

*Dossier: Espacios de arte y patrimonio. Territorios en diálogo entre lo local y lo regional*

## **Por uma análise geográfica do reggae em São Luís do Maranhão (Brasil): apontamentos preliminares**

**José Arilson Xavier de Souza<sup>1\*</sup> - Cristiano Nunes Alves<sup>2\*\*</sup>**

<sup>1</sup>Professor do Curso de Geografia e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), São Luís-MA, onde coordena o *Núcleo de Estudos em Território, Cultura e Planejamento* (Marielle). Participante do Programa Nacional de Cooperação na Amazônia (PROCAD/Amazônia – UEMA-UFPA-UNICAMP). Integrante da Rede/Observatório de Paisagens Patrimoniais das Artes Latino Americas (OPPALA).

<sup>2</sup>Professor do Curso de Geografia e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), São Luís-MA, onde coordena o *Núcleo de Estudos em Território, Cultura e Planejamento* (Marielle). Vice-coordenador do Programa Nacional de Cooperação na Amazônia (PROCAD/Amazônia – UEMA-UFPA-UNICAMP). Integrante da Rede/Observatório de Paisagens Patrimoniais das Artes Latino Americas (OPPALA).

\* E-mail: [arilsonxavier@yahoo.com.br](mailto:arilsonxavier@yahoo.com.br)

\*\* E-mail: [cris7cris7@yahoo.com.br](mailto:cris7cris7@yahoo.com.br)

Recibido: 1/7/2020; Aceptado: 20/8/2020; Publicado: 15/12/2020.

### **Resumo**

O reggae revela-se como um movimento cultural fortemente influenciador no modo de vida de parte significativa da população, em especial negra e periferia, de São Luís, estado do Maranhão, no nordeste brasileiro. Partindo do conceito de uso do território, e operacionalizando as noções de circuito e cena musical, objetivamos problematizar o reggae como elemento da dinâmica da cidade em tela, apresentando, preliminarmente, variáveis espaciais que fazem com que ela seja reconhecida como a “Jamaica Brasileira”. Assim, sob a noção de processo de *jamaicanização*, evidenciamos uma cena espaço-festiva, interessando-nos pelas ações da banda Tribo de Jah. Por fim, ao reconhecermos os desafios da pesquisa sobre o reggae por uma perspectiva geográfica, pontuamos uma breve agenda de estudos que pode configurar as páginas de investigações futuras.

**Palavras-chave:** Circuito e Cenas Musicais; Reggae; São Luís do Maranhão; Uso do Território.

### **For a geographic analysis of reggae in São Luís do Maranhão (Brazil): preliminary notes**

#### **Abstract**

Reggae reveals itself as a cultural movement strongly influencing the way of life of a significant part of the population, especially black and periphery, from São Luís, state of Maranhão, at the northeastern Brazil. Starting from the concept of use of territory, and operationalizing the notions of circuit and music scene, we aim to problematize reggae as an element of the dynamics of the city in question, presenting, preliminarily, spatial variables that make it recognized as the “Brazilian Jamaica”. Thus, under the notion of Jamaicanization process, we highlight a space-festive scene, being interested in the actions of the band Tribo de Jah. Finally, recognizing the challenges of

research on reggae from a geographical perspective, we point out a brief study agenda that can shape the pages of future investigations.

**Keywords:** Circuit and Musical Scenes; Reggae; São Luís do Maranhão; Use of the Territory.

---

## 1. Introdução

Movimento cultural expressivo, ritmo musical que intrinsecamente relaciona-se com a identidade de sujeitos periféricos, em diversos lugares do sistema-mundo (Dollfus, 1993), o reggae impressiona. Originado na Jamaica nos anos 1960, e tendo chegado em São Luís, a capital do estado do Maranhão<sup>1</sup>, ainda durante os anos 1970, o reggae representa a fala de uma população oprimida, pobre, perseguida, na maioria das vezes negra, população que, por sua vez, sofre ao mesmo tempo em que denuncia por meio da arte os problemas sociais que os seus espaços de vida revelam: os *guetos* esquecidos pelos anseios políticos.

Não por acaso, desde 2018 a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) passou a reconhecer o reggae (jamaicano) como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, e, pela principal justificativa posta, isso ocorreu justamente pelo fato de entenderem que esta *música* contribui para o debate sobre a Humanidade, focando em temas como o preconceito, a discriminação, a intolerância, a justiça social, a igualdade, a liberdade de pensamento, a paz e o amor.

Enfatiza-se, a propósito, que o reggae é e representa uma importante forma cultural de mobilização social da juventude, sendo significando como espaço de lazer para muitos homens e mulheres. Nesses termos, São Luís destaca-se – a cidade é marcada pela justaposição de riqueza cultural e por processos associados a agudas desigualdades (Ferreira, 2000, 2008; Cardoso, 2008; Burnett, 2012)<sup>2</sup> –, como um dos maiores abrigos do reggae contemporâneo.

É o reggae um elemento singular da dinâmica da metrópole maranhense, apresentando variáveis espaciais contundentes e dinamizadas em torno do ritmo jamaicano, tais quais grupos de reggae, casas de eventos musicais, programas de rádio, entre outros. Tal escopo implicou em que São Luís passasse a ser reconhecida como a “Jamaica Brasileira”, discurso, contudo, que não escapa das tramas veladas pelo preconceito social e racial, corolários de uma urbe extremamente desigual.

---

<sup>1</sup> São Luís é o núcleo da “Região Metropolitana da Grande São Luís”, abrigo de 1.621.102 pessoas (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, 2018), regionalização instituída pela Lei Complementar nº 174, de 25 de maio de 2015. Segundo a norma, a Região é composta pelos municípios de Alcântara, Axixá, Bacabeira, Cachoeira Grande, Icatu, Morros, Presidente Juscelino, Paço do Lumiar, Raposa, Rosário, Santa Rita, São José de Ribamar e São Luís.

<sup>2</sup> Parte desse processo territorializado em São Luís intensifica a fragmentação territorial e a pobreza que atinge 52,4% da população maranhense (IBGE, 2017).

Aquilo que chamamos de processo contínuo de *jamaicanização* dá conta de interesses e disputas sociais e políticas, perpassando ainda pela condensação, sempre maleável, da identidade de homens e mulheres que percebem o reggae como escape da pressão social sentida na pele, majoritariamente negra, uma verdade até hoje. Em São Luís, quem muito contribuiu e continua impulsionando tal processo rumo à configuração da identidade da *massa regueira* é a banda Tribo de Jah, que desde 1986 está na estrada e tem como líder o vocalista Fauzi Beydoun. Ludovicense<sup>3</sup>, primeiramente a banda teve seu trabalho reconhecido fora do Estado do Maranhão. Cantando as belezas e as misérias do povo maranhense, “A Tribo do Reggae” (2019), a seu modo, nos faz melhor entender como que a população do Maranhão se apropriou desse ritmo jamaicano.

