

**Festa de *reggae*, som de *rock*:**  
**as relações entre o *rock* e o circuito de *reggae* em Belém do Pará<sup>1</sup>**

Enderson Oliveira, UFPA/PA<sup>2</sup>

**Resumo**

Neste ensaio apresento algumas considerações acerca das festas de *reggae* realizadas aos domingos, em Belém do Pará, que também contam com apresentações de bandas de *rock* em sua programação. A pesquisa foi realizada de janeiro a maio de 2012 em duas das principais casas de *shows* da cidade voltadas ao *reggae* (Bar Mormaço e Porto Solamar), situadas em áreas periféricas de Belém, às margens da Baía do Guajará. Levando em conta que tais festas conjugam lazer e empreendimento econômico simultaneamente (Costa, 2009), busco observar e compreender o quanto e de que modo a inserção e mesmo interseção entre bandas e público de *rock* e o circuito *reggae* da cidade influenciam a formação de redes de relações e trocas de experiências (musicais ou não), econômicas e de sociabilidade. Mais que isso: procuro compreender como os frequentadores destas festas as observam e que significados atribuem às mesmas.

**Palavras-chave:** *Reggae*, Belém do Pará, Rock.

**Reggae parties, Rock sound:**  
**the relations between rock and the reggae circuit in Belém, Pará**

**Abstract**

In this piece I present some considerations about the reggae parties that happen on sundays, at Belém Pará, and that also count on their programmings, the presentation of rock bands. The research was held from january to may 2012 in two of the most important venues in the city (Bar Mormaço e Porto Solamar), both in peripheral areas, around the shores of the Baía do Guajará. Considering that those parties mix the entertainment and the economic undertaking (Costa, 2009), I seek the observation and comprehension of the measure e the way that the interation and the intersection between bands, rock public and the reggae circuit in the city are important for the formation of relationships networks and exchange of experiences (musicals or not), economical and socializing. More than that: I try to understand how the goers note those parties and what kind of meaning they attach them to.

**Keywords:** *Reggae*, Belém Pará, Rock.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 28ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 02 e 05 de julho de 2012, em São Paulo, SP, Brasil.

<sup>2</sup> Graduado em Comunicação Social, habilitação Jornalismo pela Universidade da Amazônia – Unama/Pará. Mestrando em Ciências Sociais, área de concentração Antropologia pela Universidade Federal do Pará – UFPA. Bolsista CAPES. E-mail: [enderson.oliveira12@gmail.com](mailto:enderson.oliveira12@gmail.com).

## Considerações Iniciais

Belém do Pará, como toda metrópole<sup>3</sup>, pode ser compreendida como um caleidoscópio musical por agregar espaços não somente destinados a ritmos tradicionais da região como, por exemplo, o carimbó, brega e tecnobrega, mas também gêneros musicais de projeção nacional como, atualmente, o sertanejo, o forró e o pagode e, ainda “universais”, como *rock* e *reggae*. Não raro, é possível também observar a realização de festas com apresentações de dois ou mais ritmos diferentes em um mesmo local.

Estas relações entre cenas e circuitos<sup>4</sup> diversos, como, por exemplo, de *reggae* e de *rock*, especialmente em Belém, instigou a produção deste ensaio, onde apresento considerações acerca da pesquisa por mim desenvolvida de janeiro a maio de 2012. A pesquisa foi realizada especialmente aos domingos, dia em que ocorrem festas principalmente de *reggae*, mas que também contam com apresentações de bandas de *rock*. Assim, o foco da análise foram as chamadas “domingueiras *reggae*” ou simplesmente *reggaes*, como muitos dos frequentadores destas festas as nomeiam.

A pesquisa de campo foi realizada em duas das principais casas de *shows* da cidade voltadas ao *reggae*: Bar Mormaço e Porto Solamar, “portos” situados em áreas periféricas de Belém, às margens da Baía do Guajará. Ícones do circuito *reggae*, o traço comum que as singulariza é a regularidade não somente de apresentações de *reggae*, mas também de bandas de *rock*<sup>5</sup>.

Como se verá neste ensaio, tais festas possuem algumas peculiaridades, não somente pelo fato de agregarem “dois públicos” diferentes (de *reggae* e de *rock*) e possuírem em sua programação tanto bandas e DJs e bandas de *reggae* quanto bandas de *rock* (quase sempre *covers*, isto é, que apresentam canções de outros(as) grupos musicais e/ou músicos de épocas diversas). Destarte, em um mesmo ambiente, é possível observar tanto a partilha de expressões e significados “comuns”, como também a variedade de

---

<sup>3</sup> Ou “submetrópole”, como denominou Vicente Salles em *A Música e o Tempo no Grão-Pará* (1980, p. 16).

<sup>4</sup> “Cenas” e “circuitos musicais” são categorias desenvolvidas respectivamente por Will Straw (1991) e José Guilherme Cantor Magnani (2000) que veremos mais à frente e são fundamentais para a análise que aqui apresento.

<sup>5</sup> Em Belém ainda há outros locais direcionados a festas de *reggae* ou que apresentam com certa frequência *shows* de *reggae*. Dentre eles, é possível destacar o Açai Biruta e Santa Aldeia, casas de *shows* situadas no bairro da Cidade Velha, e o Parque dos Igarapés, localizado no bairro do Satélite, região metropolitana de Belém. Cada um destes, no entanto, difere do Porto Solamar e do Bar Mormaço por um motivo específico: o Açai Biruta possui sua programação dominical somente direcionada ao *reggae* enquanto as festas de sexta são direcionadas ao pagode; o Santa Aldeia também possui somente “domingueiras *reggae*” e, por fim, o Parque dos Igarapés não possui certa constância na promoção de festas e, quando isto ocorre, estas são diversas, podendo ser *raves*, *shows* de *rock*, de *reggae* ou outros ritmos variados. A escolha do Solamar e do Mormaço se justifica, portanto, pela regularidade de *shows* e pela similaridade quanto à programação apresentada.

possibilidades que não estariam presentes em festas direcionadas a somente um dos públicos, por exemplo.

