumiar começaram a se reunir, os encontros aconteciam no Centro Cultural Donana e na casa de Da Gama, músico do então Lumiar. O Centro Cultural, apesar de que nessa época ainda não tinha esse nome, já era conhecido pela população, não só pelas reuniões dos movimentos sociais, mas também pelo fato da família de Dida ser constituída por educadores, que ministravam na época em sua própria casa, aulas de capoeira, artes plásticas, dança afro, teatro etc. Quando os músicos passaram a realizar atividades no local, o Centro Cultural tornou-se um local que possibilitou o encontro de pessoas engajadas com propostas para a melhoria de sua condição social e da sua comunidade. Desta forma, esse centro passa a ser visto como o principal espaço utilizado pelos artistas da região para manifestarem suas propostas

artísticas. Também, aos poucos, esse lugar será reconhecido como centro de debates sociais, raciais e políticos.

Os músicos de Belford Roxo adotaram uma atitude de denúncia social; eles através da música e de diferentes expressões culturais, outorgavam, na maioria das vezes, grande ênfase a questões sociais. Eles interagem com a população e adotam atitudes políticas sutis, porém profundas para a vida da região; principalmente, através do conteúdo das suas canções. O reggae de Belford Roxo apresenta fundamentalmente uma linguagem política, que pode ser vista como uma outra narrativa – diversa da narrativa do poder que os exclui - que tem permitido aos músicos apresentarem uma visão positiva da Baixada, influenciando na formação da memória social da região. Hoje a produção musical, entre outras formas de afirmação cidadã, tem funcionado como um suporte para a construção de uma memória que foi protelada ou desvalorizada pelo poder oficial. Há, neste momento, uma reversão da imagem que se consolidou no senso comum. A música possibilitou outras atitudes políticas, não apenas como expressões da “cultura negra”, mas também como uma forma de afirmação de outros direitos sociais. Muitas vezes, esses músicos contestam significados que se cristalizaram no senso comum, que transmitiam uma visão negativa da Baixada Fluminense. A música de Belford Roxo teve impacto nos moradores do município. Os artistas locais apresentaram outra visão da região, denunciando os problemas coletivos, indicando caminhos e alternativas, podendo ser considerados genuínos porta-vozes da população daquela cidade. Eles adotam, na maioria das vezes, uma postura de denúncia social questionando as práticas corruptas dos políticos da região.

Neste trabalho, além de serem de grande importância as manifestações musicais, não podemos deixar de considerar além dos acontecimentos pessoais, os

acontecimentos “vividos por tabela”, pela população e artistas do município de Belford Roxo. Estes acontecimentos são lembrados por músicos e moradores em seus relatos, mesmo que não tenham participado de todos os eventos acontecidos na região ou ainda que não tenham feito parte deste, que chamamos de movimento reggae desde o seu início, desde as suas primeiras manifestações ainda no fim da década de 1980. A esses acontecimentos vividos *por tabela* vêm se juntar todos os acontecimentos que não se situam no espaço-tempo restrito a uma pessoa ou a um grupo em especial dos moradores de Belford Roxo.

Através da junção dos fragmentos, de fatos e episódios separados, da organização desses pedaços, de acontecimentos pessoais e vividos por tabela, a memória social se constitui proporcionando um fenômeno de identificação muito forte com determinado passado. No caso aludido, dos moradores do município de Belford Roxo, as atividades desempenhadas pelos artistas da região, foram tão marcantes, que vem sendo transmitidas ao longo dos anos, estimulando na região um forte sentimento de pertencimento naquela população, constituinte da memória musical inerente ao movimento reggae. Emprego aqui o termo de *memória musical* como um conjunto de representações artísticas significativas que influenciam na construção da memória social de um grupo. Além disso, aqui empregamos o termo *memória social* não como uma estrutura estável e rígida, mas como uma construção coletiva, em permanente dinamismo, surgida no seio de negociações e lutas coletivas. É importante frisar que concordamos com a perspectiva de Pollak quando destaca o permanente dinamismo da memória.

Pollak (1992) lembra que, além de reviver fatos, a memória evoca pessoas, grupos, vivências partilhadas. Neste trabalho, para abordar o surgimento do movimento reggae e sua influência na formação da memória social da região, denominada aqui memória

musical, além da junção dos fragmentos e fatos, acontecimentos pessoais e vividos por tabela, nos apoiaremos também em alguns relatos concedidos em entrevistas por alguns artistas atuantes do movimento reggae.

Para abordar o surgimento deste movimento musical em Belford Roxo, começo detalhando especificamente a história de um músico, Dida Nascimento, um dos pioneiros do movimento na região, atualmente integrante da banda Negril. Também analiso a fase inicial das bandas KMD-5 e Lumiar, precursoras do reggae em Belford Roxo, que será fundamental para entender essa tendência artística e o seu impacto na cultura da localidade.

Dida Nascimento teve um contato inicial com a música aos 9 anos de idade quando limpava a bateria de seu irmão, em troca de ensaiar no instrumento. A partir de então, começou a tocar influenciado por seu irmão, que na época ensaiava em casa com sua banda. Segundo Dida, em sua casa todos se iniciaram na música tocando algum instrumento. Na mesma rua, justamente na casa em frente, morava Lauro Farias, que na época também era um menino, ia para a casa de Dida, levando o violão para ensaiarem juntos.

Não demoraram muito em formar a primeira banda, chamada Desaguada, constituída basicamente pelas famílias de Dida e Lauro. Desaguada teve diversas formações e participou de inúmeros festivais estudantis e da Igreja de São Judas Tadeu, também no bairro Piam. Essa incipiente atividade artística foi um grande incentivo que deu origem a muitas bandas e estimulou a aproximação de outros músicos locais mais experientes, servindo como ponte para que logo estivessem também tocando “na noite” e acompanhando diversos cantores (dentre os de maior destaque podemos citar Elymar Santos). Dida lembra desse começo:

“(…) Então a gente começou a fazer essa troca desde criança, tentar imitar o conjunto do meu irmão. Parece que esse lugar aqui, esse pedacinho de Belford Roxo que é o bairro de Areia Branca tem uma coisa musical muito forte que não dá para explicar com palavras” (Dida Nascimento, entrevista em 14/06/05).

Este depoimento do artista demonstra a relevância musical do município onde nasceram e onde, desde pequenos, desenvolveram o interesse pela música. Desde os tempos de escola, participaram em eventos artísticos estudantis. A atuação em festivais e nas bandas que tocavam “na noite”, acompanhando outros artistas, fez com que conhecessem muitas pessoas envolvidas com a realização de arte na região, ainda sem ter a clara noção do estilo de música que estavam fazendo. Segundo Dida, a primeira pessoa a detectar que o som que estavam fazendo era reggae foi Orlando Rafael, um artista plástico, de Mesquita, um município vizinho.

“Eu já era músico já tocava na noite, acompanhava as pessoas, mas o meu trabalho ainda não tinha montado, e a gente montou esse trabalho pra defender nesse festival, por isso a importância dos festivais, porque ali eu me senti incentivado de tocar a música que eu fazia, e quando a gente entrou no festival, a gente conseguiu acho que a primeira música que nós colocamos, nós ficamos em 5º lugar...(…) aí tinha o Orlando Rafael que é um artista plástico, que também me influenciou muito, que eu estudava com ele na casa dele, todo sábado eu ia pra lá, então ouvia lá Peter Tosh, Black Uhuru, Steel Pulse, o cara super culto, e eu aprendi muita coisa com ele, isso pô eu tinha 14 anos, então já ia ouvindo essas coisas e era normal pra mim. Eu não tocava reggae por exemplo, mas aquilo ali me influenciou” (Idem).

Dida lembra que, além de incentivar a participação em festivais, o contato com Orlando Rafael foi de vital importância em sua formação artística e cultural. Graças à relação com o artista, ele obteve muitas informações sobre o reggae, estilo musical que futuramente escolheria para se manifestar. Instigado pelos comentários de Orlando sobre o reggae, o seu envolvimento com a música foi se tornando cada vez mais intenso.

O primeiro show do Desaguada aconteceu no Teatro Arcádia em Nova Iguaçu. Essa também foi a primeira vez que utilizaram instrumentos elétricos. Em 1984, quando o Desaguada se transforma em KMD-5, a primeira formação era composta por Dida na bateria, Lauro farias no Baixo, João e Reinaldo nas guitarras e Marrone, irmão de Dida, cantando. A participação na banda marcou também a sua escolha definitiva pelo reggae, já que na época tocavam algumas músicas de Bob Marley<sup>7</sup>.

Lumiar foi outra banda surgida nessa mesma época, que tem uma história bastante parecida com a do KMD-5. Em 1984, o guitarrista Da Gama e o baterista Lazão tocavam num grupo chamado Novo Tempo. A banda contava ainda com duas moças em sua formação inicial exercendo a função de vocalistas; nesse momento, ninguém tinha instrumentos elétricos, que estavam totalmente longe do alcance do grupo naquele momento; geralmente, os integrantes do conjunto obtinham esses instrumentos emprestados de outros músicos locais. As principais influências musicais do grupo eram o soul e o movimento funk, que sempre foram estilos muito fortes na região. Pouco tempo depois, Bernardo entrou na banda como percussionista. As moças saíram e ele tornou-se vocalista e a banda mudou de nome passando a se chamar Lumiar. Em 1985 o reggae já começava influenciar mais profundamente o grupo, que também ouvia Gilberto Gil, o suingado brasileiro de Jorge Benjor que, segundo Da Gama, era um dos artistas com quem o grupo mais se identificava (Revista Bizz – Jamaica, edição 110, 1994).

É possível perceber que as inúmeras dificuldades materiais não impediram que as bandas de Belford Roxo continuassem a batalhar e, ao contrário, esses empecilhos vieram influenciar na “vocação panfletária”, isto é, a precariedade levou os grupos a intensificarem

---

<sup>7</sup> Robert Nesta Marley (6/2/1945 – 11/05/1981), músico jamaicano que ficou consagrado como o maior  dolo do reggae, lançou o seu primeiro LP em 1969, intitulado, Soul Rebel, com a banda The Wailers.

suas críticas às autoridades dessa região quase que totalmente esquecida pelos poderes públicos.

O primeiro show do Lumiar aconteceu em maio de 1985, também no Teatro Arcadia, em Nova Iguaçu, no mesmo palco em que atuara KMD-5. O grupo tampouco tinha instrumentos, que pediam emprestados para tocar. Nesta época, além de atuarem como músicos, todos exerciam outras ocupações para sobreviver: Bernardo se desempenhava como metalúrgico, Lazão servia o exército e Da Gama trabalhava como estivador no cais do porto, carregando sacos de café. Os ensaios aconteciam no quarto do guitarrista e no aludido Centro Cultural Donana, nome da mãe de Dida, vocalista e guitarrista do KMD-5. Eduardo, antigo proprietário do Eduardo Reggae Bar, lembra que antes de se organizarem para realizarem os eventos as bandas costumavam ensaiar também no quarto de Da Gama, guitarrista de Cidade Negra, então Lumiar:

“(...) o Cidade ensaiava lá no quarto do Da Gama, tinha uma guitarra que o Dida fez de madeira com arame, o Lazão batia no braço do sofá, naquela época ninguém tinha instrumento e a galera se virava como podia, quando os ensaios não aconteciam lá no Da Gama, aconteciam lá no Dida, no Donana” (Eduardo, em entrevista em 5/04/05).

Sem dúvida, as dificuldades encontradas na luta pela sobrevivência, a experiência operária dos seus integrantes, o contato do conjunto musical com os movimentos sociais teve grande influência nas suas letras, que denunciam a marginalização da população, particularmente dos habitantes da Baixada, considerada periferia do Rio de Janeiro. Assim, inicialmente, o conjunto esteve estreitamente vinculado a uma causa político e social. Não esqueçamos que as atividades no Centro Donana os aproximaram de militantes do movimento negro, o que atçou ainda mais sua consciência político-social.

Na Baixada Fluminense quase não havia espaços para tocar, o que levou as bandas de Belford Roxo a se apresentarem na cidade do Rio de Janeiro, apesar da grande distância de aproximadamente 50 quilômetros. Isto era um transtorno, mas por outra parte, serviu para que os músicos do reggae da Baixada ultrapassassem a condição de “celebridade local”. No programa Batmacumba, da Rádio Fluminense, apresentado e produzido por Nelson Meirelles, produtor musical fortemente ligado à música reggae, os integrantes dessas bandas passaram a ter acesso a mais informações sobre reggae e conheceram vários trabalhos que mais tarde os influenciaram notadamente na sua carreira (Steel Pulse, Black Uhuru, Yellowman etc.). “Todo mundo ouvia, era a única fonte de informação que tínhamos na época”, diz o guitarrista Da Gama, em entrevista à Revista Bizz – Jamaica, Edição 110, 1994.

As bandas fizeram várias apresentações nos palcos de alguns núcleos do Sesc (Serviço Social do Comércio), que permitiu uma grande divulgação do seu trabalho, ao ponto de serem convidados a tocar no Circo Voador, uma das principais casas de show do Estado do Rio de Janeiro, conhecida por ser pioneira em promover vários artistas em início de carreira, que depois vieram a se tornar grandes nomes da música nacional, como: Blitz, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, entre outros. Em meados de 1986, o Núcleo Experimental de Cultura (NEC) da UNE iniciou um projeto que deu um impulso definitivo às diversas bandas de reggae que estavam surgindo no Rio de Janeiro, a maior parte delas vindas de Belford Roxo. Durante dois anos, todos os sábados, na sede da entidade, em um prédio que estava em estado muito precário no bairro do Catete, os aficionados se reuniam para ouvir a música das bandas. No palco improvisado do NEC, atuaram artistas como KMD-5, Ubandu Du Reggae, Dom Luiz Rasta, Alberto Santos, Sérgio Rasta, Guiné-

Bissau, Mera Coincidência, Mac Donny's, Força da Gravidade, Urbi e o Lumiar (que posteriormente se tornaria Cidade Negra). Nelson Meirelles, em entrevista à revista *Bizz*, comenta “o NEC teve para o reggae carioca a mesma importância que o Circo Voador teve como lançador do rock brasileiro” (Revista *Bizz*- Edição 110,1994).

De acordo com a matéria do *Caderno B do Jornal do Brasil*, do dia 25 de julho de 1987, intitulada “Negro Coração”, assinada por Luiz Carlos Mansur, o espaço foi interditado no dia 13 de junho de 1987, devido às queixas de moradores de um prédio vizinho e pelas confusões decorrentes de um racha entre os organizadores do evento, que na época já tinham grandes divergências, sustentando ideais diferentes.

Essas dificuldades fizeram com que as bandas de Belford Roxo se articulassem ainda mais, passando a concentrar suas atividades em sua própria cidade. Os artistas conseguiram que o nome da cidade fosse incluído nos roteiros culturais dos meios de divulgação específicos e do reggae carioca. Assim, eles conseguiram que o público da música reggae passasse a frequentar a Baixada Fluminense para assistir os shows de suas bandas, em especial o KMD-5 e o Lumiar, as mais conhecidas até então. Os ensaios das bandas sempre tiveram uma platéia muito grande, que ajudou na divulgação do trabalho. Após a experiência de tocar no Circo Voador e no Reggae Nec, as bandas se organizaram e começaram a participar em festas e o movimento começou a crescer, principalmente devido ao grande número de pessoas que acompanhavam as atividades. Naquela época, fizeram várias apresentações em eventos realizados em Belford Roxo, onde se congregavam centenas de pessoas vindas de todos os lugares do Estado do Rio de Janeiro, incluso o público ocupava toda a rua, que ficava lotada de carros. As atividades no Centro Cultural Donana passaram a ser quinzenais. Segundo Dida, o Centro Cultural Donana surgiu da

necessidade que a localidade tinha de contar um âmbito de difusão das artes em uma comunidade tão carente, que não tinha cinema, nem teatro, nem um parque de diversões, uma praça etc., portanto, esse Centro veio preencher as diversas demandas culturais. Em 1989, as atividades do Centro Cultural Donana foram documentadas por importantes meios, como BBC de Londres, MTV Francesa, MTV americana e o programa Brasil Legal da Rede Globo. Dida continuou seu depoimento, lembrando:

“chegamos a fazer várias festas e ter quase mil pessoas espalhadas aqui na rua vindo, porque ficava muito cheio, então isso se espalhou na Zona Sul que tinha uma evento aqui do Reggae, e não sei o que, e aí a gente teve em 88 a BBC de Londres aqui gravando um depoimento nosso e do Lumiar na época. E que foi muito legal, que deu uma repercussão principalmente pro Cidade Negra maior, do que até pro KMD-5, mas a gente tava junto, porque o Cidade já estava à porta de gravar o disco. E depois a gente teve a MTV Francesa, a MTV americana, a gente teve um programa legal que era Brasil Legal na época, a Regina Casé aqui, a Rede Globo, maior produção... e eles fizeram assim um palco, é ao lado ali, super bem produzido, porque a Rede Globo eles querem sempre melhorar o cenário, e foi, foi super válido. Acho bacana que eles usaram a nossa música de fundo pra abrir... e várias bandas tiveram oportunidade de se apresentar nesse dia, e a gente fazia um trabalho social de conscientização da comunidade. Nós tínhamos um grupo vizinho aqui, que era uma cópia do KMD-5 de crianças, então, eles tinham uns instrumentos que eles fizeram de madeira, e dublavam o KMD-5, cara era impressionante, Kmirim. E a gente colocava um telão do lado de fora, passava informações, vídeos clipes... e a gente conseguiu reunir assim, cara, muita gente principalmente animadores culturais que hoje estão atuando, podendo trabalhar com sua arte, educando as pessoas, orientando. Tenho a maior vontade da gente resgatar isso, porque é uma história, foi um Centro Cultural, que foi um verdadeiro caldeirão de encontro de pessoas a gente enchia aqui de informações. Aqui nesse salão eu botava um palco aqui, aquilo ali exatamente como tá ali tá vendo? Aqui era um saco de capoeira, mas aqui tá vendo aquela madeira que tá, ali a gente amarrava umas latas com umas lâmpadas e umas pastilhaszinhas coloridas, então a gente improvisou uma iluminação, aí tinha peça de teatro...” (Dida Nascimento, entrevista em 14/06/05).

Neste trecho da entrevista, Dida lembra como as atividades começaram a se desenvolver no espaço que viria se tornar Centro Cultural, além de ressaltar a necessidade

que o município tinha de espaços para fomentar o acesso à cultura da população local. Naquele momento também havia uma grande carência de palcos para a realização de manifestações artísticas na cidade, dificultando o trabalho dos artistas. Na época, mesmo sem contar com uma grande infra-estrutura e sem nenhum tipo de incentivo à cultura por parte dos órgãos públicos, começaram a realizar as suas atividades em um lugar que rapidamente viria se tornar referência para a população da região e para o público do reggae carioca.

O Centro Cultural Donana desempenhou um papel fundamental não apenas para o movimento reggae de Belford Roxo, mas também contribuiu para transmitir uma visão positiva acerca da região, visto que despertou nas pessoas envolvidas com a música reggae, não somente a curiosidade por conhecer as bandas da Baixada, mas também a necessidade de conhecer melhor a vida da região.

Em novembro de 1992, a Revista Zine, do *Jornal do Brasil* - 08/11/1992, foi a Belford Roxo para entrevistar alguns artistas locais, rotulados pela revista como “rasta locais”. Segundo a matéria, Belford Roxo seria o equivalente nacional de Kingston, capital da Jamaica, tal a importância da música realizada na localidade fluminense. As bandas contactadas pela revista foram DIAOP, KMD-5, BBBT, Baixáfrica, Ubandu Du Reggae, Conexão Xangô e Postura Africana. Ainda segundo a revista, esses grupos mostravam uma postura engajada com as causas sociais, tornando os shows praticamente uma manifestação política, denunciando as condições precárias dos moradores da Baixada. Segundo a revista, “é só olhar aquela miséria toda em volta que a gente entende a razão deste clima um tanto missionário” (*Revista Zine - JB - 8/11/1992*).

Naquele momento, o trabalho da maioria dos grupos de reggae de Belford Roxo, em especial o do Cidade Negra e o do KMD-5, tinha uma forte identificação com a cultura local, abordando, em grande parte de suas letras, questões políticas que aludiam ao espaço em que viviam. Esta postura militante e engajada com a realidade da Baixada Fluminense possibilitou que esses grupos transmitissem preocupações políticas vinculadas a sua condição de moradores de uma área periférica e estigmatizada, por outros moradores do Rio de Janeiro.