A operacionalização geográfica dessa temática, esforço ainda em seu estágio preliminar, uma vez que nos deparamos com um espesso fenômeno a ser analisado, bifurca-se analiticamente no desenvolvimento das noções de circuito e cena musical (Alves, 2014, 2016). Enquanto o conceito de Circuito propicia uma minúcia do território em seu compasso com o mercado e a economia política da cidade, o conceito de Cena se aprofunda no mundo vivido (Buttimer, 1982), um tecido espacial rico de informações do diverso e do maleável, baseado mais em trocas simbólicas do que em imposições.

Perscrutados por tais orientações, e tendo procedido metodologicamente por meio de levantamentos bibliográficos e audiovisuais, bem como por intermédio de trabalhos de campo (visita técnicas e experiência de eventos artísticos), organizamos este artigo em três partes. Na primeira apresentamos as bases de nossa problematização: noções de uso do território, de circuito e cena musical. Na segunda, expusemos aspectos gerais do circuito reggae em São Luís, alinhando as variáveis espaciais que permitem reconhecer o reggae como um elemento considerável na dinâmica ludovicense. Por fim, na terceira parte, inspirados pela ideia de *jamaicanização*, realizamos a leitura de uma cena espaço-festiva do reggae em São Luís, esta conduzida em decorrência da apresentação do Bloco da Tribo de Jah, manifestação parte do carnaval de 2020 ocorrido na cidade.

## 2. Uma problematização geográfica do reggae: do uso do território aos circuitos e cenas musicais

Ao destacar o concreto pensado (Silveira, 2006), posto no presente trabalho acerca do reggae ludovicense, lembramos Isnard (1978), para quem substituir a necessidade pela intencionalidade é o maior legado humano sobre a terra, e o faz sob a premissa de que o espaço geográfico é “criação contínua da sociedade [...] um produto social que, de geração em geração reproduz e se adapta” (Isnard, 1978, p.6). Nossa reflexão parte da categoria território usado, proposta por Santos & Silveira (2001, p. 20), como sinônimo de espaço geográfico, apontando para “a necessidade de um esforço destinado a analisar sistematicamente a constituição do território”.

Procura-se, assim, desvelar o empírico em suas contradições, possibilidades e lutas políticas. Analisamos o território como “um todo complexo onde se tece uma trama de relações

---

<sup>3</sup> Refere-se ao gentílico de São Luís-MA.

complementares e conflitantes” (Santos, 2000, p. 3), resultado de uma determinada formação socioespacial (Santos, 1977), noção cara a aproximação dos processos relacionados à dinâmica e a constituição dos lugares, de acordo com as suas histórias de conflitos, cooperações e evolução de seus sistemas técnicos.

O território usado seria ele próprio o meio-técnico-científico-informacional, pautado na relevância do dinheiro e da informação, e que “em contextos metropolitanos, adquire importância e vitalidade em consequência da profusão e, sobretudo, da porfia de seus usos” (Silva, 2011. p. 159), um movimento de modernização que pode vir a negar a história das pessoas comuns.

Partindo da noção de uso do território para refletir sobre o reggae, recordamos Guiu (2006), para quem ao geógrafo interessa entender a música e suas localizações, reais e ideais. Carney (1974) e Romagnan (2000) destacam, ainda neste viés, a pertinência do estudo da repartição e da difusão das atividades sonoras e musicais no território, enquanto Betinelli (2007) defende a pesquisa da diversificação e da hierarquia dos fatos sonoros na cidade e Nash & Carney (1996) asseveram o caráter “intercultural” dos estudos geográficos sobre música. Apoiamo-nos também em Pailhé (1998) e Kong (1997), cujas abordagens parecem trazer valorosos elementos para melhor expressar o nosso entendimento da dinâmica territorial a partir da música.

Com a proposta de esmiuçar a um só tempo a música e o movimento do território a partir da noção de circuito, os estudos podem compreender a situação geográfica (Silveira, 1999) resultante do processo de espacialização de normas, materialidades, ações e formas, que a partir dos usos mediados pela técnica, configuram o espaço geográfico e os seus lugares na metrópole. É possível, assim, entender como funcionam as variáveis em torno da produção musical e fonográfica e quais são as suas repercussões espaciais: público, situação do encontro, serviços fonográficos, publicidade envolvida, formas alternativas de divulgação, custos, entre outros.

Por conseguinte, abordar a música imersa no cotidiano implica mobilizar a noção de cena musical (Straw, 1991; Connel & Gibson, 2001; Rodó, 2010), pouco acionada nos estudos geográficos. Intimamente ligada à ideia de dinamismo, a cena refere-se à espessura que uma manifestação artística adquire num dado lugar. Com a cena almejamos discutir a centralidade dos contatos, articulações, e toda sorte de situação de encontros e transmissão de informações, no âmbito do circuito musical mais ligado à informação ascendente (fundada nos lugares) e ao espaço banal, o lugar de todos os agentes.

Abordar o cotidiano enquanto dimensão geográfica por meio da noção de cena significa acostar-se no lugar, depositário das formas-conteúdo que encarnam o processo social. Ensina-nos Ribeiro (2005, p. 113) que o lugar abriga “uma complexa vida de relações que surge em práticas cotidianas”, tornando-se indispensável ao geógrafo conhecer a sua realidade.

Nesse viés, elemento caro à análise geográfica do reggae, temos que uma das variáveis cruciais para o estudo do lugar é o saber, alma da técnica enraizada no cotidiano (Santos, 1997; Ribeiro, 2005,

2012), um conhecimento indisciplinado, choque e fusão entre os corpos dos sujeitos e a experiência, que, ao longo do tempo transforma-se num conjunto de hábitos, responsáveis pela dinâmica do mundo vivido (Buttimer, 1982).

De modo contínuo, por meio das ações engendradas pelos sujeitos, lugarizam-se as técnicas materiais e as técnicas das ações, contidas nos sistemas de eventos geográficos, fato crucial na reflexão acerca da espacialização de espessuras criativas em torno das cenas musicais.

Articulando as noções de circuito e de cena musical ao sistema de conceitos da disciplina geográfica, intentamos a partir do exame do reggae adentrar na dinâmica da metrópole ludovicense. Queremos, assim, ainda que modestamente, fazer avançar o estudo do lugar como abrigo das práticas culturais na cidade contemporânea, contribuindo para refletir e o agir rumo a usos menos desiguais do território.