Assim, neste ensaio procuro compreender o quanto e de que modo a inserção e mesmo interseção entre bandas e público de *rock* e o “circuito *reggae*” (Cf. Magnani, 2000) em Belém influenciam a formação de redes de relações e trocas de experiências (musicais ou não), econômicas e de sociabilidade. Busco compreender ainda que imbricações as festas possibilitam e de que modos os sujeitos que participam das mesmas as interpretam, atribuem significados às suas práticas, conforme perspectiva geertziana, em que a cultura é considerada

Como sistemas de signos interpretáveis (o que eu chamaria de símbolos, ignorando as utilizações provinciais), e não um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade (Geertz, 1989, p.10).

Deste modo, observando *através de* (Geertz, 2008, p. 70) manifestações culturais diversas, desde expressões artísticas até hábitos e relações interpessoais, é possível fazer uma leitura, uma interpretação dos significados e relações atribuídos e desenvolvidos por parte dos indivíduos durante seus percursos, vivências, experiências.

São estas experiências, portanto, as substâncias primeiras deste trabalho, que não se constitui na apresentação de dados e considerações “finais” acerca do panorama de *reggae* e *rock* em Belém e região metropolitana. Pelo contrário: talvez seja bem mais, ainda que de modo embrionário, um ponto de partida para pesquisas de maior fôlego acerca desta temática.

### **Festa de *reggae*, som de *rock*: os diálogos entre as cenas e os circuitos.**

Como já foi dito, neste ensaio observo duas cenas (de *reggae* e de *rock*) que ocupam um mesmo circuito de locais de apresentações. Assim, é necessário demonstrar ao leitor de que modo se estabelece tal relação e como ela se constitui em uma importante ferramenta metodológica e conceitual para compreensão do objeto de análise.

Destarte, esclarecendo este diálogo tal como o observo, é importante atentar que, de acordo com sua primeira definição, realizada em 1991 pelo pesquisador canadense Will Straw em *Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*, as cenas musicais se constituem em um “espaço cultural em que uma série de práticas musicais coexistem, interagindo uns com os outros dentro de uma variedade de

processos de diferenciação, e de acordo com *trajetórias muito diferentes*” (STRAW,1991, p. 373, grifo meu).

Expandindo tal conceito, o jornalista e pesquisador Victor Pires afirma que, na constituição de cenas musicais, “as práticas musicais não estão apenas relacionadas com os processos particulares de composição, gravação, consumo e apreciação musical, como também incluem toda uma dinâmica de práticas sociais e econômicas pelas quais a música é criada e circula pelos espaços urbanos” (2011, p. 08). Deste modo, diversos processos não somente musicais, mas afetivos, sociais, econômicos, entre outros, estão presentes no interior da criação, desenvolvimento e articulação das cenas musicais.

Ao atentar para as “trajetórias muito diferentes” dos sujeitos, como descrito na passagem acima de Straw, creio que é possível notar uma aproximação da categoria de “circuito” que, segundo José Guilherme Cantor Magnani,

une estabelecimentos, espaços e equipamentos caracterizados pelo exercício de determinada prática ou oferta de determinado serviço, porém não contíguos na paisagem urbana, sendo reconhecidos em sua totalidade apenas pelos usuários: circuito gay, circuito dos cines de arte, circuito esotérico, dos salões de dança e shows black, circuito do povo-de-santo, dos antiquários, brechós, clubes e outros (2000, p.45).

Estes circuitos, é importante destacar, não se constituem somente em espaços e contextos para determinadas práticas peculiares a determinados grupos sociais. Não se pode confundir, como afirma Alban Bensa, contexto ou a cultura não com um quadro de referências, mas sim “compreendê-los como um conjunto de atitudes e de pensamentos dotados de sua lógica própria mas que uma situação pode momentaneamente reunir no interior de um mesmo fenômeno” (1998, p. 47). Assim, não se deve compreender os circuitos somente como “cenários”, afinal o uso da expressão pode sugerir

a idéia de um "palco" que os atores encontram já montado para o desempenho de seus papéis. Aqui, é entendido como produto de práticas sociais anteriores e em constante diálogo com as atuais – favorecendo-as, dificultando-as e sendo continuamente transformado por elas. Delimitar o cenário significa identificar marcos, reconhecer divisas, anotar pontos de intersecção - a partir não apenas da presença ou ausência de equipamentos e estruturas físicas, as desses elementos em relação com a prática cotidiana daqueles que de uma forma ou outra usam o espaço: os atores (MAGNANI, 2000, p.37).

Observando e estabelecendo (talvez este seja o termo mais adequado) as interrelações entre as categorias de Straw e Magnani, acredito que seja possível concluir

que uma cena musical pode influenciar e/ou influencia o desenvolvimento de determinado circuito, neste caso, musical. E o inverso também ocorre, um circuito também pode fomentar a criação e fortalecimento de uma cena musical. Ambos criam, deste modo, uma cadeia em que, é importante observar, é justamente no interior dos circuitos e, no caso específico deste ensaio, dos circuitos de *reggae* e de *rock* de Belém, que os sujeitos podem desenvolver experiências peculiares que se relacionam não somente à festa, *show* ou mesmo reunião, mas também de (res)significação e apropriação simbólica do que é apresentado nestes locais e eventos.

Importante deixar claro que cenas e circuitos não são “homogêneos”, possuem uma variedade de especificidades e negociações estéticas, de “grupos sonoros”<sup>6</sup>, de possibilidades, de experiências. Assim, uma mesma cena pode agregar diferentes grupos musicais e de consumidores e também canções bem diferentes entre si, como no caso específico do *rock*, apreciador de *punk*, *hardcore* ou mesmo um *headbanger*<sup>7</sup>, entre outras inúmeras classificações e, no caso de *reggae*, as subdivisões de apreciadores de *roots reggae*, *new roots*, *reggae power*, entre outros<sup>8</sup>.