Estas duas bandas, além de serem pioneiras, são as mais importantes do movimento reggae de Belford Roxo, passaram a ser reconhecidas por moradores ativistas de movimentos sociais da região, como seus representantes nas lutas e conflitos cotidianos. Desta forma, os músicos traduziam o dia-a-dia da população, possibilitando que a cidade fosse lembrada também pela sua produção artística, que trazia à tona o cotidiano daquela população.

Tanto KMD-5 quanto Cidade Negra tornaram-se importantes atores sociais: porta-vozes de uma população, ao comunicar valores e posturas significativas da comunidade de Belford Roxo. Neste sentido, o processo de formação da memória depende de atores sociais representativos<sup>8</sup>. Neste sentido, Pollak (1992) apresenta considerações sobre identidade e memória que podem ser aplicadas aos grupos estudados, já que o Cidade Negra, KMD-5 ao tornarem-se porta-vozes de lutas e conflitos de uma população

---

<sup>8</sup> A ação social implica necessariamente, da parte dos sujeitos-atores sociais e das coletividades, escolhas entre as diversas maneiras de agir possíveis. Os atores sociais e as coletividades devem optar entre modelos divergentes ou até contraditórios; têm de escolher entre um ou, às vezes, mesmo vários modelos preferenciais, um ou vários modelos variantes e modelos desviados. A escolha dos modelos pressupõe uma escolha de valores. As decisões que os atores e as coletividades tomam face aos diversos modelos possíveis inspiram-se em valores a que aderem (ROCHER, 1999, p.75).

marginalizada e excluída, adquiriram aceitabilidade, admissibilidade e credibilidade entre os moradores da Baixada Fluminense, fundamentalmente os de Belford Roxo.

As bandas KMD-5 e Cidade Negra, poderiam ser, então, considerados como agrupações cuja credibilidade lhe outorgou a qualidade de porta-vozes de uma memória e identidade local. De acordo com a interpretação de Pollak, memória e identidade surgem de confrontos e conflitos, são valores disputados:

“Memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. O confronto entre a memória individual e a memória dos outros, mostra que a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais” (POLLAK, 1992, p.23).

É possível aplicar estas ponderações à comunidade observada: a música de Belford Roxo traduz valores, crenças, conflitos, disputas que configuram a memória e a identidade da população da Baixada. Assim, em todos os momentos as manifestações produzidas por estes artistas estão vinculadas aos setores mais desfavorecidos daquela região e às necessidades de seus habitantes. Os conflitos sociais existentes naquele momento eram de suma importância para os grupos representados pelos artistas. O enfrentamento, outro fator importante na formação da memória social estava sempre relacionado com os anseios da população. Esse enfrentamento era lembrado pelas músicas que denunciavam os conflitos, as arbitrariedades, as precariedades sociais padecidas na Baixada.

Na trajetória das bandas citadas, a memória e a identidade vem sendo produzida em relação aos interesses de Belford Roxo; estas têm recriado nas suas letras, nas suas denúncias os conflitos sociais peculiares daquela população, assim como seus anseios, suas expectativas, seus objetivos de transformação. A música, nesse processo, ocupa um espaço

relevante por transmitir mensagens articuladas com os valores locais. Nesse sentido, tanto Cidade Negra quanto KMD-5 exprimiam conflitos e lutas de uma população excluída, sem se limitarem à denúncia, à crítica, mas apresentando uma visão afirmativa da cultura dessa comunidade, trazendo propostas para a mudança, para a melhora da qualidade de vida, sem ficarem restritos a uma visão ressentida.

Além do caso aludido de KMD-5 e Cidade Negra, o discurso politizado sempre esteve presente no repertório das bandas de Belford Roxo. Durante a realização do meu trabalho de campo, estive em alguns eventos organizados por músicos do município de Belford Roxo e pude perceber que no cenário musical atual existem diversas bandas, que iniciaram suas atividades artísticas sob a influência de KMD-5 e de Cidade Negra, precursoras do movimento reggae na Baixada Fluminense. A banda O Rappa, por exemplo, foi montada por alguns ex-integrantes do movimento musical de Belford Roxo. Marcelo Yuka, ex-integrante do KMD-5 e Nelson Meirelles, primeiro produtor de Cidade Negra participaram da primeira formação do Rappa. Meirelles, posteriormente, foi substituído por Lauro Farias, também ex-integrante do KMD-5. Embora Marcelo Yuka e Nelson Meirelles fossem sempre considerados como “forasteiros” da Baixada Fluminense. Segundo Nelson Meirelles, a categoria “forasteiros” surgiu porque ambos fizeram parte do movimento musical de Belford Roxo sem nunca terem morado na Baixada. Contudo, eles sempre foram reconhecidos: sua presença foi significativa para a produção musical em Belford Roxo.

KMD-5, uma das bandas precursoras do movimento reggae de Belford Roxo, passou a se chamar Negril, a partir de 1995. Em 1996 teve grande destaque quando foram

convidados para abrir um show de Cidade Negra, que na época já tinha alcançado o seu lugar de destaque no cenário musical brasileiro. Segundo Dida:

“a banda continuou com outra formação, Lauro Farias foi tocar com o Rappa e foi substituído por Tássio Farias, irmão de Lauro e Bino Farias do Cidade Negra... e a gente já começou a mesclar com Soul. Porque a gente tava no meio né, tinha o Cidade Negra já estourado, e a gente mudando né, sem disco, tendo que escolher uma linha que não fosse nem a vertente que o Cidade tava fazendo, e nem que o Rappa pegou na época que com certeza talvez você perguntando as pessoas que tocam eles talvez repetiriam o que eu estou falando, eles, é, continuaram o trabalho que o KMD-5 fazia né, um som pesado com postura, com sotaque de periferia, enfim, é, eles continuaram esse trabalho a gente tinha que redescobrir novamente o que a gente podia fazer de autêntico para aquela formação que cada um poderia contribuir. E conseguimos gravar um primeiro disco da gente que foi em 96, o nome Negril apareceu de 94 pra 95, então a banda ali com uma formação diferente um sotaque diferente, é, a gente conseguiu chegar ao disco então, eu diria que a partir dali, é, a gente realizou o sonho de conclusão da música né, que é gravar um disco (...)sou muito grato, porque no momento em que, que a gente precisava mostrar o nosso trabalho, a gente não tinha dinheiro nenhum, Da Gama bancou um estúdio pra gente ensaiar numa época muito ruim. Me ligou não sei da onde do Brasil, “– Quer abrir o show? A gente vai fazer um show no ATL, vocês querem abrir?” (Da Gama). No momento que a gente mais precisava, tá tranquilo vamos abrir”. Onde a gente convidou a Polygram, os caras viram, assim, foi no sábado, na quarta-feira os caras estavam querendo fazer o contrato pra gente assinar” (Dida Nascimento, entrevista em 14/06/05).

Após ter passado por várias formações, KMD-5 sentiu a necessidade de recriar a música que faziam e reencontrar a sua proposta de trabalho inicial. O trabalho de O Rappa naquele momento tinha muita influência da antiga música que produziram ao longo do percurso de KMD-5. De acordo com o depoimento de Dida, a banda acabou estimulando o surgimento de muitas outras formações, tornando-se uma das principais influências musicais naquele momento. O Rappa é um dos conjuntos influenciados por KMD-5. Os músicos sentiram a necessidade de redescobrirem o seu próprio estilo e seguir com Negril

de forma diferenciada dos seus contemporâneos de Cidade Negra e também do trabalho que estava fazendo O Rappa naquele momento e assim conseguiram gravar o CD. Dida ressalta a importância que teve o movimento musical de Belford Roxo para todas as bandas e lembra que uma de suas prioridades é voltar a desenvolver atividades na região. Na semana em que realizamos a entrevista, Negril estava ensaiando na casa de Dida, o antigo Centro Cultural Donana para abrir um show de O Rappa. Na ocasião, Dida lembrava que o simples fato de estar ensaiando ali já despertava a atenção da comunidade, pois ouviam os ensaios e acompanhavam a presença dos músicos no local. O músico ressalta que, quando tiver possibilidades concretas, pretende retomar as atividades no lugar.

Segundo Dida, esta tarefa de afirmação do seu vínculo com Belford Roxo, além de fortalecer o trabalho no mercado musical possibilita uma maior identificação da população com o reggae local:

“(...) se o poder público investisse na cultura, não vou dizer só no reggae, mas na musicalidade que você acabou de falar que o município tem, eu acho que Belford Roxo ia detonar assim, ia crescer muito, poderia criar vários points de música, onde as pessoas viriam ver, entendeu?...Belford Roxo poderia ter vários estilos, não vou falar só reggae, porque as pessoas, se a gente for falar de reggae teria que fazer um trabalho de base muito grande, porque se perdeu hoje essa referência, mesmo porque a mídia empurrou a banda que seria a maior referência nossa aqui para as bandas que seria o Cidade. O Negril nem tanto porque a gente não tem 10 discos, mas o Cidade tem quase 10 discos, e a mídia empurrou eles pro mundo muito distante de Belford Roxo, e Belford Roxo não andou junto com eles né, então eu acho que a gente tem que trabalhar isso de forma que a gente chegue a ponto de equilibrar essa perda, e esse ganho ao mesmo tempo, juntar e a gente pensar em andar em bloco..... Então, a gente começou a colocar reggae, e tocar a nossa música e as pessoas passaram a dançar. As pessoas começaram também a se identificar com a música, é por isso que eu falo, a gente deveria ter a referência não parar...” (Idem).

Vale lembrar que, embora o Centro Cultural Donana não funcione mais como tal, Dida ressalta a importância das atividades desenvolvidas pelos artistas na cidade. Elas são importantes não só para fortalecer o trabalho dos artistas, mas também, é um ganho para a cidade em geral. Essa presença é importante já que hoje as atividades não têm a mesma intensidade de outrora. Contudo, atualmente ainda acontecem algumas festas em casas e ruas da cidade, com a participação de alguns músicos do movimento reggae. Essas apresentações geralmente não recebem nenhum tipo de incentivo do poder público local. Hoje a atividade mais marcante na cidade é a comemoração do Dia da Consciência Negra, no dia 20 de novembro, sempre animada com a participação das bandas locais. Esta comemoração, talvez por atrair grande concentração de público, também vem despertando o interesse de alguns políticos locais, que outorgam algum tipo de incentivo a essas manifestações culturais.

O Centro Cultural Donana é sempre citado no discurso dos músicos de Belford Roxo como um *lugar de memória*<sup>9</sup>. A música, neste sentido, pode ser entendida como uma manifestação cultural que contribui para fomentar a consciência cidadã, inclusive para denunciar a pobreza e as várias formas de exclusão sofridas pela população de Belford Roxo.

É importante destacar que Belford Roxo foi a cidade que teve mais representantes na edição do Rock in Rio III. O grupo Negril subiu ao palco da tenda Brasil no dia 19 de janeiro de 2001 e as bandas Cabeça de Nego e Nocaute, estiveram no palco da Tenda Brasil no dia 20 de janeiro de 2001. Lembremos que Negril, Nocaute, Cabeça de Nego, Maria

---

<sup>9</sup> Lembremos que Pierre Nora cunhou a expressão “lugares de memória”. Ele parte da hipótese de que, na atualidade, com a vertigem da sociedade contemporânea, com a aceleração exigida pelos diversos meios de comunicação que se ocupam apenas do instante, existe a possibilidade de um esvaziamento da memória

Preta, Suburbanda, Kunta, BRX, WB2 são bandas que nasceram sob a influência do movimento reggae, no final da década de 1980.

Devo salientar que a música na Baixada Fluminense é produzida em sua maioria por artistas negros, mas não necessariamente apenas por estes. Lembremos que o Brasil, mesmo com um forte processo de miscigenação, é ainda um país onde encontramos múltiplas manifestações de racismo e discriminação racial contra a população afro-descendente. Este horizonte de segregação e desigualdade parece ser o solo sob o qual nasceu o interesse popular pela música reggae no Brasil em geral. Belford Roxo é um caso especial, já que trata-se de uma cidade com aproximadamente 500.000 habitantes, dos quais 80% são negros (pretos + pardos).

Os artistas adotam o reggae para exprimir questões que afetam sua comunidade. A música pode ser entendida como uma das estratégias de consolidação do discurso de grupos sociais para construírem coletivamente símbolos que contribuem na formação da memória social e na construção de sua identidade.

Neste trabalho, assinalei que algumas questões são fundamentais para a compreensão da memória da população da Baixada Fluminense, uma delas refere-se às características sócio-espaciais deste município, onde os artistas vivem e estabelecem vínculos estreitos com a comunidade local. Também é importante refletir sobre as múltiplas formas da exclusão social e a maneira como são percebidas pelos artistas locais e denunciadas nas suas canções. As experiências destes artistas da Baixada Fluminense, e, conseqüentemente, a visão que eles têm da exclusão social, da pobreza e da desigualdade

---

social. Portanto para preservá-la da extinção, criam-se lugares de memória específicos: museus, arquivos etc. (Cf. NORA, 1993, p.3).

social são muito importantes, considerando que a ação destes músicos tem grande influência nas idéias e convicções da comunidade que está em foco.

Torna-se importante o esclarecimento do grau de identificação dos artistas com sua região de origem, sua visão crítica acerca das práticas políticas estabelecidas na Baixada, como assistencialismo, clientelismo e a falta de incentivo à cultura, dos governos locais. Também é relevante importante abordar aspectos da sociabilidade, organização do tempo/espço e a maneira como os moradores de Belford Roxo preenchem as horas vagas, dado o seu restrito leque de opções. Como resultado da situação apontada, emerge um quadro em que as atividades lúdicas e artísticas adotam uma forte conotação social, denunciando, na maioria das vezes, a exclusão social e as precárias condições de existência da Baixada Fluminense. Constatei, como já foi assinalado, que os músicos da região vêm desempenhando um papel de porta-vozes da população, seja pela sua condição de habitantes destas chamadas “cidades dormitórios”, seja por acreditarem serem eles figuras lúcidas e representativas para promover uma outra visão de sua cidade. Nessa nova percepção, a manifestação musical valoriza questões locais, exaltando valores da comunidade, rompendo com a visão redutora que considera a Baixada um lugar periférico, pobre, perigoso.

Neste sentido, optei por estudar o reggae por tratar-se de um estilo de produção musical que constrói fortes laços locais, criando estratégias de resistência às visões que deturpam a identidade dos habitantes desse lugar, isto é, a arte da Baixada Fluminense contesta as visões que estigmatizam esta região e que desqualificam os seus moradores. O reggae da Baixada tem um repertório simbólico que resgata as lutas desta população,

representando a resistência através da música, que valoriza os modos de viver, a produção cultural e os valores desta comunidade.

As atividades desempenhadas pelos músicos de Belford Roxo, mais precisamente os integrantes do movimento reggae, especialmente as bandas KMD-5 e Lumiar, hoje conhecidos como Negril e Cidade Negra, de profundas raízes com a comunidade local, foram fundamentais para a consolidação daquilo que denomino memória musical da Baixada Fluminense. É importante destacar que a memória social produzida em Belford Roxo está possibilitando que os indivíduos e grupos da região rememorem uma época em que, através das manifestações artísticas e, em especial da música, conseguiram ultrapassar as inúmeras barreiras decorrentes de formarem parte de uma comunidade pobre e excluída, visto que, quanto mais obstáculos encontravam, mais os artistas se organizavam e articulavam coletivamente na elaboração e apresentação de propostas positivas, afirmativas, relacionadas aos interesses da população da região. Hoje, ouvir a execução das músicas das bandas de Belford Roxo, em especial as oriundas do movimento reggae, permite à população da Baixada Fluminense lembrar, que através da produção musical do município, foi possível se desvencilhar da memória que se consolidou no senso comum rotulando a Baixada Fluminense de lugar precário, violento, perigoso. Nesta nova perspectiva, o reggae ressalta os valores da região que hoje é vista como um lugar altamente criativo: de produção e difusão das artes, do aparecimento de diversos artistas com um alto grau de consciência política e engajamento com sua comunidade.

Neste sentido, é importante destacar que o sentido de continuidade e permanência presente em um indivíduo ou grupo social ao longo do tempo depende tanto do conteúdo lembrado, assim como o que é lembrado depende da identidade de quem lembra. Como

mostrei anteriormente, da mesma forma que a identidade, a memória também deixou de ser pensada como um atributo estritamente individual, passando a ser considerada como parte de um processo social em que aspectos do homem se encontram interligados a determinantes sociais. A memória deixou, portanto, de ser considerada como fenômeno individual, passando a ser interpretada como elemento constitutivo do processo de construção de identidades coletivas. Como destaca Pollak:

“(...) a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p.23).

Resumindo o trajeto percorrido, neste capítulo analisei os processos interativos da construção da memória e a elaboração de conceitos identitários, que permitem a coesão dos grupos da comunidade observada. Nas ciências sociais, a partir da década de 1960, os conceitos tradicionais sobre identidade coletiva não conseguem explicar os novos movimentos sociais e as características peculiares de cada grupo (feminista, negro, pacifista etc.), sendo insuficientes, assim, para dar conta da discussão da política de identidade (Hall, 1997).

Nesse sentido, os estudos interacionistas como o de Erving Goffman (1959) procuram priorizar os sentidos resultantes das interações entre os atores sociais na vida cotidiana. Somada a importância das interações sociais na construção da identidade e memória, é relevante focalizar as razões político-estratégica dos atores envolvidos numa

situação social específica. O caráter seletivo da memória mostra que as identidades são construídas segundo interesses determinados (Hobsbawn, 1984).<sup>10</sup>

Como apontei acima, neste estudo trabalho com conceitos de diversos autores contemporâneos que permitirão estudar a dimensão política e dinâmica das memórias e identidades, na atualidade. Procuo focalizar as relações, os conflitos, as lutas e as negociações dos atores envolvidos, analisando o modo como os moradores dos bairros denominados periféricos, especialmente de Belford Roxo, na condição de “outro” excluído da cidade, constróem estratégias de *resistência* através da música, para afirmar uma outra visão da sua condição. A relação entre identidade e memória e a sua discussão teórica pode ser encontrada no artigo de Santos (1998) sobre identidades coletivas. A autora alude aos quadros sociais da memória em Halbwachs para problematizar a questão dos limites da ação do ator e intervenção do ator social na *manipulação* de sua identidade. A memória é compreendida como parte do processo de construção de identidades coletivas.

Como mostrei neste capítulo, a problemática de uma identidade local é importante para esta dissertação. Em que sentido interpreto identidade? Como posso caracterizar a identidade dos habitantes de Belford Roxo? Sem dúvida, como já antecipei, não entendo identidade, conforme as concepções tradicionais que sustentam que os traços identitários seriam permanentes, estáveis, imutáveis. Muito pelo contrário, destaco que a identidade assim como a memória dos grupos, segundo a leitura de diversos autores contemporâneos, como por exemplo Pollak, não é algo estável, mas uma construção, um jogo de forças, produto de negociações, de lutas, de conflitos. A memória surge de tensões políticas, é um fenômeno em permanente construção: “Este é último elemento da memória - a sua

---

<sup>10</sup> Para aprofundar a questão ver: Santos, M.S. (1998) *Sobre a Autonomia das Novas Identidades coletivas: Alguns Problemas teóricos*. São Paulo: Revista Brasileira de Ciências Sociais, 1998, p.151-165.

organização em função das preocupações políticas do momento – mostra que a memória é um fenômeno construído” (POLLAK, 1992, p.23). Para um melhor entendimento sobre os conceitos de identidade e memória sociais, ainda abordarei outros desdobramentos desta discussão no capítulo seguinte, procurando sinalizar que a construção da memória e da identidade fazem parte de um mesmo processo de criação coletiva.

## Relações entre Memória e Identidade através do reggae

Neste capítulo, discutirei as relações entre a formação da memória e sua influência na configuração da identidade da comunidade de Belford Roxo, e como podem ser influenciados pelos músicos locais através do reggae. Analisarei como a música reggae contribui na formação de uma identidade, com a qual se identificam os moradores da Baixada Fluminense. Destaco, mais uma vez, que não entendo identidade como algo fixo, estável, ou imutável mas como uma produção dinâmica, mutável, que surge das lutas, dos confrontos, das negociações dos grupos, tais como apontam Castells, Pollak, Hall, Velho, dentre outros.