### 3. Da difusão mundial do reggae às variáveis espaciais do circuito reggae em São Luís

Desde meados dos anos 1960 a difusão dos sistemas técnicos de informação, aspecto essencial da consolidação do meio técnico-científico-informacional (Santos, 1997)<sup>4</sup>, adensa-se no sistema mundo (Dollfus, 1993). Decorrência de distintas formações socioespaciais (Santos, 1977)<sup>5</sup>, esse processo de difusão aporta heterogeneamente nas urbes, embutindo-se nas mais diversas esferas da vida cotidiana, gerando efeitos decisivos também na produção cultural dos lugares.

As metrópoles, lócus da mescla cultural, abrigos de uma complexa teia de relações e de intensos fluxos materiais e imateriais, se apresentam como os lugares nos quais ao longo dos tempos, por meio da produção musical e da produção artística em geral, melhor se conjugam inovações técnicas, estéticas e políticas. Neste campo, as metrópoles são espaços privilegiados em termos de atração e difusão cultural.

Não por acaso, implicação desse processo de formação do meio-técnico-científico-informacional, nos anos 1960, surgiram em determinadas metrópoles circuitos/cenas musicais cujas produções culturais difundiram-se alhures, reverberando até os dias atuais, caso do reggae.

---

<sup>4</sup>A esse respeito, meditando sobre o papel do lugar no dito mundo globalizado, lembra Santos (1994, p. 115) que devemos ter “consciência da época em que vivemos”, marcada pelo crescente papel da informação, tornada força motriz, “variável chave” que configura o período do meio técnico-científico-informacional, “a cara geográfica da globalização”.

<sup>5</sup> A adoção dessa perspectiva, segundo a qual se destaca a impossibilidade empírica de abarcar a totalidade do espaço geográfico, implica na busca pela compreensão de cada formação, entendida como a manifestação de uma fração espacial e “um momento do todo, assim como o todo reproduzido numa de suas frações” (Santos, 1977, p. 25).

Criado a partir de um processo de fusão e recombinação com outros gêneros musicais jamaicanos (tais como o *dub* e o *ska*), o reggae aponta para uma extrema flexibilidade tropical (Santos, 1997), que, uma vez cultivada em formas de alternativas a uma racionalidade triunfante, opressora, revela-se como fruto da lida cotidiana em resposta a uma situação de precariedade, tornando possível a sobrevivência. Tratamos, pois, da resistência engendrada pela arte, que bem funciona ao dotar os espaços da vida de significados experienciados em prol de novos contextos (Cosgrove, 2012).

Nesse sentido, para nos ajudar a entender o surgimento do reggae em Kingston, capital da Jamaica, mais precisamente na favela de Trenchtown, formada por precárias residências, com cozinhas e banheiros multifamiliares (Rhiney & Cruse, 2012), Ribeiro (2005, 2012) postula o exame do saber como forma de aclarar o modo de vida e o aparato técnico lugarizado, algo praticado pelos agentes subalternizados em meio ao processo de modernização seletiva, característico do período do meio técnico-científico-informacional.

Ora, ressaltamos que em um ambiente construído no qual a pobreza econômica era transformada em força, a partir da ação de músicos e produtores inconformistas como King Tubby, Augustus Pablo, Lee “Scratch” Perry, Hopeton Brown, Coxson Dodd e Errol Thompson, desenvolveram-se revolucionárias recombinações de materiais e procedimentos que resultaram na criação do reggae e influenciaram terminantemente a produção fonográfica mundial (Elfordy, 2002; Renato & Zeroquatro, 2004; Watson; Hoyler & Mager, 2009), caso, entre outros, do *remix*, que consiste na criação de sons a partir de fonogramas já existentes.

Resultado da difusão mundial do reggae, desde os anos 1970, a Região de São Luís tem abrigado um pulsante circuito cultural movimentado majoritariamente por sujeitos periféricos que utilizam a arte em sua forma política e que, para tanto, questionam a segregação a que são submetidos, bem como reivindicam um espaço urbano alternativo ao imposto pelo poder instituído (Estado e corporações).

Compõe-se, assim, um panorama de diversidade cultural em torno do reggae, conjuntura que o abarca como uma expressão compreendida no plural, como *reggaes*, devido às diversas formas pelas quais o ritmo vem sendo condicionado (Silva, 1995; Abreu, 2009; Almeida Brasil, 2011). Não por acaso São Luís é conhecida como a “Jamaica Brasileira”. Sobre a criação desta expressão, Freire (2012) apurou que algumas pessoas creditariam a mesma ao vocalista da banda Tribo de Jah, Fauzi Beydoun, quando este atuava como radialista em São Luís na década de 1980.

Por seu turno, sobre o modo como o reggae teria aportado em São Luís existem controvérsias, conforme pontuam Santos, Barros & Diniz (2010, p. 2):

Há várias vertentes que afirmam as possíveis formas de como o *reggae* chegou aqui. Segundo relatos dos colecionadores e radiotelevisores mais antigos, o *reggae* veio através da difusão radioamadora local em contato com outras espalhadas por toda América do Sul e Caribe; dizem também que chegou

pelo porto do Itaqui e Cururupu trazidos de Navio da Guiana Francesa e outros ainda afirmam que veio via Pará em virtude de sua proximidade geográfica com os países caribenhos.

Fato é que, apontando para as especificidades do reggae maranhense, avultam as radiolas, definidas no Guia do Reggae de São Luís (2008) como pequenas empresas familiares, em semelhança aos *sound systems* jamaicanos, os sistemas de som utilizados para a difusão do reggae desde os anos 1960. As radiolas atuam assim na difusão do reggae maranhense, reunindo em torno de si uma série de materialidades e um campo sensível de marcas simbólicas, tais como amplificadores especiais, com maior capacidade de suportar os sons graves característicos do reggae e, de modo geral, a modernização de toda a estrutura, sendo possível encontrar radiolas que detêm inclusive programas de rádio, canais que servem para divulgar as festas e alimentar a expectativas de seus fãs/torcidas (Freire, 2012; Brasil, 2014). Muitos são os agentes envolvidos, como proprietários, administradores, motoristas, DJs<sup>6</sup>, técnicos de som e montagem, e seguranças.

Interessante aspecto das radiolas é que tais veículos difusores disputam a preferência da *massa regueira* por meio da execução de discos raros de reggae, sobretudo aqueles gravados nos anos 1960 e 1970, que afluíram para São Luís em épocas passadas, sejam vindos diretamente da Jamaica, por vias marítimas ou, mais recentemente, adquiridos junto a colecionadores e selos situados em lugares como Rio de Janeiro, São Paulo e Londres (Freire, 2008).

