

LEONARDO ALVARES VIDIGAL

"A JAMAICA É AQUI"

**ARRANJOS AUDIOVISUAIS
DE TERRITÓRIOS MUSICADOS**



“A Jamaica é aqui”: arranjos audiovisuais de territórios musicados

Aluno: Leonardo Alvares Vidigal

Tese apresentada para o Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de pesquisa: Meios e Produtos da Comunicação

Orientadora: Professora Doutora Maria Regina de Paula Mota

**Belo Horizonte
2008**

FICHA CATALOGRÁFICA

Vidigal, Leonardo Alvares.

"A Jamaica é aqui": arranjos audiovisuais de territórios musicados. / Leonardo Alvares Vidigal. – Belo Horizonte, MG: [s.n.], 2008.

Orientadora: Mota, Maria Regina de Paula .

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Comunicação social. 2. Documentário. 3. Música Popular. 4. Estudos Caribenhos. 5. Reggae

I. Mota, Maria Regina de Paula. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Dedicada à memória de:

João Fortunato Vidigal

Geraldo Carvalho
Perry Henzell

Agradecimentos

Gostaria de agradecer, principalmente:

À minha orientadora, Professora Regina Mota, pela forma sempre direta e perspicaz com que fez as suas leituras do texto e apresentou diversas soluções, pela confiança em um trabalho algumas vezes tortuoso, por ter me guiado pelas dificuldades variadas que surgiram no caminho, além da elucidativa e reveladora disciplina, por ela ministrada, a respeito do cinema documental e as teorias mais representativas acerca dessa modalidade de produto audiovisual.

A todos que contribuíram para a coleta dos filmes: professor Antônio Moreno (Universidade Federal Fluminense), Marcia Coeli, Éder Santos, Peter Gittins (Reggae Film Festival), David Katz e funcionários da Film-Images, pela generosidade e indicações preciosas que me levaram a exemplares importantes para a trajetória desta pesquisa.

A todos os professores do doutorado em comunicação social, com os quais aprendi a compreender alguns dos meandros teóricos com que me debati durante estes quatro anos e meio. Aos professores que leram o texto na fase de projeto e na qualificação, compartilhando comigo suas observações, comentários e sugestões, contribuindo assim de forma decisiva para o desenvolvimento do trabalho: Rosângela de Tugny (também responsável por uma importante disciplina cursada na Escola de Música), Patrícia Moran, Beatriz Bretas, José Márcio Barros e César Guimarães. Aos funcionários da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e da Escola de Belas Artes da UFMG, cujo apoio foi de suma importância.

Aos colegas e amigos do Centro de Estudos do Caribe no Brasil, com os quais partilho o interesse e a dedicação ao diálogo, tanto entre nós, quanto com os pesquisadores desse campo tão fascinante, os estudos caribenhos.

A todos os amigos em todo o Brasil que compartilham o modo passional, prático e reflexivo de lidar com o gênero *reggae*, principalmente aqueles que integraram a equipe do Massive Reggae: Mauro França, Marcelino Rodrigues, Cláudio Rocha, Eduardo Crocco, Marcelo Crocco, Fred Arreguy.

Ao Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG, por ter apoiado a minha qualificação ao permitir que escrevesse a tese com um ano de afastamento, sem o qual não teria conseguido completar o doutorado.

À Vera Guimarães, pela valiosa contribuição na revisão do texto e pelas sugestões que melhoraram a qualidade do mesmo. Pedro Marra e Cláudio Rocha também contribuíram para a versão em inglês do resumo, pelo que igualmente agradeço.

E, para terminar, agradeço imensamente à minha família, que viveu comigo esse intenso processo de escritura. À minha mãe, Thereza, grande amiga e inspiradora, que me deu todas as condições para uma boa formação, me apoiou por toda a sua vida e mais ainda no doutorado. À minha irmã, Fernanda, sempre positiva e incentivadora. Aos meus sogros, Vera e Tarcísio, que contribuíram de maneira significativa para este trabalho, e a meus cunhados, Mariana e Lucas, pelo apoio. À minhas filhas Nina e Gabriela, pelo carinho e a paciência com o pai emaranhado em um trabalho assaz exigente. À Laura, pelo amor, compreensão, por crescer comigo e ter compartilhado desde o início todos os percalços e conquistas deste doutorado. Agora é a minha vez de retribuir, espero que com a mesma intensidade com que me apoiou, e com muito amor.

Agradeço também a todos que, mesmo sem terem sido citados diretamente, ajudaram a tornar esta tese de doutorado uma realidade.

RESUMO

“A Jamaica é aqui”: arranjos audiovisuais de territórios musicados

Esta tese de doutorado foi catalisada pela frase “A Jamaica é aqui”, ouvida e lida em produtos audiovisuais que apresentam como tema principal as relações entre o gênero musical conhecido como **reggae** e determinados territórios geopolíticos. Ele visa compreender como a transposição territorial expressa naquela frase é tornada possível em certos filmes, vídeos e programas televisivos. A tese parte do pressuposto de que os produtos audiovisuais pertencentes ao *corpus* de análise são parte de um processo de comunicação transcultural. Por meio dessa perspectiva, entendemos que as coletividades são constituídas pelo contato recíproco e contínuo, uma dinâmica relacional que foi escamoteada durante a formação das entidades geopolíticas nacionais, como Brasil e Jamaica. Nesse contexto, os sistemas culturais não são tomados como dados, assim como as relações entre música e território expressas nos produtos audiovisuais, como aqueles analisados neste estudo. Os seis produtos audiovisuais que compõem o *corpus* de análise são os seguintes: *Jamaica - Paraíso do Reggae / Baila Caribe: Jamaica / Música Libre: Jamaica / Documento Especial: Maranhão em ritmo de reggae / Netos do Amaral e O Bonde do Rastafari: histórias do reggae carioca*. Outros filmes, produzidos na Jamaica, também foram analisados, como *This is Ska* e *The Harder They Come*. Cada um deles produz relações complexas entre música e território. Por meio da investigação das combinações entre som e imagem realizadas nestes produtos audiovisuais, notadamente aquelas que envolvem a música, foi possível avançar até alguns apontamentos conclusivos. O principal deles é que tais filmes e vídeos produzem territórios sonoros, brechas que se apresentam nas performances gravadas em direto e em outras situações, construídas pela espacialidade e temporalidade da combinação entre imagem e música, constituindo arranjos audiovisuais. Dessa forma, a expressão musical produz territórios sonoros nos filmes e vídeos, expandindo o número de pessoas afetadas pela música. Tal situação possibilitou a frase que dá nome a este trabalho e catalisou a realização deste estudo e de novos produtos audiovisuais. Estes produtos apresentam o potencial de tornar visíveis e audíveis as redes transculturais e rizomáticas, abafadas pela cultura institucionalizada.