Neste trabalho, emprego a noção de identidade, entendida como as características mais marcantes de um indivíduo ou de um grupo; porém, essas características, longe de serem eternas e imutáveis, surgem das lutas e confrontos sociais, estão em permanente movimento, além do mais no seio de um grupo, ou no próprio indivíduo, há diversas identidades cambiantes, trata-se de uma *celebração móvel*. Como assinala Hall:

“A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas culturais que nos rodeiam. (...) somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis (...)” (HALL, 1997, p.12-13).

Conforme já apontei a identidade pode ser vista como uma celebração móvel, pois sua formação, suas alterações, suas vicissitudes têm relação contínua com as manifestações e transformações culturais vividas numa comunidade específica. No caso focalizado,

mostrei como no município de Belford Roxo a música exprime essas mudanças, que torna-se fundamental para a elaboração da identidade dos moradores da Baixada Fluminense. Apesar do confronto cambiante de identidades possíveis, próprio do devir social, no caso específico do movimento reggae, a memória musical da região exerce forte influência na elaboração identitária dos músicos da cidade que, através de atividades sistemáticas realizadas na região vem possibilitando uma nova percepção acerca do município de Belford Roxo. Para tentar esclarecer os aspectos dessa identidade articulados com o fenômeno reggae que influenciou a população desta região da Baixada Fluminense, me apoiarei nos depoimentos dos músicos das bandas participantes do movimento reggae em Belford Roxo e também na fala de alguns moradores do bairro que assistem aos shows e se identificam com a proposta desses artistas. Busco esclarecer elucidar a importância da música na produção social de identidades coletivas, na medida em que esta manifestação artística vem desempenhando um papel fundamental para a construção de uma identidade local que contesta determinadas visões que estigmatizam os moradores da Baixada Fluminense, apresentando-se assim como resistência cultural à ordem estabelecida.

Para aprofundar esse processo, focalizo agora o conceito de subjetividade, vinculado às produções culturais de uma comunidade específica, seja à produção de sua identidade ou de sua memória. Marilena Chauí (1997) entende *subjetividade* como uma estrutura de experiências significativas e significantes que não começam nem terminam na consciência de si de um sujeito. Trata-se de uma teia de sentidos tecida na relação intercorporal e no diálogo com o outro. A subjetividade é um conjunto de ações corporais e simbólicas originariamente intercorporais e intersubjetivas, das quais a consciência de si enquanto sujeito é um dos aspectos deste processo criativo. A autora lembra que a noção

de subjetividade surge na Idade Média, quando Guilherme de Ockham introduziu a idéia de direito subjetivo:

“(…) acho que não exploramos com paciência a idéia de sujeito de direitos e, portanto, a democracia como um dos caminhos para a construção de uma nova subjetividade. Mas concorda com autores como Renato Mezan (1997), que pensam que a pluralidade de experiências que estão acontecendo em nosso presente (economia, política, ciência, filosofia, artes, tecnologias, mass media, publicidade) formam, pelas condições sociais, pelas condições políticas, pelas condições históricas, um núcleo coeso de sentido que aqui e agora tem uma forma e uma expressão que fazem ser um momento da constituição da subjetividade (CHAUÍ, 1997, p.25).

Assim como entendo as noções de identidade e memória de uma forma não estática também interpreto a noção de subjetividade de forma dinâmica, não como algo fixo e imutável, partindo de autores que focalizam a pluralidade de experiências que estão acontecendo em nosso presente, como Marilena Chauí, Renato Mezan, entre outros. Também é importante lembrar a interpretação de Katrin Woodward, quando afirma:

“Quem pensa que ‘subjetividade’ sugere a compreensão que temos do nosso eu. O termo envolve os pensamentos e as emoções conscientes que constituem nossas concepções sobre quem nós somos. A subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais (...) nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade (Woodward, 2000, p.55).

De acordo com a afirmação da autora, os pensamentos e as emoções conscientes que constituem nossa percepção sobre quem nós somos, parte dos nossos sentimentos e

pensamentos mais pessoais. Na Baixada Fluminense, mais especificamente em Belford Roxo, a produção de subjetividades está relacionada, de alguma forma, pelo movimento reggae. No seio das negociações e lutas decorrentes do dia-a-dia da população, vemos que a música testemunha essas vivências, essas tensões, e está presente nessa geração de subjetividade.

Retomo, agora, a problematização da identidade dos habitantes de Belford Roxo. Neste sentido, Castells (1999), entende por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o qual prevalece sobre outras fontes de significado. Para um determinado indivíduo ou ator coletivo, pode haver identidades múltiplas. No entanto, essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na auto-representação quanto no seu agir social. (CASTELLS, 1999, p.22). A importância relativa desses papéis no ato de influenciar o comportamento das pessoas depende de negociações e acordos entre os indivíduos e essas instituições e organizações. Identidades, por sua vez, constituem fontes de significado para os próprios atores, por eles originadas, e construídas por meio de um processo de individuação. Em termos mais genéricos, pode-se dizer que identidades organizam significados, enquanto papéis organizam funções. O autor define significado como a identificação simbólica, por parte de um ator social, da finalidade da ação praticada por tal ator (CASTELLS,1999).

De acordo com esse autor, não é difícil concordar com o fato de que, do ponto de vista sociológico, toda e qualquer identidade é construída; longe de ser *inata*, acabada, surge de uma produção social, de um percurso de lutas e negociações. A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, por

instituições produtivas e reprodutivas etc. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espaço. Uma vez que a construção social da identidade sempre ocorre em um contexto marcado por relações de poder, Castells propõe a distinção entre três formas e origens de construção de identidades: identidade legitimadora, identidade de resistência e identidade de projeto. Este segundo tipo de construção de identidade, conforme a classificação de Castells, será focalizada agora, dada sua grande importância. Segundo o autor, é provável que seja esse o processo mais relevante de construção de identidade em nossa sociedade. A denominada identidade de resistência dá origem a formas de resistência coletiva em situações de opressão que, caso contrário, não seriam suportáveis. Essas identidades que, aparentemente, foram definidas com clareza pela história, geografia ou biologia, facilitando assim a “essencialização” dos limites da resistência (CASTELLS, 1999, p.25).

Retomo o caso estudado nesta dissertação: dos músicos de Belford Roxo. Nesse caso, é possível perceber que a identidade está sendo construída em um processo realizado pelos grupos sociais que vêm organizando o seu significado em função de projetos culturais que valorizam e dão sentido a essa identidade com a qual se identificam: uma identidade vinculada à produção de cultura, a realização de uma música ciente, lúcida, afirmadora da condição cidadã da Baixada.

Destaco, mais uma vez, que a produção musical realizada em Belford Roxo vem desempenhando um papel fundamental na recriação de uma identidade local, vinculada a uma imagem positiva dos moradores da Baixada. A música ocupa, assim, um espaço

importante por ser portadora e veículo da memória: a audição seria uma primeira forma de aproximação, identificação e produção de lembranças comuns entre membros de um grupo. Nesse processo, a população, num primeiro momento, ouve a música reggae produzida na região e se identifica com as canções, principalmente com o estilo das letras politizadas criadas pelos músicos locais. Em Belford Roxo, a música sempre teve papel de ser um elemento agregador de pessoas, em especial a música reggae. Através da música, os indivíduos se identificam construindo, partilhando, manifestações artísticas que aludem a uma vivência comunitária. O processo criativo é gerado a partir de importantes questões locais, apresentando uma visão afirmativa da população de Belford Roxo; visão potencializada pela música local, pelas letras que exaltam o modo de ser da comunidade.

É importante lembrar, como apontado anteriormente, que entendo memória também de forma dinâmica. Conforme Velho, a memória é fragmentada, descontínua, assim como a identidade de indivíduos e grupos é mutável. O sentido de identidade também depende da organização de vivências fragmentadas: *retalhos* das lutas e lembranças de grupos diversos (VELHO, 1994, p.102). No caso estudado, a identidade é construída em um território “desqualificado”. Contudo, o reggae da Baixada tenta ultrapassar essa visão restrita, apresentando outros aspectos dos habitantes dessa região considerada *periferia* do Rio de Janeiro. O sentido negativo das imagens desses habitantes sofre uma transformação simbólica através de uma ação afirmativa, promovida pela música, ultrapassando a segregação social sofrida pelos seus moradores. A música mostra que o fato de ser morador da Baixada, longe de ser um *estigma*,<sup>11</sup> é ser criador, capaz de produzir cultura, de elaborar propostas artísticas que levem os cidadãos a tomar consciência

---

<sup>11</sup> Lembremos que, neste ponto, a interpretação de Goffman será importante para subsidiar a minha análise.

da sua condição, possibilitando assim a construção de uma visão positiva acerca da região: a geração de um genuíno sentimento de identidade e a partilharem uma memória comum. Neste caso, a construção da identidade consiste em um projeto de vida alternativo, talvez contestando uma identidade forjada por um olhar externo, porém mostrando uma proposta da transformação da sociedade, numa outra visão da identidade local.

“É por intermédio da memória que construímos nossa identidade, é no exercício do recordar que vamos tecendo a teia de nossas histórias pessoais e coletivas, até porque a memória social é a expressão das experiências coletivas. Recordamos não só o vivido individual, mas todo um contexto que nos é delegado pelas mais diversas memórias, pois todos aqueles com os quais interagimos na nossa cotidianidade deixam suas marcas que acabam por sustentar nossa própria memória, portanto, a nossa identidade. Não estamos sós, como afirma Halbwachs, pois vivemos em um mundo que é primordialmente social, e é no convívio que vamos construindo nossas memórias e, portanto, nossas identidades” (SARDENBERG, 2002, p.81).

Como apontei acima, a memória está envolvida no processo de construção/criação da identidade de um indivíduo ou de um grupo. Através da recordação, trazemos para o presente experiências coletivas, recriamos todo um contexto social que habita a nossa memória, que conseqüentemente exercem influência sobre nossa identidade, ao passo que construímos nossas memórias, construímos também nossa identidade. Neste ponto, considero que a música vem sendo entendida na região como um aspecto importante, operando como um ingrediente ativo na construção de uma identidade e de uma memória locais que ultrapassem as visões estigmatizantes e contribua para oferecer nova visibilidade acerca da região.

Para continuar aprofundando a questão da identidade e da memória dos moradores de Belford Roxo, e a visão pejorativa que muitos têm desse lugar, focalizo agora a questão

do estigma. Esta noção é importante para ver como se gera uma interpretação desqualificadora sobre indivíduos ou grupos. Ao mesmo tempo, é possível ver como esse rótulo pode ser contestado, como no caso dos moradores da comunidade estudada, que, a partir de manifestações artísticas relevantes, apresentam uma visão de sua identidade com conotações positivas, ultrapassando o dito estigma.

Goffman (1975) lembra que os gregos tinham grande conhecimento dos recursos visuais; por isso, criaram o termo estigma para se referirem a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa extraordinária ou ruim sobre o *status* moral ou social de quem os apresentava. Os sinais eram feitos com cortes ou fogo no corpo e avisavam que o portador era um escravo, um criminoso ou um traidor – uma pessoa marcada, ritualmente *poluída*, que devia ser evitada, especialmente em lugares públicos. Posteriormente, na Era Cristã, dois aspectos metafóricos foram acrescentados ao termo: o primeiro deles referia-se a sinais corporais impostos pela graça divina que tomavam a forma de flores em erupção sobre a pele; o segundo, alude a um aspecto médico vinculado a essa conotação religiosa, referia-se a sinais corporais que indicavam algum distúrbio físico no seu portador. Atualmente, o termo é amplamente usado de maneira semelhante ao sentido literal original, porém é aplicado principalmente às próprias desgraças pessoais, aos infortúnios, mas do que a evidências ou deficiências corporais.

A sociedade estabelece os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como *comuns* e *naturais* dos membros de cada uma dessas categorias. Os diversos ambientes sociais estabelecem as categorias de pessoas que têm probabilidade de serem neles encontradas. O fato de existirem rotinas de relação social em ambientes já estabelecidos nos permitem um relacionamento previsível com “outras pessoas”, sem que

tenhamos que concentrar a atenção ou que exijam uma reflexão específica para lidarmos com essa situação. Então, quando um desconhecido nos é apresentado, os primeiros aspectos visíveis – aparência física, vestimenta, higiene etc. - nos permitem prever a sua categoria e os seus atributos, a sua “identidade social” – para, usar um termo mais adequado do que “status social”, já que nele se incluem atributos como “honestidade”, da mesma forma que atributos estruturais, como “ocupação”, profissão etc. (GOFFMAN, 1975).

Baseando-nos nessas pré-concepções, nessas idéias prévias sobre como “são” os outros, nós as transformamos em expectativas normativas, em exigências apresentadas de modo rigoroso. Geralmente, ignoramos que já colocamos a priori tais exigências, tampouco sabemos o que elas significam até que surge uma questão efetiva, quando indagamos: essas exigências são preenchidas? É nesse ponto, provavelmente, que percebemos que durante todo o tempo estivemos tecendo algumas exigências prévias em relação às condições que o indivíduo que está à nossa frente deveria ser. Assim, as exigências que fazemos poderiam ser mais adequadamente denominadas de demandas feitas “efetivamente”. O caráter que imputamos ao indivíduo poderia ser entendido como uma atribuição feita por um *retrospecto em potencial*: uma caracterização “efetiva”, uma *identidade social virtual*. A categoria e os atributos que esse indivíduo, na realidade, mostra possuir, conforme aponta Goffman (1975), serão chamados de sua *identidade social real*.

Contudo, esse desconhecido que está diante de nós pode evidenciar que ele tem um atributo que o torna diferente de outros que se encontram numa categoria em que pudesse ser incluído, sendo até de uma espécie menos desejável - num caso extremo, uma pessoa

que resultasse indesejável, perigosa ou fraca. Assim, deixamos de considerá-lo alguém com peculiaridades, com uma gama de possibilidades, reduzindo-o a uma pessoa desqualificada, diminuída. Tal característica desqualificadora é um *estigma*, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande - algumas vezes o estigma é equiparado a um defeito, uma fraqueza, uma desvantagem - e constitui uma discrepância específica entre a *identidade social virtual* e a *identidade social real*, do indivíduo que está sendo observado e julgado. Há outros tipos de discrepância entre a identidade social real e virtual como, por exemplo, a que nos leva a reclassificar um indivíduo antes situado numa categoria socialmente prevista, colocando-o numa categoria diferente, mas igualmente prevista, e que nos faz alterar positivamente a nossa avaliação. Observe-se também que nem todos os atributos indesejáveis estão em questão, mas somente os que são incongruentes com o estereótipo que criamos para um determinado tipo de indivíduo. Por exemplo, para uma categoria específica de indivíduos valorizamos um tipo de qualidades específicas - no professor, por exemplo, apreciamos o rigor, a seriedade, a pontualidade etc. -, que serão, talvez, muito diversas das esperadas/exigidas, por exemplo, de um artista - originalidade, singularidade, às vezes, excentricidade etc.

O termo estigma, portanto, será usado em referência a um atributo profundamente depreciativo, mas o que é preciso, na realidade, é uma linguagem de relações e não de atributos. Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar anormalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem honroso nem desonroso. Ele se constitui através de uma relação de confronto. Esta relação dará elementos para a definição de critérios para julgar o que é estigma (GOFFMAN, 1975, p.13). Em todos esses exemplos de estigma mencionados por Goffman, entretanto, inclusive aqueles que os gregos tinham em mente,

encontravam-se as mesmas características sociológicas: um indivíduo que poderia ser acolhido facilmente na vida social cotidiana possui um traço que pode chamar a atenção de forma negativa, ao ponto de ser rejeitado por aqueles com que convive, impedindo que possam ser valorizados outros atributos seus. Assim, ele possui um estigma, uma característica diferente da prevista. Aqueles que não se enquadram nas expectativas sociais esperadas em cada situação, conforme explica Goffman, serão chamados de anormais. As atitudes que nós, os considerados *normais*, temos com uma pessoa a qual é atribuído um estigma, e os atos que empreendemos em relação a ela são bem conhecidos, na medida em que são as respostas convencionais pelas quais a ação social dita *benevolente* tenta suavizar e melhorar a situação daquele considerado estigmatizado.

O processo de construção de uma identidade é sempre relacional, tem a ver com as idéias que se tem de si próprio em relação ao outro. O convívio social com aqueles que não fazem parte do grupo delimita o que se é, o que não se quer ser e a probabilidade do que se pode vir a ser. Essas idéias identitárias, aliadas a valores (morais, religiosos, étnicos etc.), compõem uma visão importante sobre os diversos tipos de homem, cultuadas por cada grupo, para estabelecer hierarquias e convicções partilhadas.

Este conjunto de idéias se constrói a partir de elementos tradicionais ou novos, de uma necessidade concreta ou de um desejo imaginado, contrapondo o “nós” em relação ao “outro”, “aqueles” que são melhores, piores ou diferentes de “nós”. Esta contraposição ou comparação não precisa ser necessariamente composta apenas por dados considerados *objetivos*. Ao contrário, a identidade e a relação com o outro estão vinculadas às experiências vivenciadas e interpretadas pelos agentes sociais envolvidos; portanto, têm

uma alta carga de fatores subjetivos, interpretações, vivências, valores etc. próprios de cada grupo.

O estigma, entendido como uma identidade atribuída por um grupo dito *normal* traz consigo elementos de diferenciação pejorativos, negativos. Trata-se sempre de uma qualificação que hierarquiza e coloca o “outro” estigmatizado (ou o conjunto de ações, valores e símbolos relacionados a ele) em um nível inferior, degradado. O estigma pode estar ligado a deficiências físicas, morais, diferenças étnicas, religiosas ou de classe. É a referência a algo negativo no “outro”, a uma característica que não se tem e não se deseja ter. Entretanto, o estigma não é o único atributo negativo para todos os indivíduos e grupos, ele muda de acordo com o espaço e os agentes sociais que o conformam. Trata-se de uma qualificação relacional, posicional. Um exemplo de mudança da noção de estigma de acordo com o grupo, é o do indivíduo que reside em uma favela da zona sul carioca, este pode se sentir privilegiado em relação à um indivíduo que more em Belford Roxo, por estar mais próximo do lugar considerado como mais nobre da cidade: a localização neste caso é um elemento de diferenciação pejorativo, negativo.

Conforme a interpretação de Goffman, é possível concluir que um dos elementos para a construção do estigma se dá através do fato de o grupo que estigmatiza sentir-se ameaçado (em sua posição social, econômica ou política), e procurar justificar, através de categorias pejorativas, ações como discriminação, retaliações e o preconceito. Fatos que vemos ocorrer com frequência em nossa sociedade.

A construção de um estigma tem um aspecto ainda mais amplo: o de auxiliar o grupo a definir-se na relação com o outro. O estigma alude à condição de inferioridade do

outro e que por isso não pode receber o mesmo tratamento ou ter acesso às experiências consideradas positivas pelos agentes sociais de um grupo específico.

Retomo agora o foco de nossa dissertação, para esclarecer como os moradores do Bairro de Belford Roxo se posicionam diante de uma visão social que os estigmatiza. Nesse sentido, a música tem um papel fundamental para que eles construam uma visão positiva da sua condição, afastando-se das avaliações negativas que os posicionam desde fora, desde o olhar de outros moradores do Rio. Essas letras, essas músicas, participam na elaboração de uma memória que afirma os valores da região, que resgata a criatividade dos seus integrantes. Assim, é possível perceber que os artistas vêm atuando como porta-vozes da população, seja pelo conteúdo das letras de suas canções e pelo significado que essas letras adquirem, podendo influenciar na negociação com as autoridades locais, sinalizando a possibilidade de uma nova forma de fazer política fora das instituições tradicionais. Isto só é factível por se tratar de um estilo musical que estabelece fortes laços com a comunidade local, o que tem possibilitado uma identificação profunda dessa população com a música que produzem. Um outro fator importante deve-se ao fato de que algumas bandas de Belford Roxo, no momento inicial do movimento (começo dos anos 1990) conseguiram ultrapassar a condição de “celebridades locais”, transformando-se em referência nacional, como Cidade Negra e posteriormente O Rappa e Negril. Ainda assim, naquele momento desenvolveram muitas de suas atividades no município, não abandonando o convívio com a população, fortalecendo-se deste modo como referência para a população local, não distanciando-se de sua região. Como lembra Eduardo, antigo proprietário do Eduardo Reggae Bar, um dos principais pontos de encontro do movimento reggae em Belford Roxo,

que era ali onde público e artistas se encontravam para cantar, dialogar, para estreitar vínculos:

“Era aqui na rua, o bar é isso aqui que você está vendo, desse tamanho, todos traziam discos, às vezes as bandas tocavam, vinham pessoas até de fora de Belford Roxo, porque sabiam que as bandas estariam aqui, o Cidade Negra que na época era Lumiar, o Negril que na época era KMD-5, as pessoas sabiam que iam vir no bar e ouvir os últimos lançamentos do reggae e encontrar a galera que tava fazendo aquele som, que já tinha aparecido na televisão na época, tudo aqui na rua, tocando ou ouvindo música, aqui na rua” (Eduardo, em entrevista em 5/04/05).