Deste modo, as cenas musicais se constituem em campos de negociação em que diversos atores sociais colaboram e influenciam sua constituição e adaptação. Atentos a isso, e revendo o conceito de cenas proposto por Will Straw (1991), João Freire Filho e Fernanda Marques Fernandes apontam para o fato de, ao se utilizar a categoria cena musical como “ferramenta interpretativa” (2005, p.06), é possível compreender a dinâmica de forças – sociais, econômicas, institucionais – que afetam a expressão cultural coletiva, por meio da investigação da mecânica social associada à produção musical. Expandindo o conceito de cena, segundo os autores, é possível que o mesmo forneça uma cartografia mais rica das relações das cenas musicais com outras cenas (a teatral, a literária, a

---

<sup>6</sup> Categoria apresentada por John Blacking (2007, p. 08) ao se referir a “um grupo de pessoas que compartilha uma linguagem musical comum, junto com idéias comuns sobre a música e seus usos”. Um grupo sonoro, portanto seria formado primariamente por indivíduos que apreciam um mesmo estilo musical ou mesmo tipo de experiência proporcionada pela performance musical (apreciar tal ritmo por causa de sua dança, por exemplo) e que manteriam demais relações de trocas de experiências (musicais ou não), econômicas e de sociabilidade. Segundo Blacking, diversos indivíduos podem pertencer a um mesmo grupo sonoro, “embora estejam profundamente divididas em outras circunstâncias” (2007, p. 08), como econômicas e geográficas, por exemplo.

<sup>7</sup> Exemplos de subdivisões realizadas por apreciadores mais “fieis” ao *rock*, que levam em conta não somente o estilo ouvido, mas também de modos de vestir e consumir determinada vertente do *rock*. Os *headbangers*, por exemplo, são os apreciadores do *heavy metal*, talvez a subdivisão mais conhecida do *rock* e associada a suas imagens e imaginários, que incitam modos peculiares como a preferência por roupas pretas, coletes, casacos, acessórios na cor preta e participação nos *shows* de *rock* “batendo cabeça” de acordo com a canção apresentada.

<sup>8</sup> Estas subdivisões se referem, respectivamente, ao “*reggae* de raiz”, com origem na década de 1960 na Jamaica, uma nova releitura desta mesma origem, daí o prefixo “new”, surgida nas últimas décadas e, por fim, o *reggae power*, vertente mais *pop* e mais próxima do *rock*.

cinematográfica), enfatizando tanto seu caráter heterogêneo quanto seus elementos unificadores (2005, p.06).

Categoria mais ampla que das cenas, os circuitos apontam para a fundamental participação e compreensão da importância dos sujeitos que os desenvolvem, estabelecem práticas, relações, atribuem valores e sentidos. Antonio Maurício Dias da Costa sugere que o circuito deve ser interpretado a partir da intervenção investigativa do pesquisador e não como uma realidade detentora de um significado lógico preexistente à observação (2009, p. 19). E isto porque, segundo o historiador e antropólogo paraense, a experiência dos atores no circuito só se torna legível ao tomarmos como parâmetro a intervenção do pesquisador e sua relação com a vivência no campo (Costa, 2009, p. 19). E é isto que tentei realizar em minha pesquisa e apresento a partir de agora.

### **Fim da tarde, início da festa: os cenários “dos *reggae*”.**

Belém do Pará, localizada na Amazônia Oriental, está situada próxima à linha do Equador e é margeada pela Baía do Guajará. Com uma cultura fundada principalmente a partir da relação dos habitantes aos aspectos naturais da região<sup>9</sup>, os cenários principais onde ocorrem festas de *reggae* na cidade, o Bar Mormaço e o Porto Solamar, também apresentam esta proximidade a uma destas paisagens naturais ícones da região amazônica, isto é, a Baía do Guajará.

As festas nestes locais são realizadas em geral aos finais de semana. Os principais dias de festa no Bar Mormaço, localizado na Passagem Carneiro da Rocha, ao lado do Mangal das Garças, um dos pontos turísticos de Belém, no bairro da Cidade Velha, são as sextas, com apresentação de bandas de *reggae* e *rock* e DJs de música *pop*, mas também há as festas aos domingos, com bandas e DJs dos mesmos gêneros musicais e por vezes bandas de carimbó ou outro gênero tradicional de região. Nas sextas, as festas começam à noite, por volta das 22h, 23h, em geral com entrada gratuita para mulheres e estudantes até

---

<sup>9</sup> A síntese desta relação talvez seja o tipo “caboclo” como sujeito-ícone da região que, “situado diante de uma natureza magnífica, de proporções monumentais, além de criar e desenvolver processos altamente criativos e eficazes de relação com ela, construiu um sistema cultural singular. Uma cultura viva, em evolução, integrada e formadora de identidade” (Paes Loureiro, 2001, p. 15). Importante observar que este “caboclo”, como esclarece Carmem Izabel Rodrigues não é uma categoria étnica, no sentido estrito do termo, é no jogo da diferença que ele é constituído, assim como outros sujeitos/ objetos antropológicos. Como uma diferença, a identidade cabocla é uma fronteira sempre em movimento – de expansão ou retração –, nunca igual a si mesma, sempre em transformação. Nesse movimento, na busca de “tornar-se outro”, é que se abre um espaço de reflexividade: ao dar significados à sua experiência de margens e movimentos, o caboclo pode, enfim, auto-constituir-se como uma fala, ao mesmo tempo heterogênea e autônoma, local e nacional, singular e plural (2006, p. 128).

às 23h. Aos domingos, em geral a festa começa às 16h e a entrada é gratuita até este horário ou até às 18h.



**Foto 01.** Entrada do Bar Mormaço, em Belém. Como é possível notar, no local não há identificação do mesmo, somente a programação do final de semana.

Já no Porto Solamar, localizado próximo à Travessa Djalma Dutra, no Bairro do Telégrafo, o principal dia de festa, quase sempre o único, é o domingo, com apresentação de bandas de *reggae* e *rock* e DJs de *reggae*, que começam a tocar por volta de 16h. As bandas começam a se apresentar por volta de 19h30.