ABSTRACT

“Jamaica is here”: audiovisual arrangements of music driven territories

This thesis was catalyzed by the phrase "Jamaica is here", which was heard and read in audiovisual products which have, as their main theme, the relationship between the musical genre known as reggae and specific geopolitical territories. Its main goal is to understand how this territorial transposition was made possible in certain movies, videos and television programs. This work departs from a transcultural perspective, which considers the multiplicities of the unique cultural systems as consisting of various relations between different elements of human expression in its various points of contact, a dynamic relationship that was concealed during the formation of the geopolitical entities, such as Brazil and Jamaica. In this context, these cultural systems are not taken for granted, as well as the relationship between music and territory found in films and videos, like the ones analyzed in this study. Six audiovisual products made up this corpus: *Jamaica - Paraíso do Reggae* / *Baila Caribe: Jamaica* / *Música Livre: Jamaica* / *Documento Especial: Maranhão em ritmo de reggae* / *Netos do Amaral e O Bonde do Rastafari: histórias do reggae carioca*. Other movies, produced in Jamaica, were also examined, such as *This is Ska* and *The Harder They Come*. Each of them produces complex relationships between music and territory. Through the investigation of combinations between sound and image held in audiovisual products, especially those involving music, it was possible to reach some conclusion remarks. The main one is that such films and videos produce sound territories, loopholes that were present in musical performances recorded live, among other situations, built by the spatiality and temporality of the combination between image and music, constituting audiovisual arrangements. Thus, the musical expression produces sound territories in films and videos, expanding the number of people affected by the music. Such situation allowed for the expression of the phrase that gives name to this work and catalyzed the development of this study and new audiovisual products. These products have the potential to make visible and audible the transcultural and rhizomatic networks stifled by institutionalized culture.

S U M Á R I O

Prólogo	13
Introdução	15
A trajetória da pesquisa	18
Modos de abordagem	23
 Capítulo 1 – Audiovisual e transculturação	
1.1 – Para uma perspectiva transcultural	26
1.2 – Audiovisual e música popular	33
1.2.1 - Transculturação e territorialização	35
1.2.2 – Desterritorialização e canções da terra	38
1.3 – Sonoridades paisagísticas	46
1.4 – Reconstituindo sons na ficção cinematográfica	51
1.4.1 – Re-produções do real	53
1.5 – A invenção da música jamaicana no audiovisual	59
1.6 – Transição colonial, transição musical	66
1.7 – Performance e auto-mise-en-scène	73
1.8 - <i>The Harder They Come</i> e o conceito musical de Jamaica	76
 Capítulo 2 – Coleções audiovisuais	
2.1 – Colecionismo e conhecimento	87
2.2 – Relatos de gênero	93
2.3 – Seleção do <i>corpus</i> empírico	95
2.4 – Paisagem sonora e relação com o real	97
2.5 – Filmes e métodos	99
2.5.1 - <i>Jamaica: o Paraíso do Reggae e Documento Especial</i>	100
2.5.2 – <i>Netos do Amaral e Baila Caribe</i>	101
2.5.3 – <i>O Bonde do Rastafari e Música Libre</i>	106
2.6 – Formas de análise	106
 Capítulo 3 – Telejornalismo musical	
3.1 – A música encerrada no éden caribenho	109
3.1.1 - A vida de Bob Marley como relato de gênero	112
3.1.1.2 – <i>Marley e o reggae in loco</i>	116
3.1.2 – <i>Reggae</i> e rastafarismo	119
3.1.3 – <i>Dancehall</i> e videoclipe	122
3.1.4 – Paraíso congelado	124

3.2 – O Maranhão como Jamaica brasileira	126
3.2.1 – Voz nativa e relato de gênero	128
3.2.1.1 - Voz nativa e transformação da fala racionalizada	136
3.2.1.2 - Sotaques maranhenses	138
3.3 – <i>Reggae</i> encerrado e <i>reggae</i> em movimento	140

Capítulo 4 - Video independente e formalismo dinâmico

4.1 – <i>Netos do Amaral</i>: uma Jamaica revivida em São Luís	143
4.1.1 – Voz nativa como voz demarcada	145
4.1.2 – Letreiros e endoclipes	147
4.1.3 – Voz provocada e polarizada	150
4.2 – <i>Baila Caribe</i> e a atualização do gênero <i>reggae</i> como dancehall..	156
4.2.1 – Performance e transposição territorial	160
4.3 – Estranhas Sonoridades	162

Capítulo 5 - Circularidade documental

5.1 – Relatos do <i>reggae</i> e do rastafarismo	166
5.1.1 – Uma África percutida no Brasil	168
5.1.2 – Questões de autenticidade e exclusão da Jamaica	171
5.1.3 – Mutações do discurso rastafari	175
5.2 - Música Libre	181
5.2.1 – Outros relatos de gênero	182
5.2.2 – Ciclos musicais	190

Capítulo 6 – Considerações finais

6.1 – Musicando o território	194
6.2 – Territórios sonoros	196
6.3 – Arranjos audiovisuais	198
Referências Bibliográficas	201

Prólogo

Documento Especial, a série de programas televisivos que iniciou sua trajetória na extinta Rede Manchete, começa sua edição semanal, intitulada *Maranhão em ritmo de reggae*, nome declamado pela voz grave do apresentador Roberto Maya. As imagens de abertura mostram dois homens, que aparentam ter por volta de quarenta anos, se esforçando para entrar em um ônibus lotado nas ruas de São Luís, capital do estado do Maranhão. O primeiro, de chapéu de feltro, sobe dizendo:

- Jamaica, tudo em paz, vai tudo *pra* lá hoje.

Uma voz fora de quadro pergunta:

- Você vai pra Jamaica, é?
- Vou! - responde o primeiro, sorrindo.

Outro senhor, de camisa vermelha e cabelo grisalho, que estava na frente, aponta para o companheiro com o polegar e confirma:

- Ele vai pra Jamaica.
- Esse ônibus vai te levar *pra* Jamaica? - insiste a voz.
- Vai! Vai! Vai! - confirma animado, mais uma vez, o homem de chapéu, quase sem mexer os lábios.

Corta para uma série de depoimentos de pessoas na rua, sobrepostos em grande velocidade, provavelmente respondendo a uma pergunta sobre onde se localizaria a Jamaica. Quase todas estão em ambientes onde o *reggae* pode ser ouvido em alto volume, fazendo com que suas vozes se misturem com diversos extratos de música amplificada. A seqüência começa por um senhor de idade que é surpreendido:

- Jamaica? Fica no... é... - passando pelos palpites de um menino:
- Acho que fica na Bahia - de um vendedor de loja:
- África! - e de uma moça de tranças em uma festa:
- Eu não sei, sei que é muito doida - chegando por fim em um rapaz espremido no interior de outro ônibus lotado, que apenas sorri timidamente ao sentenciar:
- A Jamaica é aqui.

INTRODUÇÃO

Embora sejam modalidades distintas de expressão humana, a música popular, o cinema e os meios audiovisuais não foram desenvolvidos de forma isolada, mas em constante interação. O modo como essa relação foi construída transformou a prática do cinema e também a produção fonográfica, expandindo o alcance de ambos e criando uma rede global de contatos culturais entre pessoas e grupos, reinventando os diversos modos de fazer o audiovisual e gerando produtos cujo estudo é o ponto de partida da presente pesquisa. Esta tem o intuito de explicitar e analisar como o elemento sonoro, em produtos audiovisuais, faz emergir relações diversificadas entre música e território. São relações que extrapolam as delimitações geopolíticas operadas pelas idéias verbalizadas e peças musicais adicionadas a filmes e programas televisivos, inventando territórios sonoros que atravessam aqueles objetivados pelo audiovisual.