Eduardo, no depoimento acima, mostra como o fato dos artistas frequentarem e fazerem shows na região onde moravam, fazia com que pessoas de diversos lugares do Estado do Rio de Janeiro fossem até Belford Roxo para ouvir reggae. O convívio era estreito, além da proximidade no palco. Os artistas *desciam* à rua, para o bar, para a calçada, para ouvir e contar histórias do local, para comentar as músicas, para refletir sobre as necessidades, sobre os problemas da região.

Contudo, até um determinado momento, Belford Roxo era lembrada pela imprensa apenas pelas matérias policiais, em especial pelos altos índices de homicídio ocorridos na região. Isso levou a que durante muito tempo se atribuisse uma visão negativa do morador da Baixada Fluminense: a de um cidadão de segunda categoria. Neste ponto, lembro como opera a noção de *estigma*: reduz um indivíduo ou um grupo a uma mera condição ou característica negativa. No caso estudado, os habitantes de Belford Roxo são considerados pessoas de segunda categoria, moradores de um lugar violento, marginal, dominado entre outras coisas, pela delinquência.

È necessário esclarecer algumas características desta região para problematizar a visão estigmatizadora. Segundo dados do censo do IBGE de 2000, a Baixada Fluminense é uma região que concentra a maior densidade populacional da América Latina, cerca de 13.000 habitantes por quilômetro quadrado. Tem aproximadamente cerca de 3,5 milhões de habitantes, representando 31% da população da região metropolitana do Rio de Janeiro e 23% da população do Estado. Cerca de 20% vivem em famílias com renda per capita inferior a ½ salário mínimo, ou seja, uma renda média mensal abaixo da linha da pobreza. Apenas 30% das suas ruas são pavimentadas, as taxas de analfabetismo atingem 7,3% da população, o que constitui quase o dobro da média dos municípios do Rio. Algumas cidades, como Belford Roxo, por exemplo, possuem uma média de escolaridade de apenas quatro anos. O número de equipamentos culturais é de um para cada 23.831 habitantes, ou cinco vezes menos do que o município do Rio. Mas, nem só desses números vive a Baixada Fluminense, ao longo dos seus treze municípios: Belford Roxo, Duque de Caxias, Guapimirim, Itaguaí, Japeri, Magé, Mesquita, Nilópolis, Nova Iguaçu, Paracambi, Queimados, São João de Meriti, Seropédica.

Contudo, como enfatizei até agora, em contrapartida a esses dados, existe um cenário artístico/cultural bastante significativo para a região, que produz arte, geralmente, sem o menor incentivo dos governos locais, que não desenvolvem políticas públicas de cultura no sentido de promover a cidadania do povo.

Diante desse panorama precário, de baixos indicadores sociais, econômicos e culturais, na comunidade surgem propostas progressistas, afirmativas, como o movimento reggae, profundamente engajado com as reivindicações comunitárias e a sugestão de propostas concretas para superar as dificuldades coletivas. Neste sentido, os artistas locais

vêm desempenhando um papel vital para a construção de uma identidade local, não estigmatizada, onde estereótipos reducionistas tendem a esconder a diversidade e a intensidade cultural de uma vasta e complexa região do Estado do Rio de Janeiro. Muitas vezes vista apenas como sinônimo de miséria, violência e banditismo institucionalizado. A Baixada Fluminense evidencia uma multiplicidade cultural que vai além dos enfoques reducionistas. Os músicos, através de diversas manifestações assumiram estratégias para ultrapassar esses estereótipos impostos e construir uma imagem positiva da região, contribuindo para que a cidade passe a ser lembrada por sua produção artística e cultural. Neste sentido, a música desempenha um papel fundamental, pois o reggae da Baixada, tem influência na caracterização desse grupo social. Conforme aponta Velho, os indivíduos vivem múltiplos papéis em função dos diferentes planos em que se movem. Na sociedade complexa, a coexistência de diferentes mundos constitui a sua própria dinâmica (VELHO, 1994, p.27). A existência de diferentes mundos determina em Belford Roxo uma dinâmica especial, fazendo deste um lugar onde os artistas podem estabelecer as suas relações sociais. Neste lugar, vemos diversas perspectivas e posturas retratadas em músicas muito variadas.

Uma das questões mais relevantes e polêmicas, segundo Gilberto Velho (1994), é verificar até que ponto a participação em um estilo de vida e em uma visão de mundo com determinados graus de especificidade, implica uma adesão significativa para a demarcação de fronteiras e elaboração de identidades sociais. Contudo, sempre devemos estar atentos às diversidades existentes num mesmo local.

O grupo pode adotar estratégias para contestar os estereótipos impostos e construir uma imagem de si positiva. Porém, esta visão dinâmica da identidade, dos traços grupais,

das características de uma população, muitas vezes são deturpados ou reduzidos por determinadas interpretações, que olham a cidade e os seus diversos grupos sob uma concepção uniformizante, esquecendo as suas diferenças.

Quando Goffman alude às identidades *estigmatizadas* lembra de uma construção realizada por um grupo que se considera *normal*, *padrão*, um *referencial* a ser seguido. Em contrapartida, vai considerar *outros grupos* que fogem a esse padrão, como minorias excluídas, desvalorizadas, estigmatizadas (GOFFMAN, 1975). Neste sentido, Silva esclarece que a identidade e a diferença são sempre relacionais, estabelecendo hierarquias e relações de poder, conforme aquele grupo que realiza as caracterizações de *uns* e *outros*. Muitas vezes, um grupo se arroga a qualidade de ser o *normal*, o *natural*, desvalorizando outros grupos, excluindo-os:

“Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre nós e eles. (...) Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. (...) Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é ‘natural’, desejável, única” (SILVA, 2000, p. 82-83).

A afirmação da identidade dos moradores de Belford Roxo está fortemente ligada, à demarcação de fronteiras, de limites espaciais. No caso aludido, há uma distinção entre a identidade atribuída àquela população ao longo dos anos, pelo olhar pejorativos dos habitantes de outras áreas do Rio de Janeiro, e a visão positiva que a população pretende passar. Através da afirmação da identidade os artistas conseguem valorizar aspectos

importantes da sua comunidade. A afirmação “sou de Belford Roxo”, além do sentimento de pertencimento ao município, também valoriza a localização geográfica onde estão sendo elaboradas as propostas artísticas.

Voltamos à interpretação de Goffman (1980) que nos mostra que a identidade atribuída, entendida como forma de qualificar um grupo ou indivíduo ligada a estereótipos, constitui-se num processo que não se restringe a distinguir “nós” dos “outros”. Ao assinalar que um grupo é possuidor de um *estigma*, existe uma radical diferenciação, não se trata apenas do *outro*: trata-se do outro desqualificado, execrado, colocado fora do regime social dito *normal*. O estigma traz elementos de qualificação pejorativos e, geralmente, como já indiquei acima, pode estar ligado a deficiências físicas, morais, étnicas, religiosas ou de classe. O estigma, pelo seu caráter depreciativo, na maioria dos casos não é compartilhado pelo grupo classificado, que, por esse motivo, deseja ser visto de outra forma. O grupo pode assumir estratégias para negar as imagens fixadas no senso comum e construir uma imagem de si positiva. No caso do reggae da Baixada, a identidade e caracterização do grupo estão ligados à sua definição social, ao espaço em que estão inseridos e ao grupo a que pertencem.

A Baixada Fluminense, ao longo dos anos, tem sido considerada, como já apontei, uma região periférica do Estado do Rio de Janeiro, identificada com o *estigma* de violenta, devido aos altos índices de homicídios ocorridos e ainda a outros aspectos negativos – assaltos e outras formas de violência, condições sanitárias, de salubridade e de transporte precários etc. - atribuídos à região. Na Baixada habitariam, conforme um *estereótipo* muito divulgado, apenas cidadãos de *segunda categoria*.

Conforme ensina Goffman, eles seriam *estigmatizados*, colocados fora do padrão “normal”, atribuído aos que moram em outras áreas consideradas mais favorecidas do Rio de Janeiro. Esse estigma estaria também embutido na categoria de *suburbano*: o subúrbio do Rio de Janeiro seria, conforme essa ótica preconceituosa, um lugar desfavorecido, desagradável e perigoso, cujos cidadãos não estariam em condições de produzir nada que possa ter relevância cultural. Diante dessa desqualificação, diante desses preconceitos, diversos artistas da Baixada Fluminense têm contribuído para mostrar que a produção musical da região vem atuando positivamente no sentido de construir uma identidade, que se afaste da atual imagem estigmatizada, onde estereótipos reducionistas tendem a esconder a *diversidade* e a intensidade cultural de uma vasta e complexa região do Estado do Rio de Janeiro, que está muito longe de ser uniforme, cujas manifestações mostram grandes diferenças, múltiplas peculiaridades, nos diversos bairros que a compõem.

Como apontamos acima, muitas vezes, essa região é vista apenas como sinônimo de miséria, violência e banditismo institucionalizado. O estigma, a imagem fixada reduz a diversidade de manifestações, as múltiplas possibilidades dos cidadãos dessa área. Nela, como em outras regiões do Estado, incluindo a Zona Sul, há violência, marginalidade etc. Mas a classificação estigmatizante ressalta as características negativas. Porém, a Baixada Fluminense possui uma multiplicidade cultural que vai além das tentativas de mapeamento ou aprisionamento por parte dos que olham com uma perspectiva que diferencia centro periferia, desvalorizando os que habitam a denominada *periferia*.

Na atualidade, o conceito de *estigma*, como já foi apontado, é empregado geralmente pelos grupos dominantes, para aludir a grupos marginalizados ou desvalorizados. O estigma é atribuído a uma série de pessoas que não cumprem com as

expectativas daquele grupo considerado *normal*. Assim, um grupo, detentor do poder de enunciação, se arroga o direito de considerar o outro como estigmatizado. No caso estudado, os habitantes de Belford Roxo são considerados pessoas de segunda categoria, como moradores de um lugar violento, marginal, dominado pela delinquência. Há uma interpretação que atribui uma identidade estigmatizada ao morador da Baixada Fluminense: a de um cidadão de segunda categoria.

Para discutir e questionar o preconceito embutido nas conceitualizações estigmatizadoras é relevante o entendimento da composição da Baixada Fluminense como um espaço diverso e complexo em sua formação social e relações políticas. Cada vez mais, com a difusão dos meios de comunicação e tecnologias tornam-se múltiplas as possibilidades de divulgar manifestações culturais, ultrapassando fronteiras espaciais e nacionais. Contudo, apesar da diversidade existente, alguns estilos musicais são identificados profundamente com a comunidade local.

No fenômeno do surgimento do movimento reggae em Belford Roxo, um dos principais lugares freqüentados pelos artistas e admiradores do reggae era, como já apontei, o Eduardo Reggae Bar, um pequeno boteco situado em uma rua de terra, onde os apreciadores da cultura jamaicana costumavam se reunir. Apesar da precariedade do local, os que freqüentavam o local acompanhavam as últimas novidades do reggae mundial. Os jovens que iam nesse bar demonstravam muito interesse por tudo aquilo que acontecia em Jamaica, berço do reggae e do seu mais importante expoente, Bob Marley. O vestuário, fator importante na caracterização do reggae, chamava a atenção pelas cores, as da União Africana (verde, amarelo e vermelho) e as da bandeira da Jamaica, camisas com fotos de ídolos do reggae como Bob Marley, Peter Tosh, assim como imagens com a folha da

maconha. Também eram adotadas as gírias e os cabelos com dread-locks, as chamadas tranças rastafari, estilo adotado do rastafarianismo. Além de freqüentarem o Eduardo Reggae Bar, os adeptos do reggae se reuniam também nas garagens onde as bandas ensaiavam e, como aponte, encontravam-se principalmente no Centro Cultural Donana. Esse Centro Cultural também surgiu, como relatei, pela intensidade da produção dos músicos da região na época e talvez do hábito que adquiriram de estarem juntos tocando, ensaiando e partilhando conversas com a população. Mostramos também que o reggae surgiu de forma precária, não contavam com nenhuma produção sofisticada nessas atividades, que aconteciam simplesmente da junção de algumas bandas que nasciam as atividades artísticas. Nesse sentido, o músico Ronaldo Luiz em entrevista relata como surgiu esse espaço:

“a gente tava sempre se encontrando, o Dida tinha um quarto, que tinha tipo um estúdio, e aí a gente de vez enquanto, ia pra lá ensaiar, da parte que eu me recordo a gente resolveu fazer uma festa pra reunir a galera, porque a gente se encontrava esporadicamente, e as vezes encontrava com uns e não encontrava com outros, então a gente resolveu fazer uma festa pra que todo mundo se encontrasse e tirar um som, simplesmente isso. Só que o assunto ficou tão maneiro, que aquela idéia começou a se expandir, de acontecer outras reuniões, outras festas, e dali saiu o Centro Cultural Donana” (Ronaldo Luiz em Entrevista – 24/06/2005).

No início dos anos de 1980, além do KMD-5 e do Cidade Negra, havia na região mais de dez bandas de reggae. Alguns grupos que não procediam de Belford Roxo, eram frequentemente convidados a participar das atividades locais, nos ensaios na casa de Dida ou mesmo os eventos no Centro cultural Donana, o que revela entre outras coisas o aspecto agregador do movimento reggae de Belford Roxo. É importante frisar que esse movimento,

longe de tornar-se sectário, discriminatório, restrito ao grupo do município, congregava músicos de diversas localidades.

A influência da cultura jamaicana em Belford Roxo ultrapassou, então, o reggae e o uso dos cabelos trançados. A religião rastafari sempre foi motivo de curiosidade. Sebastião Francisco Bernardo, o Ras Bernardo, primeiro vocalista de Cidade Negra e que atualmente se desempenha em carreira solo, chegou a dividir o seu tempo entre os shows e os preparativos para a criação da União Brasileira Rastafari, um centro de estudos destinado ao culto mais popular da Jamaica. A intenção do artista era buscar uma forma de divulgar no Brasil os preceitos religiosos postulados em Jamaica.

“Lá, a maconha é divina. Aqui se alguém fumar vai preso, diz. Ras Bernardo também não concorda com a divinização de Hailé Selassié<sup>12</sup>, que para os rastafaris foi à encarnação de Deus sobre a terra. Adorar os políticos é uma coisa muito perigosa, principalmente para quem tem políticos como os nossos” (Ras Bernardo em entrevista, 05/05/2005).

---

<sup>12</sup> Ras Tafari Makonnen, Imperador da Etiópia de 1930 a 1974, descendente de uma linhagem que, segundo ele, remontava à união do rei Salomão com a rainha de Sabá. Adotou o nome Hailé Selassié que quer dizer “O poder da Santíssima trindade”. Autotitulou-se “Rei dos Reis”, “Senhor dos Senhores” e “Leão conquistador da Tribo de Judá”. Consultas livres à Bíblia deram suporte teológico à crença imediata de que Makonnen era o escolhido, o salvador da raça negra, o verdadeiro Messias. Os seguidores de sua teoria adotaram o primeiro nome do “Rei dos Reis” e se tornaram conhecidos como rastamen. Segundo eles, a Bíblia tinha sido adulterada ao longo dos anos e as referências mais importantes ao homem negro subtraídas. Por esse motivo havia a necessidade de uma revisão imediata. Baseando-se nisso criaram-se doutrinas e mandamentos rasta, entre eles:

A igreja católica, a polícia, o governo – tudo isso representaria a Babilônia, o sistema corrupto e decadente do mundo ocidental;

A mais polêmica característica rasta era o consumo da erva, santa para eles, mais um conceito baseado em releituras bíblicas. Os rastas acreditavam que a maconha tinha sido encontrada na tumba do Rei Salomão (ALBUQUERQUE, 1997).

Rás Bernardo esteve em Jamaica e considerou o cenário de Kingston muito parecido com a favela onde nasceu na Baixada Fluminense. Esta percepção foi confirmada, de alguma forma, por Jimmy Cliff, que esteve em Belford Roxo em 1991, andou de bicicleta pelas ruas e jogou bola nos campos do bairro. “Isso aqui é igual a minha terra”, disse entusiasmado Jimmy Clif, em entrevista a *Revista Isto é* de 12 de junho de 1996. Estas grandes semelhanças fizeram com que a prefeitura local cogitasse iniciar uma pesquisa, buscando comparar Belford Roxo à Jamaica, para estudar melhor as proximidades entre os dois povos.

Além da aproximação dos artistas com o público e dos fortes laços locais estabelecidos pelas mensagens das canções, a atitude de promover atividades culturais na região e participar ativamente de projetos sociais em um lugar em que as lideranças locais são distantes e indiferentes, tem feito que cada vez mais a população se identifique com a arte produzida em Belford Roxo. Nela, encontram respostas para muitos de seus anseios e necessidades. A música reggae produzida em Belford Roxo é um exemplo concreto de um movimento musical que influencia na produção de valores e condutas coletivas. A população local encontra na música idéias e sugestões que levam à construção de convicções comuns.

É importante considerar agora as práticas coletivas ligadas ao reggae, para esclarecer como a música aproxima as pessoas, gerando trocas sociais específicas e promove entre elas uma comunicação especial. Há um engajamento entre os integrantes de uma população que elabora coletivamente símbolos que valorizam lugares e espaços públicos onde fortalecem seus vínculos, adotando a música como ritual da aproximação e celebração coletivas. Nesta abordagem, o reggae aparece como modelo de prática coletiva

organizada inicialmente pela audição musical. As pessoas se socializam e interagem em seu ambiente local, formando redes sociais com seus vizinhos.

É importante esclarecer que esse processo de elaboração de uma identidade da população de Belford Roxo, vinculada à música, se apóia fundamentalmente na linguagem utilizada pelos artistas da região. Neste sentido, a identidade entendida como produção social, está intimamente vinculada à linguagem. Woodward lembra que as identidades têm sentido através da linguagem:

“Essas identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas. A identidade é relacional. A identidade depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade, que fornece condições para que ela exista. A identidade é marcada pela diferença. A política de identidade concentra-se em afirmar a identidade cultural das pessoas que pertencem a um determinado grupo oprimido ou marginalizado. Essa identidade é sempre produzida em relação a uma outra. Memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. O confronto entre a memória individual e a memória dos outros mostra que a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais” (WOODWARD, 2000, p.8).

Conforme apontei acima, é através da linguagem que as identidades adquirem sentido. No caso aludido, o dos músicos de Belford Roxo que, através das letras de suas músicas, conseguem transmitir uma imagem positiva da comunidade. Estas, em sua maioria, por terem forte conotação política, se tornam um fator importante de identificação de população com a arte produzida na região, ou seja, é principalmente através das letras das músicas que os indivíduos se identificam. Através da linguagem utilizada pelos artistas as identidades e memórias comunitárias cobram sentido, principalmente por se tratar de uma linguagem caracterizada pelo teor politizado das letras das canções que conseguem

expressar o dia-a-dia daquela população. Essas letras também lembram as lutas cotidianas, os conflitos vividos pelos habitantes de Belford Roxo. Assim, a identidade dos moradores deste lugar surge de visões controversas. Por um lado, há uma imagem depreciativa da Baixada Fluminense, construída por moradores de outras áreas (por exemplo, da Zona Sul), por outro, encontramos a visão positiva que vem sendo construída pelos músicos de Belford Roxo. Essa diferença está claramente marcada pela oposição entre a identidade positiva que se busca consolidar, contra a concepção negativa que anteriormente se fixou.

Neste sentido, os temas sociais são de suma importância para a música produzida na região. Ronaldo Luiz, ex-músico da banda Sombras que surge, atualmente trabalhando com o conjunto O Rappa, ressalta a importância dos temas sociais na sua atividade musical:

“Eu acho que é uma grande coisa que acontece é o seguinte, a grande maioria das bandas, eu digo de um modo geral famosas ou não famosas, todas elas quando começam têm sempre essa tendência ou essa característica de querer mostrar isso. Mas quando o tempo vai passando, quando conseguem ficar famosas, ou mesmo quando não conseguem ficar famosas, com algum trabalho, com a luta tentando e tal, mas principalmente quando conseguem atingir um determinado ângulo dentro do cenário musical isso é um pouco desvirtuado, o pessoal perde um pouco esse foco, porque aí é, a sua vivência não é só mais aquele cotidiano, você tem outros locais, e não só mais os problemas da Baixada Fluminense” (Ronaldo Luiz em Entrevista – 24/06/2005).