**Foto 02.** Rua de acesso ao Porto Solamar, em Belém.



**Foto 03.** Entrada do Porto Solamar, em Belém.

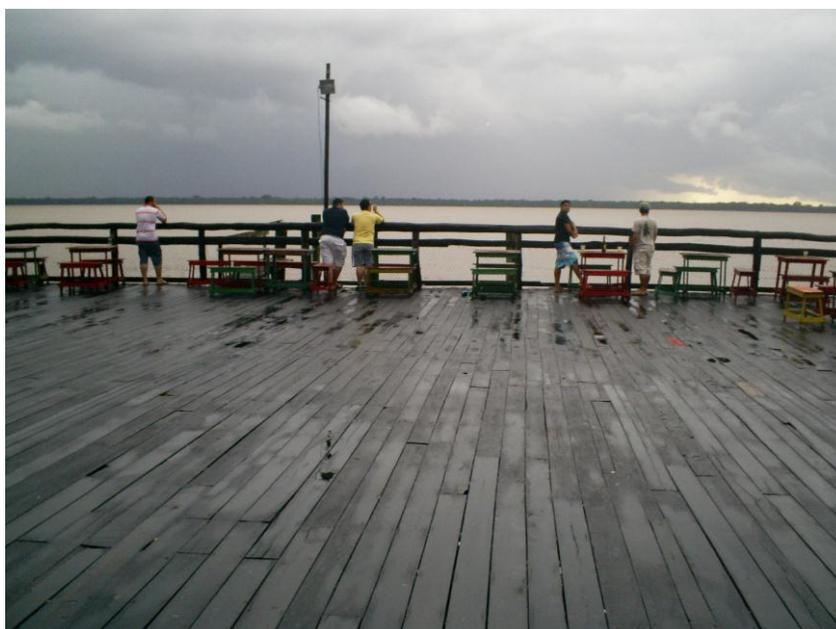
Uma das diferenças entre a entrada do público nestes locais é que, em geral, se chega antes ao Mormaço, afinal o mesmo funciona também como restaurante, a partir do horário do almoço. Além disso, muitas vezes o público vai primeiramente ao Mormaço e, dependendo das bandas que se apresentarão, dos contatos que estabelecerão, dos amigos que podem encontrar, permanecem ou se dirigem posteriormente ao Solamar. Este fluxo, como veremos adiante, também se explica pela procura do público por um local “melhor localizado”, “mais seguro”.

Tanto no “Sola” quanto no “Morma”, abreviações que o público utiliza ao se referir às casas de show em questão e que denotam certa proximidade e “afetividade” entre os frequentadores e estes espaços, é possível notar a presença de aparelhos de TVs e telões veiculando, em geral, a programação da Rede Globo de Televisão. Aparentemente aleatórias, afinal com o som alto das músicas se torna impossível ouvir o som das TVs, as mesmas compõe a paisagem característica destes locais por exibirem partidas de futebol que ocorrem no início das festas, em geral às 16h até às 18h. A possibilidade de entrar no local da festa mais cedo, de forma gratuita, e poder assistir a partida exibida consumindo bebida alcóolica a um preço baixo atrai várias pessoas.



**Foto 04.** Noite de domingo no Solamar. É possível notar as propagandas de cerveja e energético, a proximidade do público e a TV, sem aparentemente alguém dar muita atenção ao que está sendo exibido.

Prosseguindo na descrição física das casas de festas analisadas, deve-se notar que o espaço do Mormaço é basicamente um grande salão com mesas dispostas em toda sua extensão. Uma parte é coberta, que denomino “interna”, onde está o palco das apresentações musicais e a outra, descoberta, por conseguinte denominada “externa”, mais iluminada, como é possível ver na fotografia abaixo:



**Foto 05.** Parte “externa” do Bar Mormaço, em Belém, construída acima da Baía do Guajará.

O Mormaço, segundo vários dos interlocutores que entrevistei “formalmente” ou não, “promove” certo “distanciamento” maior no público, que em geral se divide entre as

pessoas que ficam sentadas nas mesas dispostas no espaço e as que ficam em pé, “circulando” pelo local ou assistindo as apresentações em frente ao palco, dançando ou não. Este “distanciamento” representa, para alguns interlocutores, certo “elitismo”, como se o público que o frequenta preferisse se manter distante entre si. Esta opinião, embora seja relevante e incite uma discussão mais ampla e instigante, não se constitui em nosso foco de observação neste trabalho. Mesmo assim, é importante notar que este “incômodo” referido por algumas pessoas parece ganhar esta amplitude por romper com aquilo que Roberto Damatta se refere ao afirmar que, na dimensão da festa,

a visão relacional – e por isso mesmo festiva – do mundo assegura também uma “igualdade substantiva” entre os homens. Pois afirmando uma esquecida “equivalência moral” entre as pessoas, ela diz que somos todos iguais, não perante as leis que inventamos, mas diante da morte, do desejo e das necessidades fisiológicas básicas que fazem parte de nossa natureza. Assim, tanto o mais poderoso e arrogante rei quanto o mais pobre e humilde trabalhador têm direito ao prazer de cantar, dançar, comer, beber, fazer amor e rir (DAMATTA, 1998, p. 76)

Por sua vez, esta proximidade e “igualdade” parecem ser um dos principais pontos de atração do público para o Porto Solamar, que possui cinco setores divididos em dois andares. Na parte inferior, uma área com mesas de bilhar, um espaço de “boate” (que se subdivide em uma parte coberta e outra não, ver **Foto 04**), e uma onde está situado o palco das apresentações das bandas. Na parte superior, também estão dispostas mesas de bilhar em um lado e outro de boate, também com uma área não coberta.

Talvez devido a esta setorização no local da festa e por diferentes programações ocorrerem simultaneamente, o fluxo e trânsito das pessoas seja bem maior se comparado ao Mormaço, propiciando maior proximidade e mesmo mais contato entre elas. Estes contatos podem ser de várias ordens: “paqueras”, convites para dançar e mesmo de conhecimento e apresentação de novas pessoas. Era comum, por exemplo, durante minhas várias caminhadas por entre o público durante os dias de festa, ouvir a pergunta “Qual seu nome mesmo?”. Acredito que através desta interrogação e da observação de seu contexto, é possível compreendê-la como ícone das relações que são construídas no local que podem se encerrar durante as mesmas ou ter uma maior duração além da festa. Talvez isto ajude a explicar o fato de o local ser comumente visto como “o *reggae*” mais tradicional da cidade e como um espaço para paquerar, conhecer novas pessoas, estabelecer novos contatos.