Para tanto, este trabalho parte de uma perspectiva transcultural, que considera as multiplicidades únicas dos sistemas culturais como constituídas por relações variadas entre os diversos elementos expressivos, em seus inúmeros pontos de contato. As unidades geopolíticas, como países, estados ou cidades, geralmente tomadas como ponto de referência principal para a delimitação de tais sistemas culturais, não são pensadas aqui como locais onde as manifestações culturais surgiriam por geração espontânea, criadas sem qualquer referência passada, mas como partes de uma rede de fluxos de coleta, desenvolvimento e lançamento de novas invenções da cultura, tecidas pela captação de fluxos anteriores.

Entre os inúmeros exemplos que explicitam e formam essa interseção e constituição mútua, chamamos a atenção para uma série de filmes, documentários para a televisão e outros produtos audiovisuais, que tiveram como assunto o gênero musical conhecido como *reggae*. A tese que aqui se apresenta procede ao estudo de seis destas produções, compiladas ao longo dos últimos 17 anos. São elas: *Jamaica - Paraíso do Reggae* / *Baila Caribe: Jamaica* / *Música Libre: Jamaica* / *Documento Especial: Maranhão em ritmo de reggae* / *Netos do Amaral* e *O Bonde do Rastafari: histórias do reggae carioca*. Elas foram veiculadas em cinco diferentes emissoras de televisão, com exceção de *O Bonde do Rastafari*, exibido apenas em festivais e mostras de cinema. Todas elas delimitam territorialmente o seu conteúdo, a começar pelos títulos, indicando a extrema relevância deste fator para a constituição do ponto de vista e de escuta de cada filme ou vídeo.

Para proceder à investigação destes produtos, que compõem o *corpus* de análise principal desta pesquisa, o primeiro capítulo (Transculturação e Audiovisual)

começa por traçar as linhas gerais de uma perspectiva transcultural, que se constitui como ponto de partida para a reflexão desenvolvida na tese e não como ponto de chegada. Tal perspectiva pode ser entendida como aquela que transcende as fronteiras culturais e que, mais além, desafia o próprio conceito de fronteira nesse campo, notadamente em relação à expressão musical. Isso porque entendemos que a música, manifestada de diversas maneiras desde os primórdios da aventura humana, sempre foi praticada de maneira fluida, por meio de interações diversas entre indivíduos e grupos. Apesar dessa dinâmica relacional constitutiva, a expressão musical foi cada vez mais vinculada a uma idéia relativamente fechada de identidade coletiva, correspondente com os estados nacionais. Nesse contexto, o presente trabalho procura também apresentar filmes e vídeos como criadores de uma paisagem sonora própria, uma nova produção que se sustenta na indução do espectador a acreditar no que vê na tela e ouve nos alto-falantes como uma emanção do real. É um processo que articula a memória coletiva e a individual do seu público, de uma forma que pode se prestar ao enquadramento da prática musical a um conjunto de manifestações associada a uma idéia de identidade nacional, mas que também pode render formas alternativas de apreensão da memória e de sua transformação em novos produtos audiovisuais.

Após a apresentação da perspectiva pela qual o trabalho foi desenvolvido, há uma discussão preliminar sobre o audiovisual e a música popular, onde algumas de suas características são analisadas de modo a tornar claras as questões enfatizadas na tese, particularmente acerca do componente sonoro do audiovisual, onde a relação entre eles se manifesta. É introduzido então o conceito de paisagem sonora, como campo de pesquisa e análise, que será desenvolvido e desdobrado posteriormente. Ainda no primeiro capítulo alguns exemplos de produtos audiovisuais que abordaram a prática musical na Jamaica são apresentados como parte do *corpus* de referência. A partir de filmes como *Pocomania*, *Island in the Sun*, *Reggae e*, principalmente, *The Harder They Come*, é possível demonstrar como esse processo foi operado no caso em estudo, ao criar condições para a fusão entre o gênero reggae e o território-Jamaica no audiovisual, passando assim a orientar os trabalhos realizados a partir de então, entre os quais aqueles que compõem o *corpus* de análise.

O segundo capítulo (Coleções audiovisuais) trata da metodologia que constituiu e organizou o *corpus* de análise. Como este partiu de uma coleção anterior de objetos relacionados com o gênero *reggae*, foi necessário apresentar primeiramente algumas das características do colecionismo, principalmente no tocante à remontagem de seções delimitadas do mundo dos objetos. Para que seja possível compreender com mais nitidez como os produtos lidam com a fusão entre música e território, é preciso

explorar esta coleção específica de filmes e programas televisivos e desentranhar elementos para uma análise mais aprofundada. O gênero como categoria musical e como marca expressiva de um território é apresentado em sua função de descrever e prescrever características de exemplares do cancionário popular, orientando a sua prática para outros contextos e conformando os produtos audiovisuais. Em seguida é descrito como foram constituídas as categorias de organização, para a formação dos três pares analíticos que compõem o *corpus* principal, primeiramente através de uma breve introdução teórica, pois elas foram se formando à medida que os filmes foram selecionados. Cada um dos três pares é então apresentado, com o intuito de esclarecer os motivos do seu encaixe em cada categoria de organização: telejornalismo, vídeo independente e documentário. Uma explanação sobre como os filmes serão analisados fecha o capítulo.

No terceiro (Telejornalismo musicado), quarto (Vídeo independente e formalismo dinâmico) e quinto capítulo (Circularidade documental), é realizada uma descrição e análise mais detalhada do *corpus* principal, procurando captar primeiramente como cada território é instaurado pelo audiovisual e sua associação com a música popular. O objetivo é tornar clara a rede de referências internas e externas de cada produto e entre eles - montadas a partir das intervenções verbais e musicais dos sujeitos filmados, que entram em diálogo com aquelas expostas pela locução e operadas pela edição. Tal rede torna claras as conexões dos casos específicos com o seu par imediato e outros integrantes do *corpus*, compreendidos como pequenas cristalizações do todo, ou seja, como vetores para a realização potencial do produto audiovisual na construção de relações alternativas com o território, diferentes das favorecidas pelo senso comum.

O sexto capítulo (Considerações Finais) confronta algumas das complexas questões levantadas nos dois capítulos precedentes com os aportes teóricos apresentados anteriormente e o material empírico, procurando avançar na apreensão e compreensão das mesmas. Este é compreendido não como um lugar de resolução definitiva, mas como espaço para conclusões possíveis e lançamentos de novas indagações para a continuidade da pesquisa, que não será encerrada por este texto.

Em toda a tese, a problematização sobre a relação música-território exposta no primeiro capítulo foi considerada em relação às paisagens sonoras totalizadas e tornadas comunicáveis nos filmes. A questão tratada é como o audiovisual constrói e territórios sonoros através da relação entre imagem e som. Através dessa análise é possível tornar claro como os produtos resultantes lidam de diferentes maneiras com as pressões totalizantes e territorializantes sempre presentes na produção artística,

que procuram restringir a prática musical e audiovisual a territórios geopolíticos determinados, para delimitar e conformar os produtos culturais a um leque restrito de possibilidades.