Inserido oficialmente no âmbito das manifestações culturais maranhenses, pela Lei Estadual “1.184 de 16 de novembro de 2004”, a magnitude do circuito reggae em São Luís demonstra-se hoje, conforme nossos levantamentos preliminares<sup>7</sup>, entre outros, por meio de algumas operações: (i) de cerca de 30 casas de *show* abrigando eventos de reggae<sup>8</sup>; (ii) de cerca de setenta e cinco radiolas<sup>9</sup>; (iii) de treze lojas de produtos e serviços eletrônicos nas quais e encontram equipamentos e acessórios específicos para as radiolas; (iv) de duas lojas de acessórios e vestimentas ligadas ao gênero jamaicano; (v) de oito programas de rádio; (vi) de festivais e festas de reggae, caso da Cidade do Reggae, do Sunsplash Reggae Festival e do Bloco do Reggae; (vii) de, possivelmente, cerca de duas dezenas de bandas de reggae; (viii) do Museu do reggae; (ix) de dezenas de Djs; (ix) da inserção do reggae em festejos religiosos.

Por ora, cumpre salientar que em períodos mais recentes dá-se a aproximação do reggae com as parcelas mais abastadas da população ludovicense (que outrora desdenhava do gênero), bem como a sua ligação com o turismo na cidade. Assim, destaca-se hoje a operação de casas de “reggae roots”

---

<sup>6</sup> Trata-se dos disque-jóqueis, os responsáveis pela seleção e pela apresentação de fonogramas.

<sup>7</sup> Tal levantamento tem sido realizado desde 2018 pelos autores em conjunto com os pesquisadores Clara Beatriz Durans e Washinton Luís de Oliveira Lima, como parte das investigações realizadas no âmbito do Núcleo de Estudos em Território, Cultura e Planejamento- MARIELLE (UEMA, São Luís, Brasil).

<sup>8</sup> Nesse viés ressalta-se o levantamento realizado por Abreu (2009) no período entre julho de 2008 e julho de 2009, que apontava cerca de trinta locais abrigando apresentações de reggae em São Luís.

<sup>9</sup> Levantamento baseado em Abreu (2009).

em áreas centrais da cidade, como o Chama Maré, localizado no Bairro da Ponta D'Areia, o Bar do Nelson, que se aloca na Avenida Litorânea, no Bairro do Calhau, e no Centro Histórico, e o Bar do Porto, também situado no Centro Histórico, como verão a seguir, um lugar de muitas cenas espaço-festiva o reggae.

#### 4. Uma cena espaço-festiva do reggae e o processo de *jamaicanização*: o Bloco da Tribo de Jah e *Kenyatta Hill* no Carnaval de São Luís (2020)

Em 24 de fevereiro de 2020, segunda-feira, terceiro dia do Carnaval em São Luís, final da tarde, um trio elétrico<sup>10</sup> que levantava a bandeira do reggae dava início aos seus trabalhos de aquecimento e os regueiros foliões se avolumavam em torno deste. Era o Bloco da Tribo de Jah (Figura 1), concentrado no Centro Histórico de São Luís, nas proximidades da Praça Maria Aragão. Para nós, uma singular cena espaço-festiva em território (usado) ludovicense que dava continuidade ao processo de *jamaicanização* do lugar.

**Figura 1: Aquecimento do Bloco da Tribo de Jah no Carnaval de São Luís-MA, 2020**



Fonte: Os autores, Fev., 2020.

Por *jamaicanização* entendemos o processo pelo qual São Luís vive desde a década de 1970, com a chegada do reggae. Como já pontuamos, São Luís é, nacional e internacionalmente, conhecida como a “Jamaica Brasileira”, cognome este que desde 1990 ascende uma discussão social relevante entre os sujeitos que a recusam, no primeiro momento uma parcela relevante de intelectuais da cidade, e os sujeitos que a defendem, que, no geral, são regueiros e promotores de festas de reggae e políticos envolvidos com tal circuito musical (Freire, 2012; Brasil, 2014).

---

<sup>10</sup>Nome pelo qual, no Brasil, é chamado o caminhão adaptado com aparelhos de sonorização para a apresentação de bandas ao vivo. Geralmente este tem percurso definido e os festeiros o seguem.

Além das semelhanças físicas com a Ilha Caribenha famosa pelo reggae, outras questões intrigam os pesquisadores. Silva (1995) interessa-se por entender que tipo de identificação existiria entre os negros da Jamaica e de São Luís ao ponto de adotarem o mesmo ritmo musical como instrumento de lazer e afirmação da negritude em cenário de flagrante pobreza e desigualdade social. Em São Luís, inquietante ainda para este autor é o fato de que a imensa maioria da população não fala inglês, língua principal pela qual o reggae é cantado e curtido na Ilha Maranhense, demarcando uma forte influência provinda do reggae jamaicano. Sobre tal questão, Silva (1995) associa o fenômeno com a identificação dada no campo do subconsciente, o que tem a ver com o sentimento de africanidade que *bate* quando os tambores são tocados (Brasil, 2014).

Efetivamente, músicas, discos, mensagens e cantores jamaicanos, há tempos, aportam em São Luís e são recebidos e apropriados com uma espessura de valores impressionante. Também é verdade que muitos maranhenses se deslocam – o que foi muito forte nas décadas de 1980 e 1990 – até a Jamaica em busca de aprimorar seus conhecimentos sobre o reggae, e, sobretudo, para adquirir materiais afins, entre eles, discos. Neste contexto, pelo que registra a literatura, em São Luís, no circuito reggae, é aceita a ideia que aquele sujeito que esteve na Jamaica é revestido de uma espécie de respeito, e isso por ter supostamente ampliado seus conhecimentos sobre a cultura reggae, merecendo ser escutado com zelo.

E hoje, quem é bem escutada em São Luís é a banda Tribo de Jah. Há cerca de trinta e quatro anos na estrada, a banda é reconhecida por contribuir efetivamente com o processo de *jamaicanização* de São Luís. Defensora do *reggae roots*, a Tribo de Jah, liderada pelo seu vocalista, Fauzi Beydoun – figuras lendárias (banda e vocalista) no circuito reggae ludovicense, mas também em termos nacional e mundial –, propõe letras que revelam as belezas naturais e sociais do Maranhão, bem como lança luz sobre as suas misérias, e assim o faz tendo como referência o reggae jamaicano e as mensagens, dentre outras, do ícone Bob Marley (A Tribo do Reggae, 2019).