Além destes fatores, a localização talvez funcione como outro importante elemento de atração. Isto porque o bairro do Telégrafo também está próximo do Centro de

Belém e possui maior disponibilidade de transporte público que as proximidades do Bar Mormaço, por exemplo. Este fator se torna ainda mais relevante e levado em conta pelo fato de ambas as áreas serem consideradas “perigosas”, com certa regularidade na ocorrência de assaltos e outros crimes. É interessante ainda notar que muitas pessoas entrevistadas atribuem a essas ocorrências o fato de não passarem tanto tempo nas festas, chegando em geral no fim da tarde (aproveitando a entrada gratuita) e saindo no máximo por volta de 21h, 22h.

Outra semelhança entre ambos os espaços é a pouca, por vezes nenhuma, divulgação em mídias como TV, rádio, jornal e nem mesmo através de redes de relacionamento via *internet*. O Mormaço até possui um *site* (<http://www.mormaco.net/>), mas este é pouco utilizado. Entretanto, isto não parece afastar ou diminuir o público, pelo contrário: talvez sirva até mesmo para “fidelizá-lo”. Como? Ora, como afirmou uma interlocutora de 22 anos, graduada em Comunicação Social, “as festas de *reggae* são ‘tradicionais’, a domingueira *reggae* do Solamar é um exemplo disso, as pessoas podem nem saber o que vai rolar na festa que acontece todo domingo, mas sabem que vai ter *reggae* porque é domingo”. As festas de *reggae*, deste modo, passam a se inserir não somente no calendário festivo da cidade, mas das próprias pessoas que se programam para participar das mesmas.

Para a mesma interlocutora, “em geral é muito previsível saber quais bandas tocam nesses dois locais”, o que de certo modo aponta para uma situação em que não há grande renovação para outras bandas; assim, a cena e o circuito aparentemente não são renovados. De fato, de janeiro a maio, nos dias em que estive presente nos locais, foi possível perceber certa constância nas apresentações das bandas de *rock*, como Alta Frequência, Acordallice e B3, e de *reggae*, como Reggae Town, BMW Sessions e Yeman Jah que, por exemplo, semanalmente se apresentam no Mormaço, enquanto que as bandas Mahara e Sistema Local em geral se apresentam no Solamar.

Como já foi possível notar, caro leitor, são justamente as observações dos sujeitos entrevistados e que frequentam tais locais que nos possibilitaram subsídios iniciais para a realização desta pesquisa, com nuances que discutimos de modo mais detido a partir de agora.

### **“Como você se chama mesmo?” Espaço da festa, espaço de (re)conhecimento.**

Apresentados os ambientes em que são realizados alguns “dos *reggaes*” em Belém do Pará, inicio as discussões centrais deste ensaio partindo dos primeiros contatos

dos sujeitos da pesquisa com tais locais. Ora, é possível perceber certa similaridade nos fatores que influenciam os sujeitos para a primeira ida ao Mormaço e/ou Solamar, isto é, em geral as pessoas vão pela primeira vez a estas festas por convite e/ou influência dos amigos.

Outros objetivos são também importantes, como a possibilidade de consumir bebidas alcóolicas a um valor mais baixo que outros locais, conhecer novas pessoas, paquerar. Um exemplo disso é o caso de um estudante universitário de 22 anos, homossexual, que afirmou ter ido a primeira vez ao Solamar por estar interessado em outro homem, que já frequentava o local. Este tipo de “incentivo” também ocorre entre indivíduos heterossexuais. São comuns nestas casas de show, durante as festas a busca por parceiros, seja para uma relação de proximidade e intimidade durante um curto período (o chamado “fica”), seja para uma relação mais duradoura, de amizade ou mesmo namoro.

Como disse no tópico anterior deste ensaio, não é raro ouvir ao caminhar por entre o público perguntas como, por exemplo, “Qual seu nome mesmo?”, “Vamos dançar?”, “Você tem namorado(a)?”. Estabelecer diálogos, procurar afinidades e mesmo ter um contato físico mais próximo durante a dança são situações comuns em ambientes festivos. A regularidade destas ocorrências é fundamental pelo fato de que, “ao possibilitar um sistema mais amplo de trocas e contatos entre estranhos, amplia os horizontes dos grupos familiares, domésticos, de vizinhança ou quaisquer outros fundados em laços de confiança pessoal e conhecimento direto” (Magnani, 2000, p.25).

Tal relação parece estar presente na divisão, já referida anteriormente, que os frequentadores fazem entre Mormaço e Solamar, preferindo muitas vezes o último por possibilitar contatos mais próximos, com objetivos variados, como os observados acima. Compreendendo tais espaços como microcosmos da cidade, acredito que os mesmos pareçam confirmar que “a cidade não só admite e abriga grupos heterogêneos (seja do ponto de vista de origem étnica, procedência, linhagens, crenças, ofícios, etc.), como está fundada nessa heterogeneidade, pressupõe sua presença” (Magnani, 2000, p.48).

A heterogeneidade<sup>10</sup> percebida não somente pela diversidade de indivíduos e de públicos que frequentam os locais analisados, é também fortalecida por diversas referências a culturas não-amazônicas, como a jamaicana e a africana e também ao movimento religioso rastafári, sempre relacionados a uma espécie de *ethos* do *reggae*. Interessante observar, por exemplo, que até mesmo a escolha das cores da entrada e dos

---

<sup>10</sup> Em outra interpretação, é também possível observar certa busca de homogeneidade ao instigar “uma só” cultura, isto é, a cultura *reggae*.

bancos da recepção do Solamar – as referências ao *reggae* são bem maiores nesta casa de festas – como das mesas do Mormaço fazem referência às cores tradicionais do *reggae* (ver também **Foto 02** e **Foto 03**).