A trajetória da pesquisa

Para compreender melhor o caminho que levou às questões debatidas nessa tese, é necessário fazer um breve retrospecto sobre a minha relação com o *reggae* e o papel dos filmes e programas televisivos nesse processo. Tal relação partiu de uma afinidade eletiva que foi se intensificando a ponto de se transformar em uma ampla coleção, compilada e usufruída por um grupo de pessoas interessadas no assunto. Essa coleção é composta basicamente por objetos relacionados com o gênero *reggae*, contando, além de discos, CDs e fitas cassete, com livros, revistas, filipetas, adesivos, artigos diversos e, naturalmente, filmes e programas televisivos, armazenados e catalogados desde o final da década de 1980 em Belo Horizonte.

As cenas descritas no Prólogo estão entre as que catalisaram o interesse de nosso grupo em compreender melhor este universo. É certo que algumas informações vagas sobre o que acontecia no Maranhão já eram de nosso conhecimento, mas nunca tínhamos visto nada parecido com o *Documento Especial*, exibido em 1991. Ele se mostrou como um divisor de águas sobre nosso entendimento acerca do *reggae*, pois o programa nos pareceu como a descoberta de um novo local, situado em nosso próprio país, onde o *reggae* se apresentava de um modo realmente entrelaçado com a vida social, o que dava ao gênero uma dimensão muito mais ampla do que pensávamos até então. Mais do que isso, o programa convidava ao questionamento dos processos de legitimação de cultura como sempre condicionados à sua ligação com um território de origem.

A seção audiovisual de nosso esforço colecionista foi constituída em combinação com outra afinidade eletiva, mais antiga, cultivada desde o início da adolescência: a cinefilia (que também pode ser encarada como uma forma de colecionar). Esta também fazia (e ainda faz) da experiência como espectador de cinema uma parte relevante da nossa experiência do mundo. Nesse contexto, o filme *The Harder they Come*, o primeiro longa-metragem realizado na Jamaica em 1972 e visto pela primeira vez por nós em 1993, também se mostrou como um elemento crucial. Ao assistir essa película entendíamos o que acontecia na tela como o *reggae* em ato, a materialização inequívoca da música que nos movia, e aquela Jamaica mostrada no filme nos parecia muito mais “real” do que a mostrada nas revistas ou editada nos videoclipes.

Pouco antes de tomarmos contato com o filme, decidimos ampliar a apreciação da nossa coleção através da produção do fanzine Massive Reggae, que mais tarde se tornou uma revista, totalizando oito edições impressas. Em 1997 o Massive Reggae foi transferido para a Internet e essa migração midiática catalisou a formação espontânea de uma nova rede de leitores através de uma lista de discussão por *e-mail*. A lista tornava público um processo de reapropriação colaborativa do *reggae*, por meio da disponibilização de notícias, entrevistas, comentários, confronto de opiniões, entre outras atividades. Depois de dois anos de interação continuada, ela reuniu um corpo de mensagens significativo, tanto em termos quantitativos como qualitativos, o que me levou a apresentar um plano de estudo dessa rede para a seleção do mestrado em Comunicação Social da UFMG, que foi aprovado, desenvolvido e finalmente defendido em março de 2002, sob a orientação da professora Beatriz Bretas. A dissertação resultante desse esforço, chamada "O *Reggae* mediado por computador: apropriação cultural e convivência em uma lista de discussão", elaborou uma análise baseada na inter-relação entre as características do tema (*reggae*), meio (Internet, *e-mail*, lista) e grupo (integrantes da lista de discussão), que condicionaram a construção de "pontos de vista compartilhados".

Assim, uma prática social circunscrita a uma lista de correio eletrônico, motivada pela discussão de um tema, foi analisada em seu processo de construção coletiva, através da organização das mensagens em uma lista de discussão. O texto deixou claro como participaram desse processo alguns valores expressos nas letras das canções de *reggae*, como o pacifismo, o anticonformismo e também os aspectos messiânicos do gênero, visto por alguns como gerador de "hinos para a construção de um mundo melhor" (STEFFENS, 2000). O modo como os aficionados pelo *reggae* criam laços comunitários, tanto através da mediação pelo computador como de modo presencial, foi problematizado como uma característica favorecida por tais valores e também pelas qualidades do meio eletrônico no tocante ao seu potencial de congregar integrantes geograficamente dispersos. A dissertação marcou de modo definitivo a passagem para uma relação mais racionalizada e analítica com o *reggae*, embora ainda resistisse a "colocar sob crise" algumas das questões relacionadas com a lista de discussão. Ela me fez entrar em contato mais próximo com a bibliografia sobre o tema, não muito extensa na época, principalmente em relação ao modo como o *reggae* era apropriado no Brasil¹. A pesquisa era focada no modo como a lista se

1 Nesse sentido não se pode deixar de citar o trabalho de Júlio Barroso, Carlos Albuquerque e Otávio Rodrigues (principalmente o último) no campo jornalístico, por terem chamado a atenção para o que acontecia na Jamaica desde os anos 1970 (e depois para o Maranhão) e

tornou um espaço de recepção coletiva, procurando não reduzir o objeto a essa dimensão e nem a própria recepção a um momento determinado, localizável na apreciação final de um dado produto, mas como um processo contínuo e complexo. Desse modo, a ênfase estava em como tal dinâmica relacional operava, e não sobre os produtos que serviam de tema para muitas das mensagens, isto é, as matérias jornalísticas, livros, faixas musicais, videocliques, programas televisivos ou filmes.

Pouco depois da defesa dessa dissertação, quando já trabalhava como professor de cinema e audiovisual na Escola de Belas Artes da UFMG, a equipe de produção do Festival de Arte Negra (FAN), promovido pela Prefeitura de Belo Horizonte, pediu sugestões para a programação de filmes do evento, e de pronto me lembrei de *The Harder They Come*. Como o diretor Perry Henzell tinha planos de realizar um lançamento desse filme no Brasil desde a finalização da película (segundo comunicação pessoal do diretor, o lançamento teria sido impossibilitado pelo racismo dos exibidores e não pela censura do regime militar), não foi difícil articular a sua vinda a Belo Horizonte.

Depois da exibição no FAN, a platéia extremamente atenta fez diversas perguntas a Henzell, a maior parte sobre os aspectos sociais e culturais da Jamaica, sem se preocupar tanto com o filme em si ou os artistas que nele apareceram, como Jimmy Cliff e Toots and the Maytals. Esse debate deixou claro que *The Harder They Come* era visto pelo público principalmente como um filme que apresentava de forma direta o que acontecia em um espaço e tempo determinado, a Jamaica no início dos anos 1970, apesar de ser declaradamente uma ficção. As respostas de Henzell no debate também foram enfáticas em confirmar a intenção de retratar a sociedade e a música popular na Jamaica de modo a convencer o público da sua veracidade, mesmo que as estratégias ficcionais tenham ficado explícitas, principalmente pela presença do conhecido cantor Jimmy Cliff como protagonista. De qualquer maneira, o modo como

terem dado visibilidade para suas apropriações no Brasil, orientando os primeiros passos na apropriação afetiva - e mais tarde reflexiva - do *reggae* para toda uma geração de admiradores e aficionados. Na área acadêmica é preciso ressaltar a importância do trabalho de Carlos Benedito Rodrigues da Silva e Hermano Vianna na formação desta pesquisa e deste pesquisador. O primeiro, por ter apresentado um estudo pioneiro sobre o *reggae* no Maranhão (1995), hoje a principal referência sobre o assunto, que vem sendo constantemente atualizado e aprofundado no tocante à relação produtiva do *reggae* com as tradições da cultura popular (2007). O segundo, por seu trabalho revelador sobre as diversas vertentes da música popular no Brasil e no mundo, com especial atenção para os processos transculturais que as formaram, levando para um público mais amplo manifestações pouco conhecidas ou compreendidas fora de suas localidades, sob um ponto de vista mais aberto e informado (2003; 2004). Além disso, Vianna vem produzindo um trabalho extenso na seara audiovisual, em associação com o documentarista Belisário França (*African Pop*, *Baila Caribe*, *Além-Mar*, *Música do Brasil*) e com a atriz Regina Casé (*Central da Periferia*).