Postas estas questões sobre a “Jamaica Brasileira” e a atuação da banda Tribo de Jah, retornemos a cena espaço-festiva em discussão, que teve o cantor jamaicano Kenyatta Hill como uma das atrações principais, sendo este muito esperado pela *massa regueira* seguidora da banda Tribo de Jah. Kenyatta é o atual vocalista da banda Culture, tendo assumido o vocal a partir de 2006 após a morte de seu pai: o lendário cantor e compositor Joseph Hill<sup>11</sup>.

Logo no início da festa-desfile do Bloco, Fauzi Beydoun disse que não conhecia pessoalmente Kenyatta Hill, que até então não tinha aparecido ao público, e que conhecia e admirava Joseph Hill e a banda Culture, que anos atrás tiveram em São Luís a convite da Tribo de Jah, sendo estes fatores primordiais para a concretização do convite para Kenyatta viesse ao Maranhão. Ainda nesta fala, Fauzi, em nome da Tribo e dos regueiros da “Jamaica Brasileira”, agradeceu a Kenyatta pela gentileza em aceitar entusiasmadamente o convite e todo o projeto que viria com ele – voltaremos a esta questão. Naquele mesmo contexto, o vocalista da banda maranhense afirmou ainda que, sem

---

<sup>11</sup> Ver a biografia de Kenyatta Hill em: <https://www.reggaeville.com/artist-details/kenyatta-hill/about/>

esquecer os artistas locais, São Luís não podia deixar de trazer os grandes nomes do reggae mundial sob a pena de enfraquecer esta cultura do lugar, arrancando, assim, aplausos da *massa*.

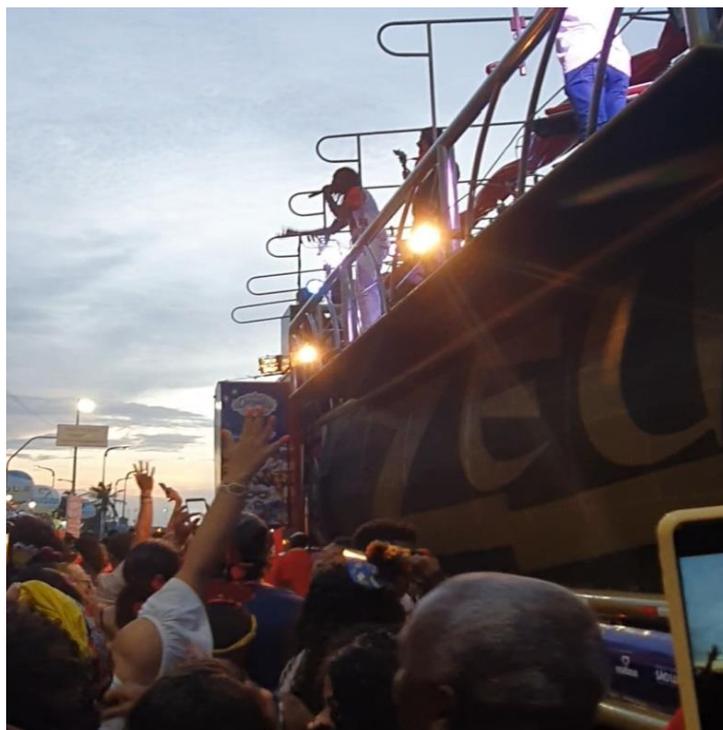
Do alto do trio elétrico Zeus, de cores preta e vermelha e com nome em amarelo (Figura 1), e que, por ora, tinha como letreiro frontal a marca Tribo de Jah, A festa, com o caminhão ainda sem movimento, teve início com uma conhecida música da Tribo: “Reféns da Violência” – de ritmo envolvente e com uma letra crítica quanto às políticas sociais de tratamento da população. Inflamavam-se, assim, os anseios festivos dos regueiros e o desfile do reggae da Tribo de Jah ganhava a Passarela do Samba no Carnaval de São Luís (Figura 2).

**Figura 2: Bloco da Tribo na Passarela do Samba do Carnaval 2020, São Luís-MA**



Fonte: Página oficial da Tribo de Jah no Instagram, Abr., 2020.

Na sequência, depois de ter tocado “Morena Raiz”, outra música central na sua obra, a Tribo de Jah foi fazendo subir ao trio alguns nomes que são referências no circuito e nas cenas do reggae em São Luís, como, por exemplo, Magno Roots e a Equipe de Ouro do Bairro de Fátima, periferia da cidade. Não tardou e Kenyatta Hill foi chamado e anunciado, e com pompa, fazendo efervescer a *massa*, que há tempos caminhava e dançava festivamente, e de onde seguíamos juntos. Foi assim que, vestido com a camisa do Bloco da Tribo de Jah, Kenyatta\_Hill (Figura 3) apareceu para o público, e já cantando um clássico da banda Culture, executada pelo pai em inúmeras vezes: “Two Sevens Clash”, de 1977.

**Figura 3: Kenyatta Hill em atuação no Bloco da Tribo de Jah**

Fonte: Os autores, Fev., 2020.

*Thank you São Luís, Jamaica! Thank you Tribo de Jah, Jah Bless! Save the reggae music, São Luís!* Essas foram as palavras que Kenyatta pronunciou após finalizar a primeira música que cantou, repetindo-a ao longo do *show*. Ali o jamaicano tinha um intérprete qualificado, Fauzi, que, além de traduzir e transmitir as mensagens para o público revelou-se surpreso com as semelhanças entre Kenyatta e o pai (Joseph Hill), chamando atenção para a voz, que “assustadoramente” tinha a mesma vibração. Aqui devemos dizer que tais semelhanças também nos surpreenderam, assim como também nos surpreendeu o poder com qual o público acompanhou, cantando (em inglês, a seu modo), parte das músicas executadas por Kenyatta, correspondentes aos clássicos da banda Culture. Seria aquele um sinal da “Jamaica Brasileira”?

A preferência da *massa regueira* maranhense pelas *pedras*<sup>12</sup> cantadas em inglês, e no seu estilo *roots*, não é novidade para os estudiosos do reggae no Maranhão, e é algo que já foi discutido, ente outros, por Silva (1995), Freire (2012) e Brasil (2014). A Tribo de Jah é uma exceção, fato que os autores supracitados também reconhecem devido ao pioneirismo da banda no contexto do reggae no Brasil. De tal modo, não nos estranhou que o público do Bloco, mesmo depois de uma sequência de músicas eletrizantes cantadas por Kenyatta, começou a requisitar que as músicas da Tribo de Jah fossem executadas. Naquela altura, Alguns sujeitos questionavam dizendo que o Bloco era da Tribo, e que eles (a banda) tinham que tocar as suas músicas. E, como se tivessem sido escutados, assim ocorreu: clássicos da Tribo para bem fechar a cena festiva.