**Foto 06.** Bancos na entrada do Porto Solamar



**Foto 07.** Mesas e bancos na parte externa do Bar Mormaço

A utilização destas cores se explica pelo fato do “consumo” de *reggae* ocorrer englobando, além da música e da dança, “a estética visual, caracterizada pelas cores da Etiópia (vermelho, amarelo e verde), numa inconsciente alusão ao rastafarianismo, dentre outras peculiaridades” (Oliveira, 2008, p. 05). A presença destas cores, portanto, também visa criar um ambiente de identificação àquele tipo de cultura, em que o sujeito que o frequenta se sinta imerso em um ambiente que, além de apresentar programação musical de *reggae*, também observa uma estilização de referências ao estilo<sup>11</sup>.

Além destas referências às cores da bandeira etíope e, mais especificamente, “do *reggae*”, como se convencionou associar, é possível observar também elementos regionais característicos destes locais, em especial a proximidade à Baía do Guajará, como já foi dito. Essa ligação a um elemento icônico fundamental na cultura regional (as águas, os rios<sup>12</sup>), parece por vezes, se não deixado de lado pelas pessoas que frequentam o local, ao menos não tão valorizado, afinal alguns dos interlocutores afirmaram pouco se importar com esta proximidade e mesmo não considerá-la um fator fundamental para frequentar tais ambientes.

---

<sup>11</sup> Interessante notar que os DJs que se apresentam durante as festas dominicais utilizam vinhetas dizendo, por exemplo, “Se você não pode ir à Jamaica, a Jamaica vem até você. Porto Solamar”. Procurando “simular” determinadas experiências, além da programação musical apresentada, estes elementos servem também para fortalecer a ideia de se estar em um local, se não somente, principalmente de *reggae* e suas características principais.

<sup>12</sup> A ligação de Belém aos rios é discutida e apresentada de modo diverso no documentário “Belém Cidade das Águas”, de Jorane Castro (2003). O vídeo está disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=qmWv9rB6ykg>>. Acesso em 20 de abril de 2012.

Outras pessoas, contudo, veem na proximidade à baía um dos fatores principais para o sucesso dos locais, diferenciando-os de outros espaços também destinados ao *reggae*. E isto não somente pelo fato de que a proximidade da baía e da brisa da mesma ajuda a amenizar o clima quente e abafado de Belém, possibilitando um conforto maior por parte de bandas e consumidores das festas. A importância dos rios vai além da infraestrutura: de acordo com uma interlocutora de 24 anos, graduada em Comunicação Social, Solamar e Mormaço são ambientes que chamam a “atenção do público e que ele já está acostumado. Percebo que locais que não possuem essa característica (a proximidade aos rios) ficam pouco tempo fazendo sucesso”. Outra interlocutora, também jornalista, de 22 anos, apresentando certa caracterização do público consumidor de *reggae* complementou tal afirmação dizendo que “o público de *reggae* geralmente é um público mais ‘zen’, o rio é um fator importantíssimo, o *reggae* é pra pensar, pra refletir, e a natureza influencia muito nessas reflexões, eu particularmente curto muito escutar *reggae* perto do rio”.

Esta compreensão do *reggae* como estilo musical “mais reflexivo” talvez parta da própria compreensão histórica do que é, mais que a música, a cultura *reggae*, que, segundo Paulo de Oliveira,

traz no seu legado histórico uma carga de simbologias assentadas nos ideais do rastafarianismo, um movimento religioso idealizado pelo pastor Marcus Garvey, que pregava o retorno de todo o povo negro para a África, que era considerada a terra prometida do Evangelho. Esse movimento se fortaleceu a partir da ascensão ao trono, em 1928, de Haile Selassie I, aclamado imperador da Etiópia, considerado a reencarnação de Deus na terra. Diante disso, juntando a situação política jamaicana, a emergência de um movimento religioso radicalizado, embora pacífico e a ânsia de tempos melhores para o povo da Jamaica, o *reggae* não obteve outro rumo que não os palcos do mundo (2008, p. 02).

Em seguida, o pesquisador maranhense complementa esta passagem afirmando que

O *reggae*, portanto, é um meio composto de experiências e sensações individuais, que na soma de manifestações iguais, permite a textura necessária para as interpretações emergidas das relações sociais que se constituem com a convergência dos indivíduos integrantes desse meio (Oliveira, 2008, p. 02).

Da história que confere certo *ethos* ao/do *reggae*, surge então a figura que denomina, que caracteriza o principal consumidor do mesmo, isto é o “regueiro”<sup>13</sup>. Interessante observar que, em minha pesquisa, entre as pessoas entrevistadas, nenhuma se autodefiniu assim. Talvez a resposta de uma interlocutora, a mesma que citei acima ao se referir ao público de *reggae* como “zen”, sintetize o pensamento coletivo do porquê desta “negação”, quando perguntada se se considerava regueira: “Adoraria ser, mas não me considero. Acho que esse termo “regueiro” se tornou modinha, acredito que o *reggae* vá bem mais além do que um estilo musical ou movimento, é muito mais do que isso, é realmente um estilo de vida”, afirmou.

O mesmo acontece com relação à definição “roqueiro”, comumente utilizada para definir os apreciadores de *rock*. Nenhum dos entrevistados que frequenta os locais de análise se autodenominou assim também. Esta ausência de definição e de pertencimento a determinado grupo sonoro ou de determinada cena musical aponta para um consumo estilístico mais amplo, que poderia ser definido como “ecclético”, não no sentido único e até mesmo já vulgarizado de “indivíduo que aprecia quase todos os estilos musicais”. Vai além: acredito que aponte para um processo cada vez mais complexo e intenso em que a noção de sujeito e suas identidades e identificações estão se tornando cada vez mais fragmentadas, “composto não de uma, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e mal-resolvidas”, como afirma Stuart Hall (2003, p. 12).

É, portanto, neste panorama de modificações contemporâneas que se deve entender a formação de identidades como processo intersubjetivo, no qual estas são formadas a partir de um trabalho de constituição e reconstituição permanentes, realizado no âmbito da ação dos indivíduos e desenvolvido no contexto das suas interações sociais variáveis (ESTEVEZ, 2000: pp.30-38). A definição de pertencimento a determinado grupo sonoro ou outra categoria que relaciona gosto musical, identidades e identificações acompanha este processo.