o diretor abordou o filme motivou perguntas sobre a situação atual da prática musical na ilha, o que fez com que boa parte do debate fosse dedicado à comparação entre a visão de Henzell sobre o que acontecia atualmente na ilha e o que era mostrado no filme, tomando este como parâmetro descritivo daquele contexto sociocultural, de trinta e cinco anos atrás. A partir dessa experiência, comecei a elaborar um projeto para o doutorado que pudesse, além de dar continuidade às pesquisas iniciadas no mestrado, constituir uma interseção com o estudo dos audiovisuais, aos quais estava me dedicando com mais intensidade.

Proceder à investigação sobre os modos como o audiovisual trata, modifica e transforma as manifestações culturais ligadas ao *reggae* foi a principal motivação para este trabalho. Além disso, ao contrário de produções vinculadas a estilos como o *rock* ou de outros gêneros cinematográficos correlatos, por exemplo, os musicais hollywoodianos, a literatura sobre as produções audiovisuais que envolvem o *reggae* é quase inexistente. Os filmes ligados a esse gênero já constituem um conjunto significativo, justificando a organização do Reggae Film Festival, evento que teve lugar na Jamaica em fevereiro de 2008 (e que deve se repetir ainda na Inglaterra e talvez no Brasil), ao qual tive a oportunidade de estar presente, onde foram exibidas mais de 30 películas, entre obras de ficção e documentais, quase todos em formato longa-metragem.

Segundo a coordenadora jamaicana do festival, a cineasta e ex-senadora Barbara Blake-Hanna, a idéia de realizar o evento surgiu depois que ela assistiu ao documentário *Dub Echoes*, dirigido pelo brasileiro Bruno Natal, que abordou a produção musical do *dub* (que pode ser definido de forma simples como uma modalidade instrumental e experimental do *reggae*) na Jamaica, Inglaterra, Brasil e Estados Unidos. Este filme não foi incluído no *corpus* desta pesquisa por não ter sido finalizado a tempo de ser adequadamente estudado, mas pode ser encarado como mais uma explicitação dessa rede transcultural ativa e reflexiva que se constituiu tendo o *reggae* como referência, e, nesse particular, as obras audiovisuais que o abordaram.

No debate realizado após a exibição de *The harder They Come* no FAN, também houve espaço para se tratar da produção de cinema e vídeo na Jamaica. Esta foi iniciada pouco antes da efetivação de sua independência em relação ao antigo Império Britânico, ocorrida apenas em 1962 e teve um impulso decisivo a partir da produção de *The Harder They Come*. Segundo Henzell, atualmente a atividade audiovisual que passava por um novo período de fertilidade na ilha, depois de algum tempo estagnada, pois sempre foi envolta em ciclos de alta e baixa produtividade que,

guardadas as proporções, também acontecem no Brasil. A constatação da existência dessa cinematografia modesta, mas atuante, também estimulou a realização desta pesquisa, como uma tentativa de contribuir para a diminuição da lacuna de conhecimento relativa à produção audiovisual realizada em outros contextos, à margem dos centros hegemônicos.

Durante o processo de elaboração do plano de estudo para o doutorado, a antiga coleção de filmes e programas foi revisitada e o que saltou imediatamente aos olhos e ouvidos foi sua enorme diversidade: filmes de ficção, documentários, gravações de shows, programas de turismo, entre muitos outros. Alguns deles tinham no gênero *reggae* somente uma trilha sonora entre outras, enquanto certos exemplares o tomavam como apenas mais um dos assuntos tratados. No entanto, havia um grupo de filmes e vídeos que procurava estabelecer critérios nítidos de delimitação territorial e musical, a partir do entendimento de seus realizadores sobre as expectativas do público brasileiro acerca dos locais abordados, e foi este conjunto o tomado como *corpus* principal. Tais exemplares ganharam novos contornos pelo confronto com alguns produtos audiovisuais realizados por jamaicanos ou sobre a Jamaica, principalmente os filmes adquiridos recentemente - através de compras pela rede ou pelo intercâmbio com outros colecionadores - dentro dos critérios estabelecidos durante a pesquisa, como *Pocomania*, *This is Ska*, *Carifesta 1965*, *Lion of Judah*, *Reggae*, entre outros. Estes são filmes representativos para a questão levantada nesta pesquisa e que até agora não tinham sido objeto de estudo sistemático na área de comunicação ou em qualquer outra área.

O cotejo entre tais produções mostrou que uma pesquisa nesse sentido poderia oferecer a oportunidade de compreender alguns processos de produção do real e invenção da cultura, através de audiovisuais ao mesmo tempo resultantes e formadores da transculturação em curso entre indivíduos e entre contextos culturais. Após um longo processo de estudo e depuração, onde as disciplinas cursadas no doutorado tiveram papel decisivo, além das diversas etapas de elaboração, como a redação do projeto na metade do curso, as bancas de qualificação, entre outras leituras e questionamentos, o problema da associação entre a música popular e territórios predeterminados emergiu como a mais instigante e passível de uma investigação aprofundada. Este foi o percurso que me levou à elaboração do presente texto, que apresentou diversos formatos ao longo dos anos dedicados ao doutorado, refletindo a complexidade das questões levantadas e do material abordado.

Modos de abordagem

Por fim, é preciso esclarecer algumas escolhas e aportes teóricos, importantes para a compreensão de algumas das características desta pesquisa. Os extratos de *Documento Especial: Maranhão em ritmo de reggae* descritos no Prólogo apresentam alguns indivíduos captados pelos microfones e inseridos no enquadramento televisivo, arrebatados por uma concepção singular de território e sua relação com a música. Levar a sério o que é dito nos filmes significa aceitar a realidade das expressões tal como foram verbalizadas, captadas e posteriormente montadas sob a forma audiovisual, sem procurar automaticamente por outras explicações que desqualifiquem de antemão tais declarações como absurdas ou gratuitas. É procurar apreender a fala e outros modos de expressão, como o canto, em seus próprios termos². Como tal transposição territorial é tornada possível e quais são as formas de operação desse processo no audiovisual é o que deve ser explicitado e analisado nos componentes do *corpus* e outros produtos a serem estudados neste trabalho de uma forma geral.