---

<sup>12</sup>*Pedra* é como conhecida, nos reggaes em São Luís, a música (*roots*) capaz de sacudir a *rapaziada*, fazendo levantar/dançar o público em geral.

Mas antes, com Kenyatta ainda liderando a energia musical do Bloco, uma parada foi feita em frente ao Palácio dos Leões – sede do Governo Estadual do Maranhão –, onde na sacada estava o Governador Flávio Dino de Castro e Costa, do Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Naquela oportunidade, com Kenyatta cantando o reggae de modo bem lento e com tom vocal mais baixo, Fauzi se reportava a Flávio Dino para agradecer ao Estado por ter contribuído com a vinda do jamaicano para o Carnaval de São Luís, para o Bloco da Tribo, para a “Jamaica Brasileira”. E, ao atuar novamente como intérprete, Fauzi também transmitiu a mensagem de gratidão que o próprio Kenyatta lançou ao Governador. O líder da banda maranhense ainda se colocou para dizer que mesmo o reggae sendo uma música de crítica social e política, era preciso reconhecer quando o Estado trabalhava para dar chance a todos, fazendo menção que o reggae não poderia ficar de fora do Carnaval de São Luís. Diante desse quadro, percebamos a sua complexidade.

De certo, muito do que ali acontecia nos escapou. Estávamos, ao pesquisar, enlaçados na e pela festa. Foi assim que vimos, escutamos e sentimos a vibração que se instaurou na avenida quando “Regueiros Guerreiros” foi tocada pela Tribo de Jah, “música que hoje é considerada hino reggae no Maranhão” (Freire, 2012, p. 62). Em resumo, esta música representa o extravasamento da população pobre e dos guetos de São Luís (onde *O reggae é a lei*<sup>13</sup>), sendo inspirada na força do trabalho diário dos *Regueiros Guerreiros do Maranhão*, afinal, como a letra é iniciada: “Mais um dia se levanta na Jamaica Brasileira/Mais uma batalha que desperta a Nação Regueira...”.

O Bloco, por sua vez, depois de pouco mais de duas horas de culto ao reggae em pleno carnaval, aportou na Praia Grande, Centro da *História* de São Luís. Com o trio já parado, o público pôde preciar e dançar sob o efeito de alguns sucessos da Tribo de Jah, e foi com a música “Reggae na Estrada” que aquela festa foi encerrada.

O que não se encerrava era a parceria da Tribo de Jah com Kenyatta Hill, que tende a fazer com que o reggae feito pelos cantores e pelas duas bandas – Tribo de Jah e Culture – ganhe *novas estradas*, circuitos e cenas musicais no mundo, na Jamaica, na “Jamaica Brasileira”, e em prol da crítica ao “Homem da Babilônia”, como é possível auferir a partir da letra da música lançada abaixo, uma composição de Fauzi para, especialmente, celebrar o encontro com Kenyatta, revelando o caráter intercultural de produção da música entre lugares (Nash & Carney, 1996).

#### Homem da Babilônia

Pra onde você vai correr  
Homem da Babilônia  
Agora que chegou a hora  
Agora que o alarme soa  
Você não verá paz

---

<sup>13</sup> Cumpre salientar que o título do livro de Freire (2012) – *Onde o reggae é a lei. São Luís: Jamaica brasileira?* – encontra inspiração na letra “Regueiros Guerreiros” da banda Tribo de Jah.

Não virá a sorrir de novo  
A coisa vai ficar feia  
Eu digo que vai pegar fogo

Você não vê os sinais  
Não percebe as evidências  
Chegou a hora de o homem arcar  
Com as consequências  
O que você plantou  
É o que você terá que colher  
Se você plantou o mau  
Como pode o bem receber

[Fauzi Beydoun, Tribo de Jah, 2020].

Acompanhamos alguns programas de rádio pelos quais Fauzi passou no mês de fevereiro, em São Luís, a fim de difundir o Bloco da Tribo na metrópole, e a vinda de Kenyatta Hill, e foi daí que ficamos sabendo que para este projeto também estava sendo preparada a produção fonográfica que visava à gravação de um clipe na cidade, o que realmente aconteceu. O clipe em questão é o da música “Homem da Babilônia” (Figura 4), que Segundo o vocalista da Tribo dizia respeito a uma letra que há tempos ele tinha escrito e que estava lá *no fundo do armário*, mas que só queria lançar em uma ocasião especial, e que esta teria chegado, pois era um sonho e uma honra para a Tribo e para ele, em particular, gravar com o herdeiro da banda Culture.

De acordo com Fauzi Beydoun, Kenyatta Hill não só teria aceitado de início e entendido o projeto que a Tribo de Jah vislumbrava, como também sempre se mostrou um *Rastaman* de *vibe* elevada – os dois aparecem na imagem do *flyer* acima. No clipe da música, tentando uma difusão ainda maior do seu conteúdo, Fauzi canta em português e Kenyatta canta em inglês. A gravação ocorreu em São Luís. O cenário principal é a casa-bar de reggae do Magno Roots, localizado no Bairro de Fátima, e apresenta uma série de cenas do Bloco da Tribo de Jah com Kenyatta Hill no Carnaval discutido.

Assim sendo, por toda a sequência de imagens do clipe, arranjo dos elementos – entre eles, os arranjos dos corpos-sujeitos em experiência sobre a Terra (Buttimer, 1982), contando, no caso, com o enquadramento de um qualificado jamaicano –, variação de cores representativas do *reggae music* e estruturação dos cenários, difícil não nos reportarmos à “Jamaica Brasileira”, quando sabemos que a arte tem a capacidade expressa de dotar os lugares e os territórios de significados de vida (Cosgrove, 2012).

Figura 4: Flyer de divulgação do clipe da música “Homem da Babilônia”<sup>14</sup>

Fonte: Página oficial da Tribo de Jah no Instagram, Abr., 2020.

O conteúdo é representativo e condensa bem a filosofia reggae da Tribo de Jah e da Culture nas *Jamaicas* caribenha e latino-americana (Guiu, 2006): uma filosofia *roots*, uma forte denúncia às mazelas sociais da *Babilônia*. De acordo com Silva (1995), no universo reggae, fruto de implicações do rastafarianismo, a *Babilônia* desponta associada ao mundo ocidental, um mundo corrompido pela ganância e pelo crime e esvaziado de inspiração divina e amor à natureza e ao semelhante, por isso mesmo produtora de guerra e fome. Silva (1995) ainda acrescenta que na Jamaica, não raro, os compositores e cantores de reggae, pela crítica social exercida, foram compreendidos como lideranças espirituais, profetas em outras palavras. E, com efeito, tal estímulo também foi possível de ser verificado nas palavras do cantor e compositor Fauzi Beydoun.