Indo além, é também na contemporaneidade que a aposta na realização de festas e festivais com programação ampla e diversa ganha mais força. Isto se configura em uma necessidade mercadológica, obviamente, afinal, a apresentação, no caso específico do tema deste trabalho, de bandas e músicos de *rock* e de *reggae* a um outro público potencialmente consumidor de suas práticas musicais pode possibilitar maior divulgação e “consumo” de um estilo musical que talvez não se esteja tão familiarizado e mesmo pode

---

<sup>13</sup> Segundo Oliveira, “regueiro” é o “militante do *reggae*” (2008, p.05), apontando para uma classificação, além de “musical”, até mesmo “política”.

servir como fator de atração de maiores públicos e, provavelmente, maior lucro. Mas não só isso: tal “mistura” musical se apresentam também como um processo sociocultural que possibilita novas discussões acerca de performance, redes sociais de interações e relações em determinado circuito e determinada cena musical. A “mistura de públicos”, como quase todos os interlocutores que conversei afirmaram, não se constitui em algo negativo, afinal “faz sucesso a mistura desses dois estilos. As pessoas dos dois estilos se dão bem, até que se misturam”, como afirmou um interlocutor de 23 anos, estudante universitário.

Ora, deve-se observar que, aparentemente díspares, públicos de *reggae* e de *rock* parecem possuir como traço que os “intersecciona” a experiência musical e o ambiente da festa, que possibilita ao indivíduo, além de conhecer outras pessoas, até mesmo “ser” outra pessoa. Isto porque é em tal ambiente que, em geral, os sentidos da festa são mais perceptíveis, uma vez que a prática festiva, seja de

renovação, transgressão ou ruptura, constitui: interrupção do curso ordinário da vida, faculdade celebrativa e imaginativa, capacidade de violar e transgredir o quadro da vida cotidiana. É evidente, no entanto, que nenhuma dessas características apontadas está ausente ou tende a ausentar-se das manifestações festivas, desde as mais “tradicionais e típicas” até às mais “modernas e sofisticadas”, no contexto das sociedades contemporâneas (Costa, 2009, p.72)

Acredito ser possível fazer uma aproximação desta compreensão com a desenvolvida por Ella Shohat e Robert Stam, segundo a qual “o carnaval não constitui apenas uma prática social viva, mas também um depósito perene de formas populares e rituais festivos que promove um espetáculo participativo onde as fronteiras entre espectador e espetáculo são apagadas” (2006, 426).

A referência ao carnaval deve ser compreendida aqui não somente como um “caso” observado, mas como um ponto referencial a partir do qual também é possível observar diversos paradigmas das festas. Indo além em tal aproximação, acredito ser possível afirmar que, uma vez que as festas analisadas tem como “base” principalmente a dança de *reggae* e a performance do público de *rock*, a participação do público é, portanto, de uma só feita, objeto e causa destas reuniões festivas. O próprio público por vezes é o espetáculo.

Estes “espetáculos”, as festas, possuem também seus grandes dias, como apresentamos na parte inicial deste texto. No Solamar, as “domingueiras *reggae*” com apresentação de bandas de *rock*. No Mormaço, as sextas, mais voltadas ao *pop*, *reggae* e *rock* e os domingos com programação predominantemente composta por bandas de *reggae*

e *rock*. Sobre esta agenda, por sinal, uma interlocutora de 24 anos afirmou gostar “dos dois locais da mesma forma, só que gosto do Mormaço apenas dia de sexta-feira, domingo não. E dia de domingo fica variando entre Açaí Biruta e Solamar”. Ao fazer esta referência, o que me interessa aqui, caro leitor, não é traçar um “mapa” dos dias preferidos pelo público em cada local, mas principalmente observar que esta escolha aponta para uma situação mais ampla, em que a preocupação com o lazer, em dias específicos, guia as outras atividades.

Sintetizando as observações acerca desta relação que poderíamos fazer, Antonio Maurício apresenta isto se referindo a sua pesquisa acerca do circuito bregueiro, também em Belém do Pará. Mesmo pertencendo a outro estilo musical, a observação se adequa às nossas observações sobre as domingueiras *reggae* na cidade:

Os “dias nobres” de festa representam a excepcionalidade do evento não só do ponto de vista empresarial, mas também daqueles que reservam seus dias de folga do trabalho para participar das festas, vistas em geral como atividade de lazer. A tônica desses eventos (...) é a celebração da sociabilidade através da música e da dança principalmente. A celebração da festa termina por ser o espetáculo (do encontro, da alegria, da diversão etc.) que as pessoas proporcionam a si mesmas. Por fim, a vida cotidiana é transgredida pelo próprio formato assumido pelas festas e apreciado por seu público: som extremamente alto da aparelhagem, danças sensuais e ousadas, exagero no consumo de bebidas alcólicas etc. Podemos dizer que a presença desses elementos na festa de brega, bem como em outros tipos de festas oriundas do contexto urbano contradizem o enfraquecimento do vigor da festa nas sociedades complexas (2009, p.72).

Por vezes difícil e mesmo caótica, devido ao “som extremamente alto”, como o autor se referiu acima, não de aparelhagens, mas do sistema de som dos locais, e o grande consumo de bebidas alcólicas, a socialização entre os frequentadores das festas muitas vezes ocorre e é de várias ordens, como aqui tentei apresentar. Além disso, as tramas de relações que são tecidas ganham singularidades por unirem em um mesmo ambiente dois públicos aparentemente diferentes.