De acordo com os depoimentos dos músicos da região, as causas sociais sempre estiveram presentes no repertório das bandas, como uma forma de identificação da música com a realidade, com as condições vitais dos habitantes da região.

Um exemplo de afirmação da identidade local, que demonstra a força das mensagens passadas pelos músicos de Belford Roxo fica evidenciada no episódio ocorrido entre a banda mineira Skank e alguns grupos do movimento reggae de Belford Roxo. Esse

fato foi documentado pelo jornal O Globo em 16 de julho de 1996. A banda mineira Skank causou polêmica entre os músicos de Belford Roxo, ao dizer que “o reggae que é politizado é muito retrógrado”. A frase foi proferida pelo vocalista do Skank, Samuel Rosa, na reportagem do dia 16 de julho, intitulada “As Tranças Enroladas”, assinada por Sidney Garambone. Posteriormente, as bandas de Belford Roxo, conhecidas por cultuarem e se manifestarem através do reggae politizado foram contactadas pelo jornal para darem a sua opinião. Vejamos a sua postura:

“Discordo dessa opinião e não entendo a posição de certos artistas que adoram limar os outros. O reggae está baseado na crítica social, não dá para se afastar. Mas é isso aí, os caras do Skank têm grana, não nasceram em guetos, mas a maioria das bandas vai discordar. Não foi uma afirmação legal” (Sylvio Neto, vocalista do Postura Africana em entrevista ao jornal O Globo – 16/07/1996).

“A posição do Skank é diferente da nossa. A gente toca na questão política e não acho que a música com mensagem consciente seja retrógrada. Talvez eles não tenham revolta na pele. É como diz um de nossos versos, “quem nasce na riqueza desconhece a verdade da pobreza”. Isso não é uma censura ao Skank. Eles pensam de maneira diferente. Quem sou eu para censurar? Gosto do som deles. Quanto mais bandas melhor” (Bernardo Rangel, vocalista do Cidade Negra, em entrevista ao jornal O Globo –16/07/1996).

“Os políticos fazem as porcarias e não querem que a gente reclame? Nossas letras falam de corrupção, da fome e de tudo que rola no Brasil. Por isso não concordo com o Skank. Aliás não conheço eles” (Sandro Neves, vocalista do Baixáfrica em entrevista ao Jornal O Globo – 16/07/1996).

Todos os artistas contactados pelo jornal frisaram que a abordagem da questão social é o grande diferencial entre os artistas da Baixada Fluminense e a banda mineira Skank. Eles destacam que o movimento reggae, desde os seus inícios, focaliza temas sociais, visando estimular a tomada de consciência da população. Neste sentido, o reggae em Belford Roxo está inspirado nas manifestações oriundas de sua cidade natal, Kingston,

capital da Jamaica, onde a música reggae está fortemente ligada a questões políticas, sociais e religiosas.

Nelson Meirelles, primeiro produtor de Cidade Negra e na época baixista da banda O Rappa, também em entrevista ao jornal O Globo, tomou partido na discussão, afirmando que a principal diferença entre o reggae produzido na Baixada e o reggae da banda mineira, é que este último seria um reggae apolítico, chamado pelo músico de “reggae branco”. Já o chamado “reggae black”, representado pelos artistas do movimento reggae de Belford Roxo, é conceituado como um reggae crítico e consciente. Ele afirma:

“Tudo é cíclico. Vai ter sempre reggae branco, reggae black. O dancehall e o raggamuffin são primos do rap e estão sendo adorados pelos negros, vide Shabba. E o reggae de raiz, ou roots, foi assimilado pelos brancos. O pessoal do Skank é bonitinho e vai detonar uma estética que pode ser abraçada pelo subúrbio. Gosto dos dois. Meu compromisso é musical.” (Nelson Meirelles, em entrevista ao jornal O Globo – 16/07/1996).

A polêmica suscitada pelas declarações do Skank permitiu que os músicos adotassem uma posição clara sobre o significado de sua música, mostrando que seu trabalho pode contribuir para o desenvolvimento de uma identidade e de uma memória coletivas. No episódio citado, os artistas de Belford Roxo foram contactados pelo jornal não apenas por serem músicos de reggae, mas por serem identificados pelo teor politizado das letras de suas canções, considerando que os artistas têm consciência de que a música é uma forma de produzirem discursos de significado coletivo, visto que sempre souberam a importância da visibilidade, popularidade e relevância que sua música adquire ao ser divulgada em todo o território nacional.

Além do conteúdo politizado das letras das músicas dos artistas de Belford Roxo, uma determinada concepção de identidade local sempre esteve presente no discurso dos músicos que valorizam as ações afirmativas da Baixada Fluminense. Estes sempre tiveram consciência de que a divulgação de suas idéias tornaria o movimento cada vez mais forte, fazendo assim da linguagem politizada o seu principal trunfo. Através da propagação do seu trabalho conseguiam, de certa forma, expressar lutas e conquistas engendradas no âmbito de sua comunidade. Eles aludem aos confrontos racial, social e político, lembrando que um estilo de vida pode ser consolidado por estilos de música.

A luta pela consolidação em Belford Roxo de uma identidade local traduziu durante muito tempo o desejo dos diferentes grupos sociais de garantir o acesso à cultura. Junto com a luta pelo resgate de uma concepção positiva da identidade dos moradores da Baixada decorre também a luta por afirmar direitos, por afirmar a cidadania, pela afirmação do direito de exercer direitos. Contudo, vemos uma alteração, nos nossos dias, no cenário musical. Junto ao movimento reggae, abriu-se espaço para o surgimento de muitas bandas de estilos diferenciados, para outras manifestações artísticas e musicais que têm se fortalecido na região, principalmente por grupos que continuam realizando atividades na Baixada. O depoimento de Dida aponta, de alguma forma, que está acontecendo o surgimento e propagação de outros estilos musicais, mas a referência continua sendo o fenômeno do movimento reggae em Belford Roxo:

“O Funk e o pagode cresceram pra caramba, entendeu? A gente deveria ter a referência não parar, e também quando foi feito essa continuidade aqui, já se trabalhou mais aqui. Com certeza, a gente faz isso no dia-a-dia cara, passo-a-passo, é, eu tô até achando legal a gente voltar a ensaiar aqui, maior barulhão e a comunidade já começou a sentir, pô voltou o som, sabe? Tem um movimento e isso faz um bem porque estimula a auto-estima das

peças. E o reggae com certeza, a gente fazendo isso o caldeirão voltou a borbulhar, vai dar muitos frutos cara, vai melhorar muito o lugar, eu tenho vontade de incentivar as pessoas” (Dida Nascimento, entrevista em 14/06/05)

Hoje outros estilos musicais tem se fortalecido na região, propagando-se, contribuindo inclusive para potencializar as manifestações realizadas pelo movimento reggae, que foi o movimento que impulsionou todas as outras manifestações culturais na região. A produção destes eventos tem contribuído de forma bastante significativa para a divulgação das artes, para a consolidação da identidade dos moradores da Baixada Fluminense, para divulgar o discurso dos músicos de Belford Roxo.

Neste ponto, lembremos a interpretação de Castells (1999), quando diz que os movimentos urbanos estariam voltados a três conjuntos de metas principais: necessidades urbanas de condições de vida e consumo coletivo, afirmação da identidade cultural local, e conquista da autonomia política local e participação na qualidade de cidadãos. Esses três conjuntos foram combinados em diferentes proporções pelos diversos movimentos sociais e os resultados obtidos foram, naturalmente, distintos. Contudo, em muitos casos, independentemente das conquistas mais evidentes do movimento, sua própria existência já produziu algum significado, não apenas para os atores sociais, mas para toda a comunidade. E isso não vale só para o período de duração do movimento, mas para a memória coletiva da comunidade (CASTELLS, 1999, p.79-80). As metas apontadas por Castells podem ser aplicadas ao movimento reggae do município de Belford Roxo, principalmente por tratar-se do cruzamento de alguns dos objetivos apontados pelo autor: afirmação da identidade cultural, conquista da autonomia política, participação na qualidade de cidadãos, foram durante muito tempo as principais reivindicações dos moradores da Baixada Fluminense.

Os artistas se utilizaram da linguagem política característica de suas canções, na elaboração de propostas para agir efetivamente no contexto social, passando a partir de então a serem vistos como porta-vozes daquela população. Independentemente das conquistas efetivas alcançadas pela população da Baixada, apenas a existência do movimento já tem grande importância para aquela população, principalmente por divulgar valores e idéias significativas dessa localidade. As comunidades locais, construídas por meio da ação coletiva e, recriadas pela memória coletiva, constituem fontes específicas de identidades. Em resumo, a música de Belford Roxo procura reafirmar e recriar a identidade e a memória dos seus moradores de forma positiva, contrapondo-se às visões estigmatizadoras, que consideraram, durante muito tempo, o morador de Belford Roxo como um cidadão de segunda categoria.

Finalmente, quero destacar um outro aspecto importante a ser analisado no âmbito da produção musical do movimento reggae: a institucionalização do discurso dos artistas, através da documentação alcançada por esses grupos oriundos de Belford Roxo. No capítulo seguinte, aprofundaremos esta discussão, focalizando a documentação, que tem sido o principal instrumento de consolidação das propostas artísticas dos grupos da região. Com esse intuito, estudaremos os acervos sonoros na sua função de *lugares de memória* e como estratégia de institucionalização do discurso dos músicos de Belford Roxo através da documentação de sua obra.

## Documentos Sonoros

Neste capítulo analisamos alguns documentos sonoros obtidos no âmbito da produção musical realizada na Baixada Fluminense, mais precisamente do surgimento do movimento reggae no Município de Belford Roxo, entre o fim da década de 1980 e início dos anos de 1990. Discutirei o processo de institucionalização do discurso dos músicos de Belford Roxo, operarei a partir da ampliação da noção de patrimônio documentário, analisando, além dos manuscritos, os documentos audiovisuais. Sustento a hipótese de que tais documentos fazem parte da cultura da região, e vem contribuindo para a preservação da memória musical da Baixada Fluminense.

Neste capítulo desenvolvo uma concepção de documentação dinâmica, que permite entender por documentos sonoros as gravações realizadas em discos, fitas, cds, depoimentos em entrevistas concedidas às emissoras de rádio e tv, programas radiofônicos, assim como filmes e documentários que, de certa forma, expressam a opinião dos artistas tornando-se *memória* gravada. Embora compartilhe desta concepção de documentação, com relação aos documentos históricos, Bloch afirma que o “stock de documento”, de que a história dispõe não é limitado; sugere então não utilizar exclusivamente os documentos escritos, mas sim recorrermos a outros materiais: arqueológicos, artísticos etc. Para Bloch, não se deve apenas explorar novos documentos, mas também descobrir novos domínios. Mais do que qualquer outro teórico dos *Annales*, ele ressalta a importância da análise dos fatos econômicos (BLOCH, 1997, p.15).

Uma das grandes contribuições que a Escola dos Annales ofereceu para a historiografia, a partir da década de 1920, foi a revolução documental, que, não apenas

significou a incorporação de novas fontes das quais a história brotaria, mas também da própria ampliação dos objetos de estudo do campo histórico, não mais restrito ao modelo baseado nos denominados fatos “documentados”. Essa escola destacou a necessidade de elaborar uma história que refletisse sobre outros aspectos da experiência humana.

Nessa ótica, nenhum acontecimento passado deve ser considerado perdido para a história, o mesmo deve ser dito com relação aos diferentes e variados registros legados pelos homens. Cabe ao historiador/pesquisador lançar mão de diferentes e variados tipos de documentos, como material escrito (poemas, biografias, cordéis, diários, letras de músicas etc.); assim como outros tipos de textos (por exemplo: filmes, relatos orais, lendas e mitos, pinturas). Há ainda outros aspectos não tão relevantes a serem registrados pela história, mas que também devemos considerar: como o traçado das cidades, os monumentos arquitetônicos, os fósseis, os vestígios arqueológicos, as paisagens e os tipos de habitação. Não podemos esquecer também do que o nosso próprio mundo cotidiano se apresenta como documento, como os grafites nos muros das cidades, as gírias, atitudes etc. Encontramos ainda, outras fontes, como as sonoras: LPs, CDs. Segundo Ítalo Calvino (1993), “a propósito dos diferentes procedimentos teóricos necessários à leitura de cada um dos tipos de documentos, permitindo a caracterização das relações entre História e as demais disciplinas”. Assim, a História tem procurado refletir sobre a noção de documento, considerando o triunfo do documento escrito sobre o monumento desde o século XIX. Nesta parte, concordo com a distinção feita por Le Goff (1994) quando reflete sobre a distinção entre monumento e documento, mostrando que todo documento pode ser entendido como monumento, só que sempre é usufruído pelo poder, por determinados grupos que ao interpretarem um suposto “dado objetivo” operam com uma visão

interessada desse “dado”. É importante salientar a passagem da noção de documento para a de fontes e a ampliação de seu significado propiciada pelos fundadores da Escola dos Annales; a revolução documental a partir dos anos 1960, e a transformação do documento em monumento (CALVINO,1993), por meio da sua utilização pelo poder, num jogo permanente entre memória e amnésia por meio do qual as sociedades buscam transmitir determinada imagem de si próprias.

Neste mesmo movimento, é importante tanto discutir as diferentes noções de verdade, o registro voluntário e involuntário, como ainda caracterizar os procedimentos de crítica que, de um modo ou de outro, sempre aparecem associados ao ofício do pesquisador. Resumindo, há um conjunto de reflexões e práticas que procuram não perder jamais a referência fundamental de que o cuidado com os documentos constitui sempre uma reflexão a partir das questões formuladas por alguém localizado no presente avistando dados do passado. Como já ensinava Lucien Febvre “colocar um problema é precisamente o começo e o fim de toda a História. Se não há problemas, não há História. Apenas narrações, compilações” (FEBVRE, 1985).

É possível considerar como documento histórico todo material produzido em determinado período que nos possa auxiliar em nossas análises. Podendo estes serem produzidos por entidades ou governos, até mesmo, roupas, imagens, jornais, e outros já citados anteriormente. Não podemos esquecer que ainda existe a possibilidade de desenvolver pesquisas com trabalhos feitos através da coleta de relatos de pessoas que tenham presenciado determinados acontecimentos.

Posso dizer, então, que tudo ao nosso redor pode nos servir como fonte/documento. É importante ficar atentos aos materiais que cada sociedade produz. A cada ano, a cada

década, surgem diferentes tipos de materiais, dos quais podemos fazer uso, para compreender as características de cada cultura.

Neste trabalho, adoto uma noção dinâmica de patrimônio que representa uma inovação e flexibilização nos usos da categoria de patrimônio, particularmente no Brasil. Ela oferece, também, a oportunidade de aprofundar a reflexão sobre os significados que pode assumir essa categoria, que vem sendo utilizada por autores como José Reginaldo Gonçalves. Vejamos suas considerações:

“Recentemente, construiu-se uma nova qualificação: o patrimônio imaterial ou intangível. Opondo-se ao chamado patrimônio de pedra e cal, aquela concepção visa a aspectos da vida social e cultural dificilmente abrangidos pelas concepções mais tradicionais...Nesta nova categoria estão lugares, festas, religiões, música etc. Como sugere o próprio termo a ênfase recai menos nos aspectos materiais e mais nos aspectos ideais e valorativos dessas formas de vida. Diferentemente das concepções tradicionais, não se propõe o tombamento dos bens listados nesse patrimônio. A proposta é no sentido de registrar essas práticas e representações e de fazer um acompanhamento para verificar sua permanência e suas transformações” (GONÇALVES, 2000, p.24).

A concepção do autor sobre patrimônio imaterial pode ser adotada nesta pesquisa, já que temos uma conceituação de patrimônio que pode esclarecer o processo de geração da memória social dos habitantes da Baixada Fluminense. Neste sentido, as atividades desempenhadas pelos artistas, como as festas, datas comemorativas como o dia 20 de novembro, Dia da Consciência Negra, os eventos realizados no Centro Cultural Donana são registros de práticas e manifestações da população podem ser considerados elementos integrantes do patrimônio imaterial dessa comunidade. Através da documentação, a música, além de ser uma manifestação cultural, que pode tornar-se um dos elementos para a

construção da cidadania. Essa manifestação artística, a partir de seu registro, pode contribuir e denunciar a pobreza e várias formas de exclusão sofridas pela população de Belford Roxo. Com esse intuito, estudarei os acervos sonoros, entendidos como *lugares de memória*. Lembremos, como apontei anteriormente, que Pierre Nora cunhou a expressão de “lugares de memória”. Ele partiu da hipótese de que, na atualidade, com a vertigem da sociedade contemporânea, com a aceleração exigida pelos diversos meios de comunicação que registram apenas *o instante*, existe a possibilidade de um esvaziamento da memória social. Portanto, para preservá-la da extinção, criam-se lugares de memória específicos: museus, arquivos etc. (Cf. NORA, 1993, p.3).

É importante destacar também que há um vínculo estreito entre a música e as relações de poder, este vínculo está em foco para esclarecer o caso de Belford Roxo que estou analisando. Neste ponto seguimos a análise de Michel Foucault, quando afirma que essas relações se dão em práticas sociais, partindo da hipótese que “em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1996, p.9).

Para pensarmos as relações entre música e poder será útil seguir a interpretação do pensador francês. Destaco que, em *A ordem do discurso*, Michel Foucault (1996) chama a atenção para os procedimentos de exclusão do discurso (internos e externos), sendo o mais evidente e familiar a *interdição*. Por causa das interdições, não se pode falar de tudo em qualquer circunstância. De acordo com o filósofo, as regiões onde a grade é mais cerrada,

onde os buracos negros se multiplicam, onde o controle do discurso é maior são as regiões da sexualidade e da política.

Será importante aprofundar, neste trabalho, essa segunda região apontada por Foucault, pois, o discurso, longe de ser um elemento transparente e neutro no qual a política se pacificaria, é um dos lugares onde ela é exercida de modo privilegiado, onde os conflitos emergem, onde as lutas se desenrolam. O discurso não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é também aquilo que é o objeto do desejo; o discurso não é apenas aquilo que traduz lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo *por que, pelo que* se luta; trata-se do poder que desejamos exercer. Toda sociedade pretende controlar as formas de serem produzidos os discursos, almeja exorcizar os perigos que esses discursos possuem:

“em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório (...)” (FOUCAULT, 1996, p.9).

A música, neste sentido, pode ser entendida como uma das estratégias utilizadas pelos músicos de Belford Roxo para lutarem por transmitir um tipo de discurso, visto que todo músico almeja ter o seu trabalho veiculado e amplamente difundido nas rádios, tvs e na mídia de um modo geral, ou seja, procuram que suas músicas tenham uma grande repercussão comunicacional, para que suas mensagens tenham impacto na sociedade em geral.

É possível perceber que os músicos têm utilizado a lógica de produção e distribuição do mercado fonográfico a seu favor, visto que, através do processo de produção e distribuição adotado pelas grandes gravadoras, seu trabalho musical consegue

alcançar uma grande parcela do público. Esses artistas conseguem ultrapassar as barreiras impostas pelo modo de produção das gravadoras que controlam o mercado. As gravadoras são “enfrentadas” pelos artistas que atuam no meio musical de forma independente, tornando-se estes os responsáveis pela distribuição de sua obra. A distribuição independente se constitui como única alternativa dos artistas que não têm acesso a uma grande gravadora. Contudo, essa produção alternativa não tem as condições de disputar com as grandes gravadoras. Gondar, comenta a amplitude dos modos de produção explicitada por Michel Foucault, o que pode ajudar a esclarecer esta questão:

“Quando Foucault se refere a modo de produção, ele o faz num sentido amplo, que engloba desde os fatores econômicos até os regimes de signos e sensibilidades. O capitalismo (...) é também um modo de produção de subjetividade, um modo de produção de olhar de dizer, de querer, de lembrar e de esquecer: o capitalismo produz valores, sensibilidades, maneiras de agir e de registrar ações (GONDAR, 2003, p.32).