No dia do lançamento do clipe em questão nas plataformas digitais da Tribo de Jah – *youtube*, *facebook*, *instagram* –, em 17 de abril de 2020, Fauzi, que estava num sítio onde reside em São Luís, através de uma *live*<sup>15</sup> comemorativa em nome da Tribo de Jah, – que contava até com a participação de Kenyatta Hill, que se localizava no Estado de Washington, Estados Unidos, onde vive atualmente, o que só não ocorreu por falha no contato via internet –, afirmou que aquele era um dia de graça para o reggae de São Luís e do mundo. Quase dois meses depois da gravação: a música “Homem da Babilônia” era lançada.

<sup>14</sup> Ver clipe no canal oficial da banda Tribo de Jah no youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=pMOXhMRZJNA&list=PLA4CgnDUud3G2UYpshW4t1Z9qmhZ6lOU&index=21&t=0s>

<sup>15</sup>Transmissão de vídeo ao vivo, fato *comum* nas redes sociais atualmente.

Dada a interação com o público da banda Tribo de Jah durante a *live*, Fauzi, além de cantar, se disse intrigado, mas não surpreso com o mundo que se configurava diante da Pandemia provocada pelo vírus Sars-Cov2/Novo Corona Vírus. Para o cantor, o reggae, desde os tempos de Bob Marley, problematiza e denuncia a *Babilônia*, a ganância dos poderosos, e a música “Homem da Babilônia” seria uma prova do que *Jah*<sup>16</sup> quer nos dizer, haja vista que só recentemente ele teria sido tocado a trabalhar com ela. No ensejo do discurso sobre a letra da música, antes de cantar a próxima, assim Fauzi se colocou: *E agora, para onde você vai correr Homem da Babilônia? Vai ter que ficar entocado*<sup>17</sup>, *quietinho, pedindo a Deus para o mal não te acertar.*

Por ora, convém ressaltarmos que poderíamos nos prolongar ainda mais sobre a cena espaço-festiva em discussão, contudo, julgamos que até aqui demos conta do nosso objetivo inicial, que era lançar luz, pontualmente, sobre o processo de *jamaicanização* de São Luís, e fazendo isso a partir de ações da banda Tribo de Jah enquanto agente cultural que (re)significa, ao usar simbolicamente, o território da cidade e ao instaurar letras que revelam a experiência humana de habitar o mundo (Dardel, 2011). Pensamos que com problematizações e descrições dessa natureza o geógrafo contribuirá com a compreensão do mundo, algo que precisa ser continuamente perseguido.

## 5. Conclusões

O reggae desponta como uso e é significado no circuito e cenas espaço-festivas de São Luís, lugar em que desenha facetas históricas, culturais, humanas, logo se fazendo conflitante em algumas esferas. Das rodas de amigos que não raro se concentram pelo Centro Histórico em torno de uma aparelhagem de som, perpassando pelas inúmeras radiolas, bandas, clubes e bares temáticos, o reggae sustenta, dia-a-dia, imagens da cidade, fazendo a cabeça da *negrada* por um lado e, por outro, gerando lucros vultosos do ponto de vista econômico para determinados agentes. A julgar pela situação geográfica (Silveira, 1999) em estudo – *em estudo* porque é de nossa intenção continuar com a investigação a respeito das ações da banda Tribo de Jah –, é possível inferir, ao mesmo tempo em que ratificar, que as esferas do *reggae music* ludovicense lhes dão um caráter de movimento social de ordem cultural, econômica, política e *quase religiosa* (Martelli, 1995).

A contribuição que a Geografia pode oportunizar sobre o movimento reggae em São Luís merece problematizações ainda mais agudas. Para nós, reconhecemos, continua sendo um desafio (prazeroso, convenhamos) a estruturação de tal pesquisa. Precisamos circular ainda mais pela cidade a fim de a escutarmos e aprofundarmos os nossos olhares sobre as cenas e os cenários musicais que o reggae enceta nos territórios citadinos. Acreditamos, pois, que saber mais sobre o reggae pode dar outros significados às nossas relações interpessoais e territoriais desenvolvidas com e na cidade. À Geografia cabe traduzir os usos do território engendrados pelos diversos agentes

---

<sup>16</sup> No *mundo do reggae*, referindo-se ao contexto político e espiritual da Etiópia em 1930, Silva (1995), fala de *Jah* o associando à Majestade Imperial Hailé Selassié, o Rei dos Reis, o Leão Conquistador da Tribo de Judá, o eleito por Deus. Ademais, cumpre salientar que é dessa narrativa que a Tribo de Jah, a banda, encontrou inspiração para se autoneamar.

<sup>17</sup> Do verbo entocar. O mesmo que: dentro da toca, escondido, recluso, resguardado.

espaciais, trazendo à tona a polivocalidade de tais contextos. Numa cidade como São Luís, por exemplo, será sempre louvável perseguir os sinais que fizeram e fazem daquele espaço (hoje urbano e metropolitano) tão suscetível ao ideário musical jamaicano em questão.

Por fim, com base em nosso conhecimento empírico, pontuamos uma breve agenda de estudos que pode configurar as páginas de investigações futuras, destacando: (i) os festejos religiosos na zona rural de São Luís e as suas interfaces com o reggae; (ii) os clubes de reggae como espaços *quase religiosos*; (iii) o fenômeno das radiolas residenciais e a comunhão entre os sujeitos regueiros; (iv) a intolerância musical e os espaços do reggae nos bairros periféricos da cidade; (v) a interpretação crítica de letras da música reggae; (vi) os nexos entre gênero, raça e reggae (vii) o reggae como conteúdo escolar-geográfico contra a cultura de discriminação social; (viii) os nexos entre política partidária e reggae.

### Referências bibliográficas

Abreu, F. S. (2009). *Produção e consumo do reggae das radiolas em São Luís/MA: significados, simbolismos e aspectos mercadológicos*. Dissertação (Mestrado em Administração). Universidade Federal da Paraíba.

Almeida Brasil, M. R. (2011). *O reggae no Maranhão: sociologia da cultura e produção simbólica*. Aurora, 12.

Alves, C. N. (2014). *Os circuitos e as cenas da música na cidade do Recife: o lugar e a errância sonora*. Tese (Doutorado em Geografia), Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

Alves, C. N. (2016). Production culturelle et urbanisation: la scène mangubeat à Recife. *Espaces et Sociétés* (Paris, France), v. 164-165.