Para desenvolver este trabalho, optamos por adotar uma abordagem transdisciplinar, integrando à pesquisa não somente os aportes teóricos da comunicação, mas também da antropologia, etnomusicologia, filosofia, história, estudos de cinema e audiovisual, estudos de música popular e estudos caribenhos. As razões para tal postura são muitas, começando pela minha convicção pessoal de que a constituição do conhecimento no mundo atual, em toda a sua complexidade, necessita cada vez mais da superação das barreiras disciplinares, que tendem a engessar os esforços de pesquisa. O intercâmbio conceitual, metodológico e prático entre as diversas áreas do saber vem-se mostrando profícuo na abordagem de problemas recentes e no oferecimento de novas perspectivas e soluções para questões mais perenes em que a humanidade esteve envolvida nos últimos séculos. O trabalho científico coletivo e aglutinante, que começa e termina pela queda de preconceitos e pelo alargamento da percepção, permite a exploração de outras maneiras de se abordarem questões abstratas ou relativas ao mundo concreto. Ele também possibilita novas combinações teóricas e experimentais, que por sua vez propõem outras questões e abrem portas ainda insuspeitas.

A relativização ou mesmo abolição das fronteiras disciplinares e a exploração criteriosa das possibilidades abertas por tal liberação intelectual é, ao mesmo tempo, um projeto a ser experimentado e uma prática madura que já gera frutos, restando assim para as novas gerações a concretização de novos enredamentos

2 Sob perigo de estar simplificando e igualmente distorcendo as idéias a que me expus (pelo que assumo total responsabilidade), devo a inspiração para tal abordagem ao trabalho de Pedro Peixoto Pereira sobre música eletrônica e xamanismo (2006).

transdisciplinares e a socialização de suas teorias, métodos e produtos para toda a humanidade.

Passando para uma dimensão mais específica, o próprio meio audiovisual e sua combinação com a música popular pedem ferramentas de teoria caracterizadas pelo potencial de interação com outras áreas. A música sempre se mostrou como uma expressão dialógica e altamente catalisadora de contatos e inter-relações socioculturais. O audiovisual, como forma de intermediação que combina recursos diversos, possui uma alta capacidade inclusiva e integradora, possibilitando uma variedade enorme de leituras nas suas numerosas camadas expressivas. Somado ao caráter mundializado do desenvolvimento da música popular, do cinema e do vídeo ao longo do século passado, estes também se mostraram favoráveis ao estudo de processos transculturais, pois desde os primórdios vêm apresentando uma ampla variedade de resultados. A forma múltipla como cineastas radicados em locais distintos vêm lidando com as relações entre som e imagem, música e território, através de técnicas compartilhadas de filmagem, captação sonora e montagem, permitem um trabalho de comparação entre os produtos de tais esforços, que apresentam o potencial de revelar alguns aspectos constituintes dos processos de transculturação.

A dinamicidade das relações transculturais e as ondas incessantes de novas produções audiovisuais, descobertas, experiências e avanços tecnológicos foram modificando sutilmente e, em alguns casos, radicalmente, as abordagens e as análises presentes neste trabalho, o que poderia torná-lo um eterno texto em construção. Dessa forma, a pesquisa levou à descoberta de diversos entrelaçamentos históricos, desdobramentos teóricos, além de artistas e práticas de extrema relevância que não puderam constar no texto final, por não contribuírem diretamente para elucidar os aspectos ligados ao problema abordado.

Esperamos que este trabalho contribua para que o estudo sobre produtos audiovisuais que tratam da música popular como tema principal se torne mais aberto, menos restrito a perspectivas condicionadas pelos limites territoriais de sua produção, para que sejam tratados também como formadores e transformadores da música, do território, dos ouvintes, espectadores e das idéias e interpretações a eles associadas.

CAPÍTULO 1

AUDIOVISUAL E TRANSCULTURAÇÃO

1.1 – Para uma perspectiva transcultural

“Nossa idéia corrente de cultura projeta uma paisagem antropológica povoada por estátuas de mármore, não de murta [arbusto]: museu clássico antes que jardim barroco. Entendemos que toda a sociedade tende a perseverar no seu próprio ser, e que a cultura é a forma reflexiva deste ser; pensamos que é necessário uma pressão violenta, maciça, para que ela se deforme e transforme. Mas, sobretudo, cremos que o ser de uma sociedade é seu perseverar: a memória e a tradição são o mármore identitário de que é feita a cultura”.

Eduardo Viveiros de Castro

“A música veio primeiro.”

Edward Seaga³

Este capítulo visa apresentar as questões que irão direcionar a apreensão e análise dos filmes e programas televisivos aqui abordados, produtos que propõem maneiras diferentes de se pensar a relação entre música e território, através de variadas estratégias de aproximação do espectador. Tais estratégias exprimem uma certa perspectiva sobre o contato entre contextos culturais, estabelecendo como referência maior as unidades territoriais fechadas, como se pode depreender de títulos como *Jamaica: Paraíso do Reggae* ou *Documento Especial: Maranhão em ritmo de reggae*. Estes territórios foram delimitados por critérios que apontam o pertencimento *a priori* dos processos culturais a entidades geopolíticas, como países, estados ou municípios, de forma muitas vezes excessivamente reducionista. Uma maneira de buscar uma alternativa a esse determinismo é a adoção de uma perspectiva transcultural.

Tal perspectiva pode emergir mais facilmente porque a manutenção, instalação e aceleração dos processos de intercâmbio cultural está mudando rapidamente a nossa percepção do mundo. Esta é constituída, intensificada e explicitada pela invenção de manifestações artísticas que recombina elementos expressivos até então identificados como emblemáticos de territórios determinados anteriormente ou que não podem ser associadas *a priori* a nenhum local específico. Essa dinâmica estimulou a compreensão de tais processos como redes de constituição e apropriação cultural, o que já começa a ser verificado nos estudos recentes realizados sobre os

3 As frases em outros idiomas, recolhidas em livros, artigos e demais fontes, além das falas captadas em produtos audiovisuais sem legendas, foram traduzidas diretamente por mim, salvo indicação contrária. Nesse caso, trata-se de um depoimento apresentado na série documental *Story of Jamaican Music*, da rede de TV pública inglesa BBC. O antropólogo e político Edward Seaga realizou diversos estudos de campo no interior da Jamaica nos anos 1960 e como resultado dessa pesquisa foram editados discos de música tradicional da ilha, como *From the Grass roots of Jamaica*, um dos primeiros lançamentos da indústria fonográfica local. Logo depois ele passou a se dedicar quase inteiramente à política e foi eleito líder de seu partido, o JLP (Jamaica Labour Party – Partido Trabalhista da Jamaica), o que o levou ao cargo de primeiro-ministro da ilha entre 1980 e 1989. No original, a frase é “*the music came first*”.

contatos culturais que abordam o continente americano. Um número crescente de estudos sobre a região caribenha e a América do Sul vem apresentando a tendência a enfatizar interseções e influências mútuas na área cultural, com consequências importantes para a própria delimitação geográfica dessa parte do mundo entre os estudiosos. O Caribe, até pouco tempo atrás considerado apenas como o arquipélago situado no Golfo do México, entre a América do Norte e a América do Sul, começou a ser compreendido de forma mais ampla⁴. Por outro lado, estudos nem tão recentes sobre filmes realizados fora dos centros hegemônicos consideram toda a área caribenha e não apenas Cuba, Porto Rico e República Dominicana na definição mais geral de um cinema latino-americano, aproximando culturalmente as duas macro-regiões (HENEHELLE e GUMUCIO-DAGRÓN, 1981: 353; BLAKE, 1988: 337). Todos estes estudos indicam que o conceito de Caribe se encontra atualmente estendido ao restante da América Central e o norte da América do Sul, abrangendo entidades nacionais como Colômbia, Venezuela e México, mas também regiões intranacionais, como o nordeste do Brasil⁵. O importante aqui não é determinar a adequação ou não dessa redivisão territorial, mas assinalar que existe um movimento coletivo, desenvolvido espontaneamente no confronto com problemas práticos e teóricos de pesquisa, no sentido de repensar a região de modo a enfatizar as conexões e não apenas as fronteiras existentes.