A interpretação de Foucault alude aos modos de produção abordando todas as possibilidades de alcance desses meios, visto que os aspectos econômicos influenciam em todas as esferas da sociedade. Desta forma, não estão em jogo apenas os aspectos financeiros, mas os modos de produção de subjetividade, como modos de ser, de agir, de sentir etc. Assim, tudo aquilo que é produzido pelo mercado fonográfico, música, imagens, mais precisamente pelo capitalismo, signos, sensibilidades, cds e produtos ligados aos conjuntos que fazem parte dos catálogos das gravadoras, são formas de gerar subjetividade. Essas mensagens veiculadas pelos modos de produção do capitalismo, conseqüentemente, influenciarão um número enorme de pessoas. Neste sentido, é preciso refletir sobre todas as possibilidades de divulgação que um trabalho musical consegue ao ser lançado no mercado fonográfico por uma grande gravadora, em comparação com as dificuldades

encontradas pelos artistas independentes, principalmente no que se refere à divulgação de seu trabalho, não deixando de levar em conta todos os regimes, os signos e as sensibilidades envolvidos nesta relação. Sem dúvida, uma música com maior divulgação é capaz de transmitir a um número maior de pessoas uma mensagem. Essa transmissão de mensagens pode influenciar na memória. Neste sentido, a mídia pode ser vista como um veículo de produção de signos, de registro de ações do capitalismo, como assinala Foucault.

Em alguns momentos, ao longo deste trabalho quando aludi à questão do estigma, utilizando o conceito elaborado por Erving Goffman, talvez isso possa ter sinalizado uma interpretação binária das relações de poder. De acordo com Silva (2000), a mais importante forma de classificação é aquela que se estrutura em torno de oposições binárias, isto é, em torno de duas classes polarizadas. Esse autor lembra que Jacques Derrida também analisou detalhadamente esse processo. Para ele, as oposições binárias não expressam apenas uma simples divisão do mundo em duas classes simétricas. Em uma oposição binária, um dos termos é sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro é avaliado negativamente (SILVA, 2000, p.82-83). Contudo minha interpretação sustenta que o poder é múltiplo, dinâmico.

Mas ao tratar da relação entre artistas e mercado fonográfico é importante esclarecer que minha ótica parte de uma visão dinâmica do poder. Neste sentido, Michel Foucault lembra que o poder não é algo onipotente, todo poderoso que capturaria todos os indivíduos, tornando-os escravos. Foucault lembra que desde que há relações de poder, há possibilidades de resistência (GONDAR, 2004). Nunca somos totalmente dominados pelo poder, sempre podemos encontrar alternativas para exercer nossas próprias forças, segundo uma estratégia precisa.

Foucault considera que somos constituídos a partir das relações de poder, e sugere que é possível recusar o lugar que nos foi destinado, por que nós podemos criar maneiras de ser, podemos enfrentar os poderes dominantes, tentando exercer nossa potência na criação de outras forma de ser, de agir. Para Foucault (1979), as relações de poder estão espalhadas por toda a organização social, e exatamente por isso, não é possível se opor ao campo do poder, já que o poder está em toda parte onde se dão as relações. Foucault vai chamar a atenção para a resistência no seio do próprio poder. Há forças que resistem ao poder instituído, é possível usar o que as forças têm de intenso para criar. Assim, a resistência não se dá por oposição, mas por criação, lembrando que existem aqueles que recusam o lugar que lhes foi destinado previamente pelas relações de poder (FOUCAULT, 1979).

No caso estudado, os músicos do município de Belford Roxo, têm um papel protagônico nas tensões vividas no seio das relações de poder surgidas no seio desta comunidade. Esses artistas resistem a um poder que os discrimina, produzindo modos de ser, nas suas músicas, roupas imagens etc. O movimento reggae de Belford Roxo vem sustentando a recusa a um lugar desvalorizado tentando elaborar uma identidade não-assujeitada<sup>13</sup> dos músicos da Baixada. Essa resistência é gestada na criação de formas vitais e não na oposição, principalmente no que se refere a sua relação com o mercado fonográfico, que em alguns momentos faz imposições, exigências, como por exemplo a música de trabalho<sup>14</sup>. Eles utilizam as forças mais poderosas deste mercado para alicerçar,

---

<sup>13</sup> Jô Gondar, em aula ministrada no dia 14/06/2004, no Mestrado em Memória Social e Documento, ressaltava a recusa do lugar destinado por alguns grupos de poder, tematizada por Foucault, implicando desta forma em uma identidade não-assujeitada, podendo o indivíduo ser sujeito de seu próprio destino.

<sup>14</sup> Música de trabalho: consiste num tema de impacto, exigido pelas gravadoras geralmente de mais apelo popular, romântico, alegre, cotidiano etc., que se diferencia das letras engajadas. Esse tema será utilizado para a grande divulgação do conjunto na mídia.

ampliar e difundir suas idéias, o seu poder de criação, utilizando-se da estrutura já montada pelas gravadoras para execução, gravação e distribuição de suas obras. No caso acima citado não existe uma recusa ou rejeição do que as forças que o mercado produz, muito pelo contrário, estas forças são fundamentais na documentação, radiodifusão etc. e sem as quais seria praticamente impossível realizar shows e tornar-se conhecidos em outros ambientes além de Belford Roxo.

Nesta perspectiva foucaultiana, só existe a relação de poder se houver resistência, a relação de poder se estabelece sobre a resistência (GONDAR, 2004). A contemporaneidade e o caráter coextensivo da resistência ao poder não quer dizer que pertençam a uma unidade *dialética de contrários*<sup>15</sup>, mas que se realizam na mesma materialidade de corpos históricos. Assim, na interpretação foucaultiana das relações de força, a questão não passa apenas por definir quem são os contrários, mas consiste em mostrar que necessariamente a luta de poderes não pode ser reduzida a uma suposta unidade, a uma síntese nas relações sociais, existe um contínuo confronto de forças diversas, permanentes oposições e recomposições de poder.

A resistência, como o poder, encontra-se no campo das relações de força e como este, possui táticas cambiantes e múltiplas, compreensíveis na inteligibilidade da luta e da estratégia. As reflexões foucaultianas acerca da resistência apontam para um poder que, em vez de ser construído por uma potência infinita, possui uma espécie de ineficácia, já que se recompõe, se faz, se desfaz; há alternância na dominação.

Não há nenhuma exterioridade entre relações de poder e resistência, estas moram no mesmo campo de correlação de forças, o que não significa a impossibilidade de

---

<sup>15</sup> Foucault não concorda com uma visão dialética do poder, no qual, como na teoria marxista, existiriam pares opostos em confronto, lutas de classes contrárias; para ele, o poder não é binário, mas múltiplo.

escapatória, visto o caráter relacional daquela correlação. Se as resistências pertencem ao jogo estratégico das relações de poder, isto “não quer dizer que sejam apenas subproduto das mesmas, sua marca em negativo, formado, por oposição à dominação essencial, um reverso inteiramente passivo, fadado à infinita derrota” (cf. FOUCAULT, 1979, p.91). A resistência é onipresente no sentido de estar em cada ponto dessa correlação, com intensidade e extensividade variáveis. Por outro lado, não haveria um lugar privilegiado para a sua oposição ou, como diz Foucault. “um lugar de grande recusa” ou a “alma da revolta” (FOUCAULT, 1979). O autor francês nos ensina que o poder exclui, censura, discrimina – por exemplo, na ótica discriminatória como são tratados os cidadãos da Baixada Fluminense -, mas é positivo na medida que institui diversos regimes de verdade, diversas posições e variáveis de força. O poder é exercido em todos os interstícios da sociedade, desde os aparelhos instituídos: Estado, exército, polícia etc., mas também nos grupos excluídos que *resistem*, que se opõem aos poderes discriminatórios, criando seus próprios regimes de verdade: “a verdade não existe fora do poder ou sem poder” (FOUCAULT, 1989, p.12).

Vejamos agora algumas questões relacionadas ao processo de institucionalização, de consolidação da música da Baixada. Esse processo pelo qual passou o grupo Cidade Negra, em 1990, é aquele almejado pela maioria dos músicos de Belford Roxo. Eles visam a gravação e o lançamento de suas músicas por uma grande gravadora, visto que têm consciência da visibilidade, popularidade e relevância que sua música adquire ao ter divulgação nacional. Sendo esta a única forma de seu trabalho adquirir reconhecimento em todo o país, levando em conta que as grandes gravadoras possuem uma lógica de trabalho em que, na maioria das vezes, um novo artista que passa a fazer parte de seus catálogos,

tem quase que a garantia de que o seu trabalho será amplamente difundido nos meios de comunicação de massa, como o rádio, a tv etc. Na relação contratual com as gravadoras esta também assegurada a distribuição dos discos para as grandes lojas e magazines do ramo.

Por outra parte, há apenas uma saída para os compositores e intérpretes que não têm acesso a um contrato com uma grande gravadora: a produção independente. Essa produção se dá através de organismos de incentivo à cultura, ou ainda de iniciativa própria, o que assegura a gravação, mas não a distribuição. Os discos a laser (os cds) baratearam e ampliaram a produção de gravações alternativas, embora não consigam resolver os problemas de divulgação e distribuição. Em termos práticos, nessas produções independentes, além de serem muito limitadas as tiragens, o próprio artista se encarrega da distribuição e, com freqüência, da venda de seus discos. Grande parte dos músicos de Belford Roxo vêm se utilizando da produção independente para o registro de suas obras, embora, dificilmente se encontram à venda esses cds alternativos em lojas, mesmo sendo de baixo custo e de excelente qualidade. Nas grandes capitais brasileiras, são poucos os comerciantes que aceitam vender esses discos em consignação, ou revender discos/cds que não fazem parte do catálogo de uma grande gravadora. Na etapa de distribuição, o comércio varejista é praticamente obrigado a receber pacotes completos, fechados das gravadoras, de cds e dvds, sem direito a escolha própria. Como se trata de uma indústria extremamente cartelizada, nenhum lojista ousa romper essa cadeia, ficando todos - cantor, autor e lojista - subordinados ao poder de decisão do sistema industrial que domina o setor. A indústria fonográfica consegue de certa forma uma espécie de vigilância constante, uma

espécie de panoptismo<sup>16</sup>, onde, além de estarmos sendo controlados pelo olhar, estamos sendo controlados pelo que ouvimos, não restando possibilidade de escolha de obras de artistas independentes. Entre outras coisas, a forma de divulgação do trabalho é o que efetivamente contribui para as vendas ou tiragens, tentando impor uma linguagem de mercado, à obra do artista. Nessa perspectiva, nessa lógica de mercado utilizada pelas gravadoras, quanto mais o artista tocar no rádio e na tv, maior será a venda de sua obra. Muitas vezes, para a garantia da divulgação da obra de um músico, as gravadoras adotaram uma prática comum no meio artístico, conhecida como *jabá*. O *jabá* ficou conhecido como o pagamento realizado pelas gravadoras aos distintos meios para divulgar determinado trabalho artístico e musical.

Para aprofundar o processo de divulgação de uma banda, lembramos novamente o percurso de Cidade Negra. O primeiro CD do grupo foi lançado em 1990 pela Sony Music e chamava-se *Lute pra Viver*. Após as apresentações no Reggae/NEC, Lumiar, nome inicial de Cidade Negra, foi contatado por Néelson Meirelles. Desse encontro, ocorrido em julho de 1987, surgiu uma nova fase. Com Meirelles atuando como empresário e produtor, Lumiar se profissionalizou. Lazão, Da Gama e Bernardo abandonaram seus empregos e o baixista Bino, que tinha 16 anos na época, abriu mão de uma bolsa de estudos. Em 1989, o nome Lumiar foi deixado de lado, pois já havia sido registrado por uma outra banda. E então o grupo passou a se chamar Cidade Negra, fazendo referência ao grande número de negros que residiam em Belford Roxo. Após serem documentados pela BBC de Londres, foram indicados por Bernardo Vilhena para a antiga CBS. Esse foi o passo que faltava para atingirem a notoriedade. Em Janeiro de 1990, Cidade Negra lança o seu primeiro LP – *Lute*

---

<sup>16</sup>“Uma forma de arquitetura que permite um tipo de poder do espírito sobre o espírito; uma espécie de instituição que deve valer para escolas, hospitais, prisões, casas de correção, hospícios, fábricas, etc.”

*Pra Viver*, com participação de Jimmy Cliff. A divulgação desse trabalho fez com que a banda fosse a primeira, oriunda do movimento reggae de Belford Roxo, a lançar um LP em uma grande gravadora.

O CD tem na capa a foto dos músicos sobre um mapa em preto e branco da Baixada Fluminense. O nome da banda está escrito sob um fundo verde, amarelo e vermelho, ou seja, sob as cores da bandeira da Jamaica, justamente do lugar onde o reggae ganhou repercussão internacional e berço do seu maior expoente, Robert Nesta Marley, Bob Marley, como ficou conhecido mundialmente. A capa do CD possui uma espécie de borda nestas mesmas cores. O então vocalista da banda, Bernardo Rangel, aparecia com o punho esquerdo erguido. Observando mais atentamente seu semblante, é possível deduzir o que está interpretando: o “lute pra viver”, da capa do disco. No encarte, há uma bandeira, similar à do Brasil, nas cores da bandeira da Jamaica, com os dizeres “lute pra viver”, fincada exatamente na representação no mapa, onde seria o bairro Piam, de onde são oriundos os músicos. É importante frisar que, na produção de capa, os artistas mostram as semelhanças entre Belford Roxo e Jamaica. Não só destacam a afinidade musical mas nesse recurso gráfico em que se misturam as cores da Jamaica, a bandeira do Brasil e o bairro Piam, nessa suposta proximidade geográfica, nessa fusão de cores, aponta-se para valores, para uma causa político-social local comum.

---

(Foucault, 1996, p.87).



Lute Para Viver – Sony/BMG – 1990

Este CD teve várias músicas divulgadas exaustivamente nas rádios, como “Falar a Verdade”, a primeira composição de Cidade Negra conhecida nacionalmente. Sua letra enunciava:

“Ei, estamos aí pro que der e vier, ei, estamos aí, a fim de saber a verdadeira verdade, estamos a fim de saber, você que luta para se manter, você que pede pra sobreviver, você que olha com toda curiosidade, você que foge como um ladrão, tentando se esquivar da perseguição”.

Esta música, tão divulgada por todas as rádios, permitiu que a banda ficasse conhecida nacionalmente. O conjunto chamou a atenção de produtores musicais, de redes de tv e gravadoras de todo o mundo não só para sua atuação, mas para a produção artística desenvolvida no município de Belford Roxo. A partir de então, toda produção musical no município recebeu maior atenção por parte da mídia. A repercussão alcançada por Cidade Negra possibilitou que, além do seu próprio sucesso, se gerasse uma grande expectativa em torno das outras bandas, e de outros artistas da região que até então só era lembrada pela imprensa pelos noticiários policiais, nas referências à violência desse lugar. Belford Roxo passou, deste modo, a fazer parte dos cadernos culturais dos veículos de comunicação. A barreira rompida por Cidade Negra, através da divulgação de sua obra, fez, entre outras coisas, com que a banda se transformasse em referência para outros conjuntos oriundos do movimento reggae daquele município. Outro fator relevante no trabalho das bandas de Belford Roxo é o repertório utilizado pelos músicos que foi conhecido, como apontei, pelo teor politizado das letras de suas canções. Cidade Negra, manteve suas letras politizadas até o segundo CD, chamado “Negro no Poder”. No primeiro CD, encontramos letras com grande conteúdo social, com críticas às desigualdades e à corrupção:

“o que você botou pra alimentar as ratazanas, só tinha caviar foi um banquete de bacana, champagne francês, na festa do burguês, tudo isso pago com a grana de vocês, não venha me dizer que você não cooperou é só você lembrar em quem você votou, eu vou te lembrar o que ele falou: glória, glória aleluia, se eleito irei vos dar uma ajuda, me diga o que você pensou, este corrupto não é o salvador, deixou de ser humano para ser o roedor, pois está no poder e desde então nada mudou”.

Nesta canção, “Nada mudou”, a banda faz uma alerta aos cidadãos para que tomem mais cuidado ao escolher os seus representantes, pois estes, uma vez eleitos, se transformam em “roedores”, utilizando o dinheiro público para as suas necessidades particulares, não correspondendo ao discurso e as promessas feitas durante a campanha. Como vemos na letra citada, a banda, no primeiro CD, assumiu uma postura denunciadora, profundamente crítica, usando, na maioria das músicas, falas simples e diretas decorrentes da vivência operária dos seus integrantes, (lembremos que alguns foram operários), questionando as práticas políticas locais. A crítica especializada aprovou o estilo e o repertório de músicas foi amplamente divulgado pelo rádio.

Em outras canções do disco, na chamada “Não capazes”, mais uma vez os músicos questionam a falta de clareza e ética que imperam e dominam as práticas políticas tradicionais:

“pergunte porque política não me satisfaz, pergunto porque, política tem fama de que nunca faz, não quero saber nem me envolver, neste movimento, de quem está lá dentro, armaram e se deram bem nem querem saber de ninguém, vamos fazer por nós o que eles nunca fazem, criar nossas condições já que somos capazes de fazer pra nós mesmos o que eles nunca fazem”.

Com um discurso simples, porém engajado, e uma postura de insatisfação com a falta de clareza, de medidas efetivas para melhorar as condições da população por parte dos políticos locais, Cidade Negra levantava diversas reivindicações políticas e denunciava conflitos da população local. Desta forma, suas músicas obtiveram uma profunda adesão dos movimentos sociais da região. A credibilidade atribuída a esta banda pelos movimentos sociais e por outras bandas da Baixada Fluminense, se deve ao fato de

entenderem esse grupo como um dos representantes daquela população, como porta-voz de suas necessidades. Por exemplo, a canção “Gafanhotos” apresenta uma crítica cáustica à situação econômica e social, especificamente àqueles – considerados “gafanhotos” – que comem às custas do povo:

“Vejo tudo isso porque razão, vejo a política sem explicação, eu não sei porque esta exagerada inflação, e uma ignorante exploração, as custas desta nação, já quase um desespero tentando resolver, enquanto os grandes só querem comer, as custas de muitos que lutam pra viver em uma terra boa como esta aqui, cheia de recursos naturais, enquanto os gafanhotos só comem demais, as custas do povo que são os demais que por enquanto ainda nada faz”.

A banda manteve a mesma formação ainda no segundo CD, chamado “Negro no Poder”. Este CD, lançado em 1992, continua transmitindo ainda um discurso politizado, característico das bandas de Belford Roxo. Contudo, nessa oportunidade, a banda já adotou um discurso um pouco mais moderado, mas as canções de protesto se mantiveram presentes. Nesta obra, Cidade Negra já mostrava outras possibilidades a serem exploradas pelo reggae, como as canções com letras românticas. Assim, uma delas diz “estou aqui pra te falar/que só o amor que dentro há/pode nos salvar(...)”. A banda também regravou uma versão da música “Zumbi”, de Jorge Benjor, e uma versão reggae de “Mosca na Sopa”, de Raul Seixas, ainda sendo produzidos por Nelson Meirelles. Tratava-se do mesmo produtor, da mesma formação, das mesmas raízes locais encontradas no primeiro. Os músicos aparecem novamente na capa do CD, com algumas roupas lavadas estendidas sobre uma cerca de arame farpado.



Negro no Poder – Sony/BMG-1992

Nessa ocasião, suas canções também foram amplamente divulgadas pelos meios de comunicação e Cidade Negra foi gradativamente se constituindo uma das maiores bandas de reggae do Brasil. Eles mantiveram o discurso politizado nas suas canções e, paulatinamente, conseguiram se firmar cada vez mais no cenário musical. Eles ainda tematizam as questões locais, talvez por serem ainda moradores de Belford Roxo. Ainda adotam uma atitude crítica, em algumas canções do CD, mas não tantas quanto no anterior.

Este CD, apesar do título, e diferentemente do primeiro, já não pode ser interpretado como um disco-manifesto, conceito utilizado por Santuza Naves quando se referiu ao LP

“Panis et Circenses”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, lançado no fim dos anos 1960, cujo conteúdo facilmente pode ser identificado o primeiro CD de Cidade Negra (NAVES, 1988).