*A Tribo do Reggae* (2019). Produção: Tarcísio Selektah. Direção e montagem: Beto Matuck. Jah System. São Luís-MA: Guarnicê Produções. (75 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC8RnFkBQmLv9pwLLnUc6hw>. Acesso em: 29 abr. 2020.

Bettinelli, S. (2007). *Paesaggi di note: Bologna città della Musica. Dottorato di Ricerca in Qualità Ambientale e Sviluppo Economico Regionale*. Università Degli Studi di Bologna. 2007.

Brasil, R. (2014). *O reggae no Caribe brasileiro*. São Luís: Pitomba.

Burnett, F. L. (2012). *São Luís por um triz: escritos urbanos e regionais*. São Luís: EdUEMA.

Buttimer, A. (1982). Apreendendo o dinamismo do mundo vivido. In: Christofoletti, A. *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: DIFEL.

Cardoso, L. C. M. (2008). *O teatro do poder: cultura e política no Maranhão*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Maranhão.

Carney, G. O. (1974). Bluegrass Grows all around: the spatial dimensions of a country music style. *Journal of geography*, 73: 4.

Connel, J; Gibson, C. (2001). *Sounds and scenes*. In *Sound tracks: popular music, identity and place*. New York: Routledge.

Cosgrove, D. (2012). Mundos de significados: geografia cultural e imaginação. *Geografia Cultural: uma antologia* (1). In: Corrêa, R. L; Rosendahl, Z. (Org.). Rio de Janeiro: EdUERJ.

Dardel, E. (2011). *O homem e a terra: a natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva.

Dollfus, O. (1993). Geopolítica do Sistema-Mundo. In: Santos, M. et al (Org.). *O Novo Mapa do Mundo. Fim de Século e Globalização*. SP: Hucitec/Anpur.

Elfordy, W. (2002). *Le dub jamaïcain: du fond sonore au genre musical*. Volume! [En ligne], 1:1.

Ferreira, A. J. A. (2000). Uma interpretação geográfica para São Luís. *Revista GEOUSP*, nº 7.

Ferreira, A. J. A. (2008). *Políticas Territoriais e reorganização do espaço maranhense*. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade São Paulo.

Freire, K. (2008). *O Reggae em São Luís na Contemporaneidade: Identificação Cultural, Segmentação e Mercado*. Anais do Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Anais do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, jun., 2008, São Luís (MA).

Freire, K. (2012). *Onde o reggae é a lei*. São Luís: Jamaica brasileira? São Luís: EDUFMA.

Guiu, C. (2006). Géographie et musique: état des lieux. Une proposition de synthèse. *Géographie et Cultures*, nº 59.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Brasil/Maranhão/São Luís* (2020). Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ma/sao-luis/historico>. Acesso em: 28 abr. 2020.

Isnard, H. (1978). O espaço do geógrafo In: *Boletim Geográfico*. Rio de Janeiro. nº. 258/259, jan./dez.

Keller, P. F. (2017). *O trabalho do artista: Investigação social das relações de trabalho na produção musical contemporânea e do mercado de trabalho do músico em São Luís/MA*. Anais do 18º Congresso Brasileiro de Sociologia, jul., 2017, Brasília (DF).

Kong, L. (1997). Popular music in a transnational world: the construction of local identities in Singapore. *Asia Pacific Viewpoint*, 38, n°1.

Martelli, S. (1995). *A religião na sociedade pós-moderna*. São Paulo: Paulinas.

Nash, P. H; Carney, G. O. (1996). The seven themes of music geography. *The Canadian Geographer*, 40, n° 1.

Pailhé, J. (1998). Le jazz, mondialisation et territorialité. *Mappemonde*, n° 51, 1998.

Renato, L; Zeroquatro, F. (2004). Três lugares diferentes. Arrecifes. *Revista do Conselho Municipal de Cultura*, Recife, 29 (9): 88-92, dez.

Rhiney, K. & Cruse, R. (2012). *Trench Town Rock - Reggae Music, Landscape Inscription, and the Making of Place in Kingston, Jamaica*. Urban Studies Research. Volume 2012, 12 pages.

Ribeiro, A. C. T. (2005). O desenvolvimento local e a arte de 'resolver' a vida. In: Lianza, S; & Addor, F. *Tecnologia e desenvolvimento social e solidário*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Ribeiro, A. C. T. (2012). *Por uma sociologia do presente: ação, técnica e espaço*. Rio de Janeiro: Letra Capital.

Rodó, M. T. (2010). Que es un cluster? Geografias y practicas de la escena de música experimental en Santiago, Chile. *Eure*, vol. 36, n° 109.

Romagnan, J-M. (2000). La musique: un terrain nouveau pour les géographes. *Géographie et cultures*, n° 36.

Santos, J. C; Barros, A. R; Diniz, J. S. (2010). *O reggae como fonte de identificação cultural, lazer e atratividade turística em São Luís do maranhão*. Anais do XVI Encontro Nacional de Geógrafos. Porto Alegre-RS.

Santos, M. (1977). A formação socioespacial como teoria e como método. *Boletim Paulista de Geografia*. n° 54.

Santos, M. (1997). *Técnica, espaço e tempo*. São Paulo: Hucitec.

Santos, M. (2000). *O papel ativo da geografia, um manifesto*. Texto apresentado no XII Encontro Nacional de Geógrafos. Florianópolis.

Santos, M; Silveira, M. L. (2001). *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro-RJ: Record.

Silva, C. A. (2011). Economía política do território: desafios para pensar a metrópole. In: *Território e ação social: sentidos da apropriação urbana*. Silva, C. A. Rio de Janeiro: Faperj/Lamparina.

Silva, C. B. R. (1995). *Da terra das primaveras à Ilha do Amor: reggae, lazer e identidade cultural*. São Luís: EdUFMA.

Silveira, M. L. (1999). Uma situação geográfica: do método à metodologia. *Revista Território*, ano IV, nº. 6, Pp. 21-27.

Silveira, M. L. (2006). O espaço geográfico: da perspectiva geométrica à perspectiva existencial. *Geosp*, nº 19.

Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, vol. 5, nº 3, October.

Watson, A; Hoyler, M; Mager, C. (2009). *Spaces and networks of musical creativity in the city*. *Geography Compass* 3/2.



Esta obra se encuentra bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0. Internacional. Reconocimiento - Permite copiar, distribuir, exhibir y representar la obra y hacer obras derivadas siempre y cuando reconozca y cite al autor original. No Comercial – Esta obra no puede ser utilizada con fines comerciales, a menos que se obtenga el permiso.