### **Considerações Finais.**

Neste ensaio, tentei manter a máxima e necessária distância do que José Guilherme Cantor Magnani denominou, especialmente no caso da pesquisa antropológica em contexto urbano, de “tentação da aldeia”, isto é, encarar o objeto de estudo – uma festa, um ritual, um bairro, uma religião - como uma unidade fechada e auto-centrada” (2000, p. 25). Evitar esta “tentação” é necessário uma vez que

o significado e alcance do candomblé, por exemplo, não se circunscrevem ao terreiro: seus rituais transbordam para a cidade, dialogam com outras instituições, o mesmo ocorrendo com outras práticas culturais nos grandes centros. Recortar um objeto ou tema de pesquisa na cidade não implica cortar os vínculos que mantém com as demais dimensões da dinâmica urbana em especial e da modernidade, em geral (Magnani, 2000 p.25)

Do mesmo modo, as festas de *reggae*, em especial as que apresentam bandas de *rock* em sua programação e que se constituíram em meu objeto de análise, não se encerram em si mesmas. Observando sua amplitude, sua frequência e sua dinâmica, não somente econômica, mas também social, é possível notar que comunicam panoramas mais amplos, como das cenas e circuitos, de *reggae* e de *rock*, e possuem na experiência dos sujeitos que as frequentam (seja para tocar ou como parte do público) ou mesmo promovem seu grande alicerce. Por sua vez, estes sujeitos estabelecem diversas relações entre si, ainda que repletas de negociações simbólicas e de significados.

Como afirmou Antonio Maurício,

A festa popular, na sociedade urbana e industrial, é um fenômeno complexo que abarca mediações econômicas (empreendimentos, oferecimento de bens culturais) e políticas (sistemas de trocas de interesses, conflitos por poder e prestígio). Por conta disso, ela não pode ser considerada unicamente como expressão da alienação de um ou vários grupos sociais ou, num pólo oposto, como meramente mecanismo de “resistência” à indústria cultural ou a esta entidade opaca que é a “cultura dominante”. Trata-se de uma experiência cultural mutante, ligada às diversas esferas da vida social, cuja reprodução está condicionada à multiplicidade de interesses de agentes internos e externos ao evento (2009, p.76).

O que atrai o público a estas festas, em especial jovens de toda a região metropolitana de Belém, e que me incitou a fazer este ensaio que agora chega ao seu final, não foi tanto observar o consumo de canções de *reggae* e/ou *rock*, dos ritmos, mas sim a festa e suas diversas possibilidades. O lazer se insere aqui, portanto, fundamentalmente como mais uma nuance a ser observada etnograficamente.

Assim, neste ensaio, busquei levar em consideração a Antropologia semiótica de Clifford Geertz (1989), segundo a qual a cultura é meio privilegiado, fundamental objeto de pesquisa, em que se podem ter diversas compreensões não somente *a partir de*, mas principalmente *através de* seus “produtos”, manifestações (Geertz, 2008, p. 70). É justamente através destas práticas que podemos observar como os sujeitos atribuem significados à suas atividades e mesmo de seus pares, seja no ambiente da festa ou não.

Bem mais que apresentar uma grande sistematização acerca do modo como a inserção e mesmo interseção entre bandas e público de *rock* e o circuito *reggae* da cidade e como estas, por sua vez, influenciam a formação de redes de relações e trocas de experiências (musicais ou não), meu objetivo neste ensaio foi outro. Levando em conta como os frequentadores destas festas as observam e os significados que atribuem às mesmas, busquei apresentar subsídios iniciais que possibilitem o desenvolvimento de futuras pesquisas mais amplas, de maior fôlego, tal como objetivo, acerca das interrelações entre as categorias de cenas e circuitos e entre *reggae* e *rock* em Belém do Pará.

### Referências

BENSA, Alban. **Da micro-história a uma antropologia crítica**. In: Jacques Revel; organizador; / Jogos de escala: a experiência da microanálise; tradução Dora Rocha. – Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BLACKING, John. **Música, cultura e experiência**. Tradução: André-Kees de MORAES Schouten. São Paulo: Cadernos de Campo, nº 16, 2007.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na cidade: o circuito bregueiro em Belém do Pará**. Belém: EDUEPA, 2009.

DAMATTA, Roberto. A mensagem das festas: reflexões em torno do sistema ritual e da identidade brasileira. Sexta-feira, 2, ano 2, 1998.

ESTEVES, J.P. Nova ordem dos media e identidades sociais. In: Vários Autores. **Mídias e Processos Socioculturais**. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, Rio Grande do Sul: Unisinos, 2000.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. **Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical**. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1261-1.pdf>>. Acesso em 19 set. 2011.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEERTZ, Clifford. **O Saber local**. 10ª edição. Petrópolis: Vozes, 2008.

HALL, S. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

MAGNANI, José Guilherme C. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme C. e TORRES, Lilian de Lucca (Orgs.). **Na Metrópole – Textos de Antropologia Urbana**. EDUSP: São Paulo, 2000.

OLIVEIRA, Paulo Rogério Costa de. **Da repressão ao movimento de massa: Reggae, mídia e estetização política.** Revista Internacional de Folkcomunicação, Vol. 6, nº 11. Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2008. Disponível em <[http://www.revistas.uepg.br/index.php?journal=folkcom&page=article&op=viewFile&path\[\]=604&path\[\]=437](http://www.revistas.uepg.br/index.php?journal=folkcom&page=article&op=viewFile&path[]=604&path[]=437)>. Acesso em 18 jan 2012.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura amazônica: uma poética do imaginário.** São Paulo: Escrituras, 2001.

PIRES, Victor de Almeida Nobre. **Cenas Musicais: do discurso jornalístico ao estudo acadêmico.** Anais do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Maceió (AL), 2011. Disponível em <<http://intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2011/resumos/R28-0585-1.pdf>>, pp 02-08. Acesso em 19 set. 2011.

RODRIGUES, Carmem Izabel. **Caboclos na Amazônia: a identidade na diferença.** Belém: Novos Cadernos NAEA v. 9, n. 1, p. 119-130, jun. 2006. Disponível em <<http://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/viewFile/60/131>>. Acesso em 22 ago 2010.

SALLES, Vicente. **A Música e o Tempo no Grão-Pará.** Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. A estética da resistência. In: **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STRAW, Will. **Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music** In: Cultural Studies, v.5, n.3. Inglaterra: Abingdon, 1991. Disponível em <<http://strawresearch.mcgill.ca/straw/systemsofarticulation.pdf>>. Acesso em 22 setembro 2011.