De acordo com diversos pesquisadores que estudam a história e as características do Caribe, este sempre apresentou um alto índice de mobilidade populacional e intercâmbio cultural, desde quando as terras em questão foram ocupadas por grupos indígenas provenientes da América do Sul, milhares de anos antes da chegada dos europeus⁶ (HORN, 2001: 82). Esse é um aspecto menos

4 Essa tendência foi verificada durante a participação deste pesquisador no 3º Simpósio Internacional do Centro Brasileiro de Estudos Caribenhos (CECAB), que teve lugar em 2006 em Caldas Novas (GO), na 32ª Conferência Anual da Associação de Estudos Caribenhos (CSA), em maio de 2007 em Salvador (BA), e na Global Reggae Conference, que aconteceu em fevereiro de 2008 em Kingston, capital da Jamaica. A conferência anual da Associação de Estudos Caribenhos foi particularmente significativa nesse sentido, pois foi realizada pela primeira vez no Brasil. As chamadas para trabalhos destes eventos explicitam essa concepção ampla da região caribenha (CARIBBEAN STUDIES ASSOCIATION, 2006:2).

5 Podemos citar ainda o significativo contingente da migração legal e ilegal de cidadãos brasileiros para regiões mais associadas ao Caribe, como a Guiana Francesa (SIMONIAN E FERREIRA, 2006:99) e o Suriname (DE THEYJE, 2006: 117), boa parte composta por migrantes oriundos do Maranhão. Ainda em relação às novas demarcações geográficas, Ribeiro estende a região que qualifica como "Guianas" até São Luís, capital do Maranhão (2006: 23), tema de *Documento Especial e Netos do Amaral*.

6 Na Jamaica foi documentada uma população de índios *tainos* (como eram chamados pelos espanhóis), que pertencia ao tronco lingüístico dos aruaques (HORN, 2001: 82), também presentes em território brasileiro, guianense, venezuelano e peruano, incluindo grupos bem conhecidos, como os ashninka e iaulapiti. Outro grupo presente nas ilhas, que nos tempos

conhecido da história do Caribe, que apenas começou a ser reconstituído por historiadores, arqueólogos e geneticistas. A parte mais divulgada e estudada dessa trajetória é aquela recoberta por mitos de fundação e relatos de violência extrema, causada pela entrada voluntária e forçada de europeus, africanos e asiáticos na região. A literatura sobre o Caribe muitas vezes se referiu ao arquipélago como o primeiro sistema colonial planetário na história da humanidade, embora o mais correto fosse dizer que era um sistema colonial europeu, com a única exceção das ilhas ocupadas pelos Estados Unidos, país que começou a exercitar no Caribe as suas tendências imperialistas (MINTZ, 1996: 305).

A radical reformulação e complexificação da dinâmica sociocultural das Américas ao longo dos últimos quinhentos anos vem diferenciando o modo de povoamento do continente em relação ao resto do mundo, ao mesmo tempo que vai desafiando múltiplas conexões com todos os povos do planeta. Esse processo vem sendo cada vez mais esquadrihado, dando conta de como, ao longo dos séculos, as guerras de conquista provocaram um desequilíbrio intenso de poder em favor dos europeus (oriundos de contextos culturais historicamente diversificados), o esmagamento parcial dos indígenas e a brutal exploração escravista daqueles de origem africana (ambos também apresentavam uma variedade perceptível em termos de línguas e costumes entre os grupos colocados em contato, embora em graus diferentes).

Estes últimos são aqueles a quem o *reggae* está mais associado, por terem trazido em sua letal travessia pelo Atlântico a memória das formas musicais ouvidas e cantadas em suas comunidades, que comprovadamente serviram de base para a síntese musical que inventou os gêneros praticados em todo o Caribe, além da Jamaica. São grupos oriundos da chamada África subsaariana, em sua maior parte da costa ocidental, que se estende do território hoje conhecido como Senegal até Angola. Eles trouxeram para o Novo Mundo uma diversidade marcante em muitos aspectos, principalmente em relação à língua, mas também experimentaram na sua terra de origem uma relação de proximidade e compartilhamento cultural (MINTZ e PRICE, 2003: 29). As referências à África irão se limitar a essa parte do continente, com exceção da Etiópia, por motivos diversos a serem detalhados adiante. A intenção aqui não é retomar ou aprofundar essa história, o que vem sendo feito com propriedade

pré-colombianos se relacionava de diferentes modos com os tainos, eram os *caribs*, também presentes na América do Sul. Essa foi a origem do nome que identificou a região. Pequenas aldeias de caribs ainda existem em Trinidad e Tobago, mas a ilha que manteve o maior número de indígenas foi Dominica, onde eles constituem uma parte significativa da população.

em diversas áreas (embora tais esforços sejam ainda pouco divulgados)⁷, mas sim buscar o papel da reflexão sobre tais movimentos constitutivos na perspectiva em construção deste trabalho.

Em recente visita à Jamaica, tive a oportunidade de participar da Global Reggae Conference, evento promovido pela Universidade das Índias Ocidentais [*University of West Indies*]⁸, em que parte da comunidade acadêmica radicada na ilha debateu com colegas de todo o mundo o que foi chamado pelas próprias organizadoras, as professoras Carolyn Cooper e Donna Hope, de globalização do *reggae*. Alguns trabalhos apresentados atestavam como a associação automática do *reggae* a um conceito homogêneo de cultura negra era constantemente desafiada pela multiplicidade de apropriações praticadas em países como Austrália, Alemanha, Itália, Nigéria, Gana, Israel, África do Sul, Estados Unidos, Brasil e em outros lugares. No entanto, a escritora e historiadora jamaicana Edna Brodber, responsável pela aula inaugural da conferência, foi contundente no sentido de ressaltar que o significado do *reggae* para a população negra da Jamaica era de uma profundidade inimaginável para quem vinha de fora, pois, para ela, a música não podia ser separada da trágica experiência da escravidão e da discriminação a que foram submetidos e teria sido um fator crucial para a emancipação da “escravidão mental” de que falavam Bob Marley e Peter Tosh⁹.