Este CD foi o último produzido por Nelson Meirelles, e com a formação inicial da banda. O vocalista Ras Bernardo deixou o grupo e foi substituído por Tony Garrido, já no terceiro trabalho da banda, chamado Sobre Todas as Forças. A produção do CD ficou por conta de Liminha, produtor bastante conhecido no cenário da música pop brasileira. Após este CD o trabalho de Cidade Negra despontou e fez com que se transformasse no grupo de reggae mais conhecido do Brasil. É importante salientar que a fama fez com que a banda eliminasse de seu repertório praticamente todas as canções politizadas. O discurso politizado de antes se esvaziou e, desde então, não será mais encontrado nos trabalhos da banda, dando lugar a um discurso bem mais moderado, também as questões locais deixaram de ser abordadas. Todos os músicos da banda, a partir de então, deixaram de ser moradores de Belford Roxo. O único que permaneceu morando na Baixada Fluminense foi Ras Bernardo, primeiro vocalista do grupo.

Cidade Negra empregou, neste trabalho, uma fórmula ainda inexplorada pela banda abusando das parcerias e participações, inclusive do antes desafeto Samuel Rosa, que parece estar ainda aludindo a algumas questões surgidas na comentada discussão, entre Skank e as bandas de Belford Roxo, incluindo Cidade Negra, registrado pelo Jornal O Globo, em 16 de julho de 1996.

Samuel Rosa assina junto com Chico Amaral uma música chamada Luta de Classes, que diz:

“mas eu quero mostrar os fatos, eu posso mostrar os fatos pra você, é só ter um pouco mais de tato, e ficar claro pra você, desde a antiguidade as coisas estão assim, os homens não são iguais não são, os homens não são iguais e fim, daí toda essa história, daí a história surgiu, escravo da Babilônia, trabalhador do Brasil”.

Como comentei anteriormente, o conjunto mineiro Skank havia anteriormente se envolvido em uma discussão com as bandas de Belford Roxo, por intermédio do Jornal O Globo. Nessa reportagem, o vocalista do grupo, Samuel Rosa teria afirmado que o “reggae politizado é retrógrado”, fazendo com que vários artistas da Baixada Fluminense se manifestassem expondo suas opiniões a respeito, em defesa do reggae politizado. Nesta canção, os autores parecem tentar justificar as questões abordadas na discussão do jornal, ressaltando que sempre houve e sempre haverá diferenças sociais, não cabendo à música se limitar apenas aos temas sociais.

Além de Samuel Rosa e Chico Amaral, o CD conta com composições de Nando Reis e Marisa Monte, que assinam a música de trabalho do disco, chamada “Onde Você Mora”, que diz: “amor igual ao teu, eu nunca mais terei, amor que não se pede, amor que não se mede, que não se repete”.

Nando Reis que, na época, ainda era integrante da banda Titãs, assina também a versão de The Harder They Come, de Jimmy Cliff, que se transformou em Querem meu Sangue. O CD conta também com participações especiais de Gabriel o Pensador e Shabba Ranks. Este CD fez com que Cidade Negra tivesse um reconhecimento e consagração nacionais. Porém, como apontei, essa transcendência leva a banda a abandonar o engajamento político e social.

É importante refletir sobre este processo de um grupo que fora engajado e fortemente identificado a uma causa social local, que após o reconhecimento público

abandona sua proposta original. Será que a própria exposição distancia os artistas de suas propostas iniciais, sendo estas substituídas ou abandonadas? Quais os motivos dessa mudança? Será que quanto maior a exposição na mídia, quanto maior a divulgação da obra, seu discurso se torna menos politizado? Será que as exigências das gravadoras, da mídia, da sociedade do espetáculo, como um todo, neutralizam e, até anulam, as convicções sociais dos artistas?

Lembremos, para tentar responder as perguntas formuladas, que, conforme aponta Velho, as identidades e as memórias estão em permanente movimento e transformação. Um grupo musical politizado, ao entrar no Show Bussines, recebe outras influências, depende de outras forças que podem mudar sua identidade, alterar sua memória. Há mudança de papéis. Muitas vezes, uma atitude de resistência, diante dos poderes institucionalizados, pode ser abandonada, quando mudam as circunstâncias daqueles que formulam esse discurso. Velho destaca como os papéis, as identidades mudam, dependendo das diversas circunstâncias sociais:

“Meleabilidade e fluidez é um dos aspectos mais cruciais para um esforço de compreensão das sociedades complexas (...) possibilidade de jogo de papéis e identidades (...) essa multiplicidade de experiências e papéis sublinha a precariedade de qualquer tentativa excessivamente fixista na construção dos mapas socioculturais” (VELHO, 1994, p.25).

As considerações de Velho podem ser aplicadas no caso estudado, pois nos leva a pensar que para fazer parte do universo artístico e cultural da comunicação de massas é preciso ser maleável nas negociações, pois quanto houver rigidez maiores serão as

dificuldades de obter sucesso na relação com as gravadoras. Isso pode implicar em empecilhos para a divulgação do trabalho, até no abandono das propostas iniciais do grupo.

Neste ponto é importante comentar uma exigência das gravadoras: a chamada música de trabalho, à qual já aludi acima. Cidade Negra teve que executar no primeiro CD se chamava, “Falar a verdade”. No segundo CD, a música de trabalho foi a canção “Na frente da TV”, na qual a mensagem social era transmitida de uma forma um pouco mais sutil e mais sofisticada, ressaltando a importância da tomada de consciência:

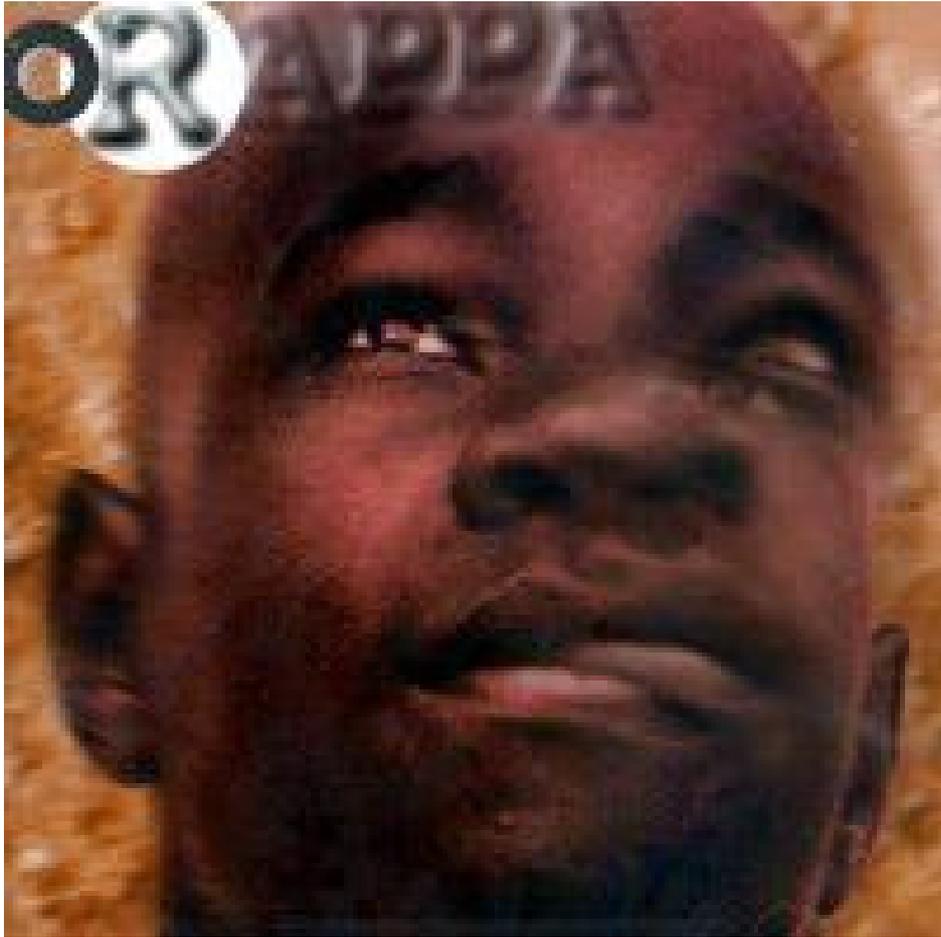
“(…) fique sentado na frente da tv/não faça força pra tentar entender/a intenção é esconder de você/o que é fácil de ver/está na Baixada e na periferia/está no submundo que tem dentro de você, onde o mais fácil é morrer e o mais difícil é viver (...)”.

Nesta música, a banda fala da alienação estimulada pela programação da televisão, chamando a atenção para a intenção de esconder do público o que há de mais importante para ser discutido, denunciando que por trás daquela programação de entretenimento existem coisas mais importantes para serem levadas ao conhecimento da população e, ao contrário, são omitidas. Além do mais, alude à condição do morador da Baixada Fluminense, denunciando sua situação de habitar na “periferia” no “submundo”. No terceiro CD, a música de trabalho foi “Onde você mora”, composta por Nando Reis e Marisa Monte, que dizia:

“Amor igual ao teu eu nunca mais terei, amor que eu nunca vi igual, eu nunca mais terei, amor que não se pede, amor que não se mede, que não se repete”.

A canção anunciava a tônica do novo trabalho e também dos futuros CDs lançados pela banda. Os músicos foram abandonando gradativamente os temas políticos por temas mais pessoais, como por exemplo, relações amorosas. As canções que abordavam questões sobre o município de onde são oriundos, três dos seus quatro integrantes, praticamente deixaram de fazer parte do repertório do grupo.

A segunda banda oriunda do movimento reggae de Belford Roxo a ser documentada, lançando um CD em uma grande gravadora foi O Rappa, da qual fazia parte o ex-produtor do Cidade Negra, Nelson Meirelles e Marcelo Yuca, ex-integrante do KMD-5. O grupo lançou o seu primeiro CD, chamado 'O Rappa' em 1994 pela gravadora Warner. A capa do CD tem um jovem negro aludindo às questões raciais e sociais que fazem parte do conteúdo politizado de suas letras, característico das bandas do movimento reggae.



O Rappa – Warner Music – 1994

Apesar de que este CD é constituído por canções politizadas, houve uma música de trabalho, escolhida pela gravadora para tocar nas rádios, que se chamava “Coincidências e paixões”, que dizia:

“tem razão que tem paixão, tem razão que fala com a voz do coração, considerando a gente como um fruto de algo maior do que tudo, a gente começa então a entender que não seria um absurdo coincidências e paixões de repente acontecerem”.

Apesar do tom politizado que caracterizou o trabalho desta banda, a música de trabalho já no primeiro CD, focaliza um relacionamento afetivo, como concessão às exigências da gravadora. Várias músicas do CD tocaram nas rádios, fazendo com que O Rappa conseguisse se firmar no cenário musical como uma das mais promissoras bandas de reggae. Uma das mais tocadas do CD foi uma versão da música “Candidato Caô Caô”, de Bezerra da Silva:

“Ele subiu o morro sem gravata, dizendo que gostava da rapa, parou na tendinha bebeu cachaça, até bagulho fumou, foi no meu barracão e lá usou lata de goiabada como prato, logo percebi é mais um candidato as próximas eleições, fez questão de beber água da chuva, foi lá na macumba pediu ajuda, bateu cabeça no congá, deu azar, a entidade que tava incorporada disse: esse político é safado cuidado na hora de votar”.

Esta dura denúncia de O Rappa chama a atenção para as várias faces que os políticos adotam principalmente durante o período eleitoral. Esta canção lembra a postura adotada pelo Cidade Negra no seu primeiro CD e mostra o descontentamento da população e o descrédito dos políticos. Fica claro, que a insatisfação com a falta de clareza política também é um tema central do primeiro CD do Rappa. Nessa música, descreve-se a atitude de um candidato às próximas eleições, que vai a uma comunidade carente, tentando aproximar-se da população, aparentando ter raízes populares. Eis uma clara denúncia daqueles que usufruem da população, que deturpam o sentido da política, que exploram as questões locais para objetivos egoístas. Algumas canções levantam ainda com mais força algumas questões locais, como por exemplo a música “Brixton, Bronx ou Baixada”:

“O que as paredes pichadas tem pra me dizer/ o que os muros sociais tem pra me mostrar/ porque aprendemos tão cedo a rezar/ porque tantas seitas tem aqui seu lugar...Mas o leite suado é tão ingrato/ que as gangues vão ganhando cada vez mais espaço/ tudo, tudo igual”.

Neste tema, eles lembram o aumento do número de gangues e conseqüentemente da violência na comunidade, denuncia-se a relação do aumento da violência com o uso da fé religiosa por diversas seitas. Também são focados os problemas peculiares dos bairros de regiões periféricas, fazendo uma comparação entre as regiões de Brixton e Bronx, conhecidamente regiões periféricas dos Estados Unidos com a Baixada, justamente considerada a periferia do Rio de Janeiro. Há temas que levantam a questão da discriminação racial, como “Todo camburão tem um Pouco de Navio Negreiro”:

“É mole de ver/ que para o negro mesmo a AIDS possui hierarquia/ na África a doença corre solto e a imprensa mundial dispensa poucas linhas/ comparado ao que faz com qualquer figurinha de cinema ou das colunas sociais/ todo camburão tem um pouco de navio negreiro”.

Nesta música, a banda fala do tratamento que é dado aos segregados sociais, fundamentalmente à população negra. Aludem aos altos índices de pessoas contaminadas pelo vírus HIV na África e a omissão dos poderes públicos em relação a essa questão. A comparação dos antigos navios negreiros com os camburões da atualidade também se torna uma séria denúncia contra o agir das instituições policiais. As críticas sociais vão muito

além disso: as encontramos claramente no texto/manifesto da contracapa do CD, intitulado “O reprocesso”:

“os pés e a pele são um só/ guiados pelo 2º sistema nervoso/ que a rua faz em nós. Pés que não jogam na rua/ dificilmente merecem a camisa dez (...) onde a rua vira cama mesa e banho (...) o que restou pra gente...a gente dança como se fosse luta/ a gente luta como se fosse dança”.

Neste texto/manifesto, a luta pela sobrevivência dura e desigual, parece estar tão incorporada no dia-a-dia das populações marginalizadas que é vista como uma espécie de dança, onde manifestações artísticas assumem a forma de resposta nos quais luta e arte se completam: a rua, com suas durezas e injustiças, exige do marginalizado “jogo de cintura”, ginga, dribles, enfim, saber “dançar” com a precariedade.

Outras canções politizadas deste CD, afirmam: “a fome é um esperma por entre as pernas da violência e o egoísmo que excitou as diferenças em que merece um aborto imediato” (Catequeses do Medo); a condição de resistência às humilhações é lembrada: “criticam uma raça tão bonita que é capaz de agüentar/ torturas humilhações a parte/ podem pisar mas não vão me matar” (Não vão me matar). Esse CD também inclui a regravação de “Take it easy my brother Charles”, de Jorge Benjor, que diz: “Take it easy my brother Charles/ take it easy meu irmão de cor”. Essa música, chama a atenção principalmente para as desigualdades raciais, para a necessidade de que os grupos discriminados tenham paciência para enfrentar as desigualdades.

A banda O Rappa seguiu com sua carreira e lançou, em 1996, o CD “Rappa Mundi”, também lançado pela gravadora Warner. O baixista Nelson Meirelles deixou a banda e foi substituído por Lauro Farias, ex-integrante de KMD-5, da qual também fez parte Marcelo Yuka, então baterista do Rappa. Quero lembrar que os dois músicos, Marcelo Yuka e Nelson Meirelles, foram considerados em alguns depoimentos, como “forasteiros” da Baixada, por integrarem bandas daquele movimento, mesmo não sendo moradores da Baixada. Contudo, esse apelido é carinhoso, longe de discriminar os artistas de outros bairros, celebra jocosamente – seriam “estrangeiros” – sua integração à causa local.



O Rappa Mundi – Warner Music - 1996

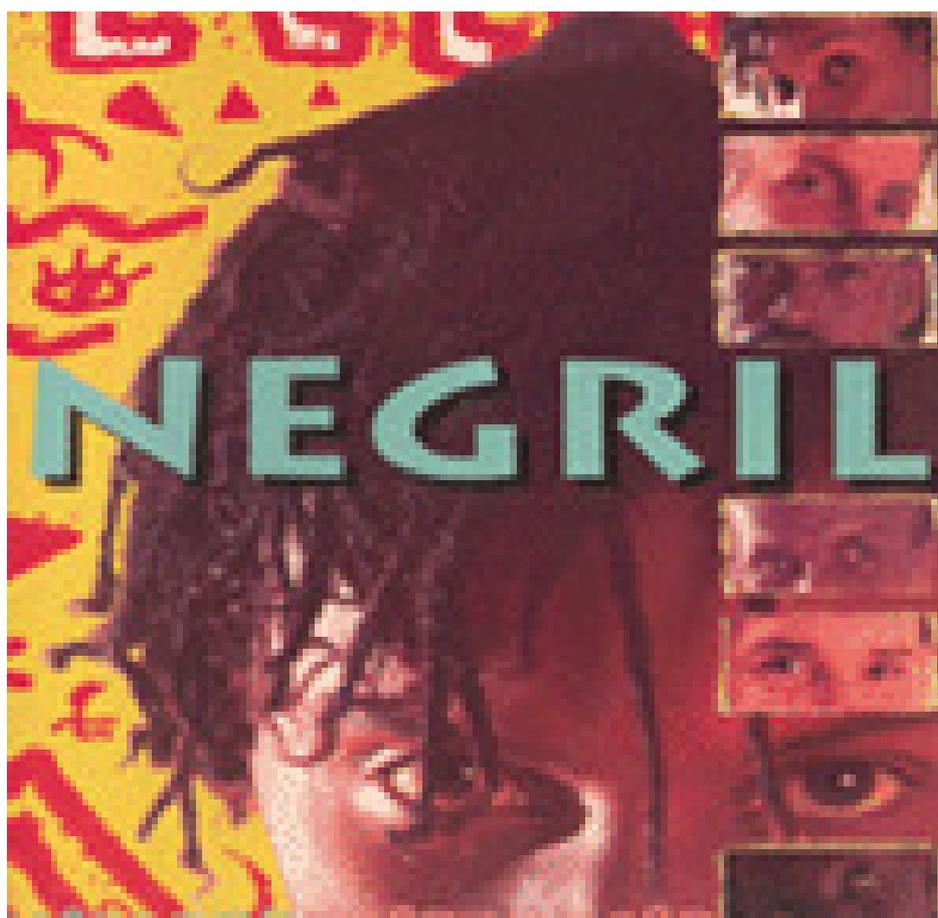
Neste segundo CD, a produção também ficou a cargo de Liminha, o mesmo produtor do terceiro CD de Cidade Negra. Esse lançamento fez com que o Rappa se transformasse em uma das bandas mais tocadas nas rádios. Vale ressaltar que, mesmo após sua grande repercussão nacional, a banda não deixou de lado o conteúdo politizado de suas canções e o engajamento em causas sociais, uma característica marcante desde o início do seu trabalho.

A principal banda, a precursora do movimento reggae de Belford Roxo, KMD-5, teve seu trabalho documentado em 1996, pela gravadora Polygram. Segundo Dida Nascimento, após todo o caminho percorrido pela banda, existia a necessidade de reencontrar a inspiração original do grupo. Houveram algumas mudanças na formação, como a entrada de outro vocalista com um timbre de voz diferente, chamado Valney; também o baixista Lauro Farias tinha deixado a banda, sendo substituído por Tássio Farias. Houve alterações também no nome da banda, que passou a se chamar Negril, a partir de então. Também mudou a sonoridade da banda, pois segundo Dida, após a repercussão que obteve Cidade Negra e O Rappa, Negril, seguindo uma outra vertente, precisava adotar uma linha que não fosse nem a de Cidade Negra, nem a de O Rappa. Este último, segundo depoimento de Dida, escolheu dar continuidade ao trabalho iniciado por KMD-5; um reggae “pesado” com atitude e “sotaque” de periferia. Após redefinir o caminho da banda, chegaram à realização do sonho de todo grupo musical, que é a gravação do disco.

Eles foram convidados por Da Gama, guitarrista de Cidade Negra para abrirem um show do grupo que, na época, já era nacionalmente conhecido, na casa de shows ATL Hall, situada na Barra da Tijuca. Eles não só aceitaram o convite como também convidaram produtores da gravadora Polygram para assistirem. De acordo com o

depoimento de Dida, o show aconteceu numa quarta-feira e no sábado seguinte a gravadora estava com o contrato pronto para ser assinado pelos músicos. Devido à necessidade de mudanças, passaram a misturar o som da banda com soul music, já não faziam um reggae tão rude, “pesado” , passaram a tocar uma música mais leve, que se tornou mais harmoniosa e definida.

O CD, intitulado “Negril”, adota um formato semelhante ao utilizado por Cidade Negra e O Rappa, pelo menos na concepção da capa, misturando fotos de parte do rosto dos músicos da banda.



Negril - PolyGram – 1996

Mais uma vez as canções com letras politizadas constituíram o núcleo temático do repertório de uma outra banda de Belford Roxo. No caso de Negril, seguiu-se essa tendência engajada, sem deixar de explorar outras vertentes, outras possibilidades da música reggae, como letras com teor mais romântico ou mais poéticas. Apesar destas possibilidades exploradas pela banda, as músicas não foram divulgadas nos meios de comunicação de massa, principalmente se comparadas com a divulgação obtida por Cidade negra e O Rappa. Uma das músicas do CD, chamada “Remédio”, dizia:

“Contanto que me libere, fico atento no momento, vivo tentando me ver, livre de todo preconceito, da ignorância e o desprazer, por quê? Em nossas cabeças, disfarçados em simples prazer, toma remédio que só têm um colorido na embalagem, mas por dentro só faz sofrer”.

A canção alude a temas como o falso prazer induzido pela sociedade, através de medicamentos que alienam o cidadão, que disfarçam as manifestações preconceituosas, lembrando que a sociedade é tão repressora que impõe seus próprios conceitos. Essa sociedade camufla a dor, fazendo com que o cidadão esqueça que também pode agir e interferir nessa sociedade, de que também pode ter a sua própria opinião e que pode escolher aquilo que proporcionará prazer.

O Negril chegou a realizar seu segundo CD, agora pela gravadora BMG, em 2000, chamado “A Outra Margem do Rio”.



A Outra Margem do Rio – BMG

O trabalho foi produzido pelo integrante de Paralamas do Sucesso, Herbert Viana, e diferentemente do primeiro, algumas músicas foram difundidas pelo rádio. A banda contou com várias parcerias e participações na elaboração do CD. Uma de suas principais músicas, diz:

“Vejam o que deixaram para nós, na noite, um mistério insiste em nos dizer, que existe, sem como e sem porque , na memória , cicatriz arquivada, BF, Baixada Fluminense, BF, Baixada Fluminense, as marcas da passividade mancham o chão, que covardia, toda inocência de um bebê doente, toda inocência que de tanta dor não chora mais”.

O refrão, parte principal da música, cantava e exaltava a Baixada Fluminense que até então só era conhecida como lugar, feio, violento, marginal. Num trecho importante, a memória é simbolizada como “cicatriz arquivada”. São as marcas da dor de uma população sacrificada, de uma dor sem pranto. Contudo é possível esquecer o que houve de ruim até então, é possível um novo começo pensando no futuro, haveria a possibilidade de uma nova memória, novos sentidos para essa população. Mesmo com a dura denúncia, as músicas apontam para saídas, para a criação de alternativas vitais.

Negril foi a terceira banda surgida do movimento reggae que conseguiu lançar um CD por uma grande gravadora, contudo; este grupo teve um percurso diferente ao de outras bandas. Além, de manter suas referências locais em suas canções, permaneceu realizando atividades na região, tentando consolidar a força do movimento reggae em Belford Roxo. Mesmo após ter lançado o seu segundo CD, sob a produção de Herbert Vianna, músico dos Paralamas do Sucesso, Negril continuou realizando eventos em Belford Roxo. Uma das apresentações que pude acompanhar foram os chamados de “ensaios abertos”. Esses eventos aconteciam quinzenalmente no campus da faculdade ABEU em Belford Roxo. O grupo começava a executar suas canções e, ao longo da exibição, recebiam alguns músicos convidados que, além de tocar, respondiam algumas perguntas do público. Entre os convidados estiveram: Herbert Vianna, então produtor do Negril; a banda Pedro Luís e a Parede; a conterrânea do Negril, Nocaute, que na época também já havia gravado pela

Sony, entre outros. Negril tem procurado manter o seu contato com a Baixada, frequentemente realiza atividades na cidade. Segundo Dida, esta tarefa de afirmação do seu vínculo com Belford Roxo, além de fortalecer o trabalho no mercado musical, possibilita uma maior identificação da população com o reggae local. Mesmo com toda repercussão alcançada pela banda, eles continuaram residindo e realizando atividades em sua região de origem.

A Baixada Fluminense não passou a ser cantada apenas a partir do surgimento do movimento reggae, mas, mesmo em outras músicas anteriores, a Baixada Fluminense, como já disse, só era lembrada pelos seus aspectos negativos. É importante assinalar que estas letras que abordam o cotidiano da Baixada Fluminense, trazem uma outra visão positiva. Essas são diferentes de algumas músicas antigas como a de Bezerra da Silva, que diz: “urubu de Belford Roxo, foi dizer lá na polícia, que já está com o bico frouxo de comer tanta carniça”. O sambista também tem em Belford Roxo a sua fonte de inspiração. Contudo, a visão que ele transmitia era que a região constituía um lugar muito violento e sempre lembrado pela referência aos altos índices de homicídios ocorridos: (“tanta carniça” conforme a dura imagem trazida por da Silva). Se até então, até mesmo nas músicas, Belford Roxo era lembrada pelos seus aspectos negativos, a partir do surgimento do movimento reggae, embora esses aspectos negativos continuem sendo discutidos, eles passam a ser vistos como obstáculos a serem superados, como por exemplo, na música do primeiro CD de Cidade Negra, chamada “Lute pra Viver”:

“Tudo é longe, mas tudo está perto de você, basta você pensar e erguer, e erguer os braços e lutar pra vencer, porque da nossa política é lamentável dizer, que dela você não adquire recursos para viver”.

Referindo-se à distância de aproximadamente 50 quilômetros, que separa Belford Roxo da cidade do Rio de Janeiro, onde a maioria dos seus habitantes vão buscar o sustento para as suas famílias, a banda ressalta que apesar da distância tudo pode ser encontrado ali mesmo, ou seja, o que há de melhor pode ser obtido na luta pessoal e coletiva, na própria Baixada. Agora os músicos pensam a cidade em que vivem, denunciando que lamentavelmente os políticos locais não dão para a população local as respostas que gostariam de encontrar na região. O próprio Ras Bernardo, após ter saído de Cidade Negra e ter seguido a carreira solo manteve, em seu trabalho, as suas raízes locais, abordando, entre outras coisas a violência policial sofrida não só pelos moradores, mas também pelos músicos: “tomo o providência, desço na Central, a polícia me pergunta se eu estou legal, sou de Belford Roxo e sou da geral, geral da Baixada de todo lugar”.

Atualmente, as atividades desenvolvidas em Belford Roxo, além da linguagem política característica do movimento local vem incentivando a participação de músicos de outros estilos musicais como samba, pagode, funk, gospel, e outras manifestações artísticas. Não é possível restringir os espaços apenas para as bandas ligadas ao movimento reggae, tal a variedade e riqueza de artistas que realizam as mais distintas manifestações culturais na região. Vale ressaltar que a maioria dos artistas do município de Belford Roxo que se apresentam atualmente, iniciaram suas atividades influenciados pelos músicos do movimento reggae. Durante meu trabalho de campo pude participar de algumas atividades realizadas pelo movimento reggae de Belford Roxo, entre eles posso destacar o Dia da Consciência Negra, celebrado anualmente no dia 20 de novembro. Hoje, os encontros não se limitam apenas à celebração deste dia, tornou-se um hábito dos artistas locais realizarem

atividades em suas casas, seja comemorando aniversários, seja promovendo “ensaios abertos” ao público, quando músicos de grupos distintos tocam juntos.

Atualmente, o grupo Cidade Negra possui dez CDs lançados pela empresa Sony Music. A banda O Rappa chegou ao seu sexto CD, no ano passado, todos lançados pela Warner. Negril lançou o seu segundo CD pela gravadora BMG, em 2000, e desde então deixou de trabalhar com a gravadora. Não foram só estes os grupos de Belford Roxo que tiveram suas músicas gravadas. Entre outros artistas podemos citar, Ras Bernardo, ex-integrante do Cidade Negra, que seguiu sua carreira solo e lançou o CD “Atitude Pátria” pela gravadora Top Tape em 1995; o grupo de hip hop “Nocaute” chegou a lançar três CDs pela Sony Music; a banda Cabeça de Nego, que mescla soul, rock e reggae, lançou um CD pela Polygram e Maria Preta chegou a editar um CD pela Road Runner. Ao focalizar a documentação independente esta lista se amplia bastante.

Hoje a documentação da obra dos artistas é de vital importância, não somente para o registro de suas canções, mas também para a institucionalização de seu discurso, passando estes documentos a fazerem parte do patrimônio cultural da região, contribuindo para a preservação da memória musical da Baixada Fluminense.

## CONCLUSÃO

O registro das memórias coletivas torna-se cada vez mais importante para indivíduos, comunidades, grupos sociais, sociedades e nações, que passam a delas se utilizarem para legitimarem suas identidades frente a um mundo plural e globalizado. Muitos dos conflitos sociais e políticos do final do século XX e início do XXI surgem da luta mantida por diversos grupos sociais por obterem maior autonomia e afirmação de sua identidade. O debate sobre as políticas da memória enquanto reconstruções e recriações do passado como aspecto central de diversas teorias contemporâneas, torna-se tema político para minorias, negros e diversos grupos étnicos, em praticamente todas as partes do mundo (SANTOS, 2000: 84). Neste sentido, é importante considerar neste trabalho o significado e o papel de memórias coletivas no mundo contemporâneo, considerando que a memória não é apenas um conjunto de práticas, sentimentos e percepções relacionadas ao passado. Elas não podem ser compreendidas fora de um permanente da história, pois a forma com que percebemos e recriamos o passado sofre influência do tempo histórico em que estamos inseridos. O fenômeno da memória social dos moradores da Baixada Fluminense, vinculada a diversas formas de manifestação artística, em especial, à produção musical reggae foi fundamental neste trabalho. Analisei como a música reggae participa da formação da memória social, tentando esclarecer como se identificam os moradores de Belford Roxo com essa música e com diversos valores ligados ao reggae.

Os músicos da Baixada tornaram-se atores sociais que utilizam diversos tipos de expressões culturais, para construir uma nova concepção da própria identidade, capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, tentar ter impacto em toda a estrutura

social. Esse é o caso do movimento reggae do município de Belford Roxo que, através de manifestações sistemáticas conseguiram recriar sua identidade de forma positiva desfazendo a imagem pejorativa da Baixada, cristalizada no senso comum. A geração de uma nova visão da identidade dos moradores da área tem relação com as formas culturais manifestadas na região. Esse fenômeno artístico, social, vem possibilitando que os moradores se identifiquem com a proposta dos músicos de Belford Roxo; através da audição de músicas engajadas e propositivas. A música tem desempenhado um papel fundamental na produção social de subjetividade, na medida em que esta manifestação artística vem cumprindo um papel importante para a construção de uma identidade local, que contesta determinadas visões que estigmatizam os moradores da Baixada Fluminense, apresentando-se assim como estratégia de resistência cultural à ordem estabelecida.

Os processos de elaboração de identidades, que começam como resistência a determinados poderes instituídos, podem influenciar nessas instituições, ou mesmo tornarem-se dominantes nos poderes estabelecidos da sociedade.

No caso estudado, a construção da identidade consiste em um projeto de uma vida diferente, talvez como resposta a uma situação de exclusão, porém expandindo-se no sentido da transformação da sociedade como prolongamento desse projeto de afirmação identitária.

Indivíduos constroem suas identidades e a recriação destas identidades depende do processo resultante das interações mantidas por estes indivíduos no processo de compreensão de si próprios e de suas intervenções na realidade. Identidades coletivas passaram a ser compreendidas a partir não só de um agregado de interações sociais, mas

também das motivações e valores político-estratégicos de atores sociais (SANTOS, 1998: 151).

A discussão das relações entre o processo de recriação da memória e sua influência na configuração de uma identidade local, vinculada à produção dos músicos da Baixada Fluminense através do reggae, esteve em foco neste estudo. Mostrei como a música reggae contribui na reelaboração de uma identidade, com a qual se identificam os moradores da Belford Roxo. Destaco que, nesta dissertação parti de uma concepção de identidade: como as características mais marcantes de um indivíduo ou um grupo, porém essas características surgem das lutas e confrontos entre grupos, como uma produção dinâmica mutável. A identidade, neste trabalho, interpretada como uma “celebração móvel”, pois sua formação e recriação tem relação contínua com as transformações culturais acontecidas no município de Belford Roxo, veiculadas a um movimento artístico que afirma valores locais.

Analisei um outro aspecto presente e não menos importante no âmbito da produção musical do movimento reggae: a institucionalização do discurso dos artistas, através da documentação alcançada pelas bandas oriundas do movimento reggae de Belford Roxo. A discussão e análise de alguns documentos sonoros obtidos no âmbito da produção musical do movimento reggae de Belford Roxo se dá a partir da ampliação da noção de patrimônio documentário, incluindo além dos manuscritos, os documentos audiovisuais, partindo da hipótese de que tais documentos fazem parte da cultura da região e que têm contribuído para a preservação da memória musical da Baixada Fluminense.

Estruturei o trabalho em três eixos básicos, considerados fundamentais para a compreensão do fenômeno do movimento reggae do município de Belford Roxo. Dentro desta estruturação, a problemática da memória social, identidade, subjetividade e

documentação foram abordados a partir de uma perspectiva dinâmica, principalmente segundo autores contemporâneos como Foucault, Pollak, Hall, Castells, Velho, Silva etc.

É possível pensar a produção musical como uma manifestação cultural, como um elemento que tem contribuído na construção da cidadania, atizando a tomada de consciência sobre as várias formas de exclusão sofridas pela população da Baixada Fluminense. A música, no município de Belford Roxo, pode ser entendida como um sinalizador cultural, operando como um ingrediente ativo na formação da identidade e da memória social desta comunidade. A música vem proporcionando a elaboração de propostas afirmativas, saídas para a cidadania. Os artistas valorizam a autonomia, a reflexão, o engajamento, utilizando-se de manifestações sistemáticas, dando ênfase à questão social. Eles interagem com a população, adquirindo dimensões políticas sutis, porém profundas para a vida da região. Hoje a manifestação musical em Belford Roxo tem inevitavelmente uma linguagem política, que pode se vista como uma narrativa que tem permitido aos músicos elaborarem uma imagem positiva da região. Através da legitimação da música e, conseqüentemente, da incorporação de práticas políticas, os artistas elaboram suas propostas através da afirmação de direitos sociais, destacando, no espaço público, os aspectos positivos da comunidade, desfazendo significados que se cristalizaram no senso comum e compondo uma nova visão acerca da Baixada Fluminense. A música de Belford Roxo busca empregar uma linguagem que conclama à tomada de consciência para recriar novas memórias, novas imagens da vida coletiva, para ultrapassar os preconceitos que desqualificam a Baixada. O reggae mostra que, através da arte, é possível ultrapassar as dificuldades, os preconceitos, gerando novos valores, novas narrativas, novas possibilidades vitais.

## **DISCOGRAFIA:**

Cabeça de Nego - Cabeça de Nego - Polygram - 1998

Cabeça de Nego – O tempo Não Para – (Independente) – 2001

Cabeça de Nego – Mais um arquivo – Tribal Music - 2003

Cidade Negra – Negro no Poder – Epic – Sony Music - 1992

Cidade Negra – Lute pra viver – Epic – Sony Music - 1990

Cidade Negra – Sobre todas as forças - Epic – Sony Music - 1994

Cidade Negra - O erê – Epic – Sony Music - 1996

Cidade Negra – Quanto mais curtido melhor – Epic – Sony Music - 1998

5 Kilates – Play Arte – 1999.

Maria Preta – Maria Preta – Roadrunner - 2003

Negril - Negril – Polydor – 1996

Negril – A outra margem do rio – BMG - 2000

Nocaute – Nocaute – Black Groove – Sony Music – 2000

Nocaute – CD Pirata – Black Groove – Sony Music – 2002

O Rappa – O Rappa – Warner - 1994

O Rappa – Rappa Mundi – Warner – 1996

Ràs Bernardo – Atitude Pátria – Top Tape – 1995

KMD-5 – Demo – 1989.

## **BIBLIOGRAFIA:**

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Nietzsche e a genealogia da memória social. In: GONDAR, Jô e DODEBEL, Vera (Org.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro: ContraCapa, 2005, p. 55-71.

\_\_\_\_\_. Nietzsche: a memória, o esquecimento e a alegria da superfície. In: BARRENECHEA, Miguel Angel de et al. (Org.). *Nietzsche e os gregos*. Arte, memória e educação. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 27-47.

BLOCH, Marc. *Introdução à história*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1997.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, 30 p.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela história*. Lisboa: Presença, 1985.

FOUCAULT, M., *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau Ed., 1996. P. 79-126.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996. 79 p.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 1989.

GOFFMAN, Erving., *Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar 1975. 158p.

GOMES, Flávio dos Santos (*Histórias de Quilombolas - Mocambos e Comunidades de Senzalas no Rio de Janeiro – século XIX*) Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995).

GONDAR, Jô. *Lembrar e esquecer: desejo de memória*. In: GONDAR, Jô e COSTA, I. T. M. (Org.). *Memória e espaço*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2000.

HALBWACHS, Michel. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997.

- HARDT, Michael. A sociedade mundial de controle. In: ALLIEZ, Eric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Editora 34, 2000.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento in: *História e memória*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1994, p. 535-549.
- LEITE, André Santos. *Produção musical na baixada fluminense: estigma e resistência*. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Ciências Sociais)-PUC-Rio. Orientador: Santuza Cambraia Naves. 2003.2.
- LIRA, Paula de Vasconcelos. *Samba esquema noise: a brincadeira como alquimia de criação no manguebit*. In: *Vivência, Cultura Popular*, nº 27, 2004.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. A propósito de uma experiência original. In: MATTOS, Ilmar Rohloff de (Org.). *Ler e escrever para poder contar: documento, historiografia e formação do historiador*. Rio de Janeiro: ACCESS, 1998.
- MEZAN, Renato. Subjetividades contemporâneas. In: *Subjetividades contemporâneas*. Ano 1 nº 1, São Paulo, 1997. Instituto Sedes Sapientiae.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Objeto não identificado: a trajetória de Caetano Veloso*. *Dissertação de Mestrado*. Rio de Janeiro: PPGAS/MN/UFRJ, 1988.
- NORA, Pierre. *Entre a memória e a história; a problemática dos lugares*. São Paulo: Projeto História (10), dez. 1993.
- PINHO, Osmundo de Araújo. “Fogo na Babilônia”: reggae, black counterculture and globalization in Brazil. In: .\_. . PERRONE, C. & DUNN, C. *Brazilian popular music and globalization*. Gainesville: University of Florida, 2001. pp. 192-216.
- POLLAK, M. Memória e identidade social. In: *Estudos históricos*. RJ: Vol. 10, 1992.
- SALLES, Écio de. *A poesia revoltada: rap, raça e cultura brasileira*. Tese. Niterói, 2002.

SANTOS, M. S. (1998) *Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos*. São Paulo: Revista Brasileira de Ciências Sociais, 38:151-165.

\_\_\_\_\_. Teoria da memória, Teoria da modernidade. In. \_\_\_\_\_. AVRITZER, Leonardo & DOMINGUES, José Maurício. *Teoria social e modernidade no Brasil*. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2000. Pp. 84-105.

SILVA, Thomas Thadeu (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

## **JORNAIS:**

*GARAMBONE, Sidney. Tranças Enroladas. O Globo, Rio de Janeiro, 16 de julho de 1993. Segundo Caderno, p.2.*

*O Globo – BAIXADA – 28/11/1993.*

*O Globo – BAIXADA – 21/01/1996.*

*LEÃO, Tom. Fim de Semana. O Globo, Rio de Janeiro, 24 de julho de 1987. Rio Show, p.10.*

*LEÃO, Tom. Reggae Baixada. O Globo, Rio de Janeiro, 02 de outubro de 1987. Rio Show, p.10.*

*MANSUR, Luiz Carlos. Negro Coração. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 de julho de 1987. Caderno B, p.8.*

*MENEZES, Claudio e MUNIZ, Hélio. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 08 de novembro de 1992. Zine, p.4.*

## **REVISTAS:**

*Bizz – Jamaica – Edição 110, 1994.*

*Isto É – Edição 1393, 12 de junho de 1996.*

*Revista Virtual de História – Klepsidra nº7 edição 7, março-abril de 2001.*