Citando líderes negros do passado que tiveram que partir para o exílio, como Marcus Garvey, Brodber descreveu com detalhes como se davam as políticas de discriminação que vigoravam na ilha, mesmo após esta ter se emancipado da condição de colônia britânica, que impediam a entrada de negros em certos locais. Ela afirmou que “o reggae dos anos 1970 criou um espaço negro, foi um incubador de um

7 A Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana, organizada por Nei Lopes, apresenta de forma clara em seus verbetes uma introdução transdisciplinar a tais estudos, trazendo ampla bibliografia (2004). A obrigatoriedade do ensino da história da África nas escolas pode ajudar a mudar esse quadro de indiferença para com uma tradição com a qual temos uma ligação tão profunda.

8 A denominação de *Índias Ocidentais* foi cunhada pelos primeiros conquistadores espanhóis e se deve ao rumor ou ao fato de que Colombo pensava ter chegado à Índia quando aportou pela primeira vez no Caribe (LOPES, 2004:340). Hoje em dia a expressão *West Indies* é mais usada como coletivo para as ilhas do Caribe antes pertencentes ao antigo Império Britânico. A Universidade das Índias Ocidentais foi fundada em 1948 e possui três *campi*: um na Jamaica (Mona), outro em Barbados (Cave Hill) e um terceiro em Trinidad (Saint Augustine).

9 Bob Marley usou essa expressão na letra de “Redemption Song” no verso “se emancipe da escravidão mental” [*emancipate yourself from mental slavery*], canção que pode ser encontrada no álbum *Uprising*. Peter Tosh associa a liberação da maconha à eliminação da “mentalidade escrava” [*slavish mentality*] dos jamaicanos na canção “Bush Doctor”, do álbum do mesmo nome. Na Jamaica é chamada de “emancipação” (ocorrida em 1838) o que ficou conhecido na historiografia do Brasil como “abolição” da escravatura.

tipo de conhecimento que precisava emergir e se dirigir para as mentes dos jovens descendentes dos africanos escravizados”. A conferencista concluiu que “o reggae converteu muitas pessoas, mas também produziu um ambiente de empatia para aqueles que queriam ser mais do que ouvintes de cantores e instrumentistas”. Entre estes estavam os cineastas, roteiristas e diretores que realizaram os filmes e vídeos que são a razão desta pesquisa. O fato de não serem eles descendentes diretos daqueles que foram capturados, arrancados da sua terra e levados para longe para trabalhar como escravos nas Américas, deve ser ressaltado como uma perspectiva que não é marcada pela história de escravidão, mas também como uma consequência da criação desse espaço negro. Esse processo “converteu” alguns dos que estavam na frente e atrás das câmeras, o que resultou em diversos filmes e vídeos realizados ainda antes da ascensão mundial do *reggae*, ascensão igualmente catalisada por filmes como *The Harder They Come*.

A tensão entre os aspectos políticos e culturais, imposições coloniais, desvios formadores, resistências, deslocamentos e desregramentos esteve presente em todos os momentos da história dos povos, da música e das imagens que se cruzaram nos produtos audiovisuais realizados sobre o gênero musical conhecido como *reggae*. A inserção de populações oriundas da África nas Américas e a convivência forçada com os outros grupos lá presentes reorientou, recondicionou e reinventou um novo contexto relacional, que serviu como base para a constituição de produtos musicais e audiovisuais diversos. Estes são considerados aqui como um resultado de um cruzamento múltiplo, mas também como elementos que constituíram e hoje realimentam algo que não começa nem acaba em sua realização, um processo de comunicação transcultural.

O termo “transculturização” foi cunhado pelo sociólogo Fernando Ortiz como uma alternativa ao conceito de “aculturação”, do antropólogo Melville Herskovits, ao constatar que este conceito vinha sendo usado tanto para designar a reciprocidade da troca entre indivíduos formados em diferentes contextos culturais, quanto para descrever processos onde se verificava uma assimilação forçada, onde uma cultura considerada em sua totalidade era vista como incorporada e anulada por outra (ou então como resistente e muitas vezes como aniquilada). Essa abordagem implica uma noção de cultura mais ampla do que aquela onde são considerados apenas a produção material ou imaterial, ou seja, a expressão criativa humana socialmente aceita como tal, exposta nos cadernos de cultura dos jornais, por exemplo. Ao mesmo tempo, essa ambigüidade existente entre as definições de cultura parece ter como uma de suas contrapartidas um direcionamento conceitual que a encerra em unidades territoriais

pré-determinadas.

O conceito de transculturação foi usado por Ortiz para analisar as formas de constituição mútua e contínua entre as diversas populações humanas, “onde ambas as partes são modificadas” (IZNAGA,1989). Trata-se de um processo que foi, na maioria das vezes, escamoteado ou minimizado dentro do quadro de intensa compartimentação do saber, dominação imperial, luta anticolonialista e afirmação nacionalista que teve seu ponto culminante no século passado, quando os sistemas de pensamento predominantes enfatizavam a diferenciação em detrimento dos contatos culturais. Hoje em dia, mesmo quando a atenção se volta para as interseções e interdependências mundializadas, a perspectiva compartimentada ainda predomina. Não se trata aqui de abolir as diferenças ou partir para um relativismo homogeneizante, que não considera particularidades ou assimetrias de poder, mas de observar as formas de contato sem hierarquizar os elementos ou grupos envolvidos, nem condicionar *a priori* tais processos a fronteiras geopolíticas estabelecidas de forma mais ou menos arbitrária, que encerram os povos e restringem a compreensão dos movimentos transformadores da expressão humana.

A transculturação é descrita por Ortiz como uma dinâmica intensamente relacional, de síntese e criação, que teve como base principal a experiência do autor em Cuba e no Caribe, onde ocorreriam “complexíssimas transmutações de culturas”, assim como no aspecto “econômico como no institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual e nos demais aspectos da vida” (ORTIZ, 1963: 99). Não se trata de um simples transplante de elementos culturais de uma cultura para outra, criando um resultado híbrido e estático, mas de um processo múltiplo, que envolve contatos através de variadas formas de entrada, velocidades e direções. A transculturação, tanto em nível micro, interpessoal, como no nível macro, entre grupos e instituições, pode ser considerada como um processo comunicacional, porque pressupõe a interação entre indivíduos, entre os grupos humanos e ainda entre estes e as manifestações culturais, de forma contínua.

Tal dinâmica guarda claras ressonâncias com a idéia de comunicação como uma dimensão global, relacional e constitutiva da vida cotidiana (FRANÇA, 1998: 45). Isso implica tomar os sistemas culturais como abertos (CARVALHO E SEGATO, 1994), sujeitos a todo tipo de transformação por contato com elementos externos e internos, trazidos pela atividade presencial de sujeitos, instituições de diversas origens, por meios eletrônicos ou pelos meios audiovisuais, modalidade que será ressaltada na presente pesquisa.

Certamente não é por acaso que os pensadores vinculados de alguma forma ao

Caribe tenham dialogado e formulado diversas teorias nesse sentido. Desse modo, produtos musicais e audiovisuais foram analisados como parte das expressões do chamado Atlântico Negro, que “separam a genealogia da geografia e o ato de lidar com o de pertencer” (GILROY, 2001: 13), ou como resultantes do “pensamento arquipélago”, como concebeu o escritor e ensaísta caribenho Édouard Glissant, para quem “somente aqueles que estão atados ao continente europeu vêem a insularidade como confinadora”, pois “cada ilha incorpora a abertura”, onde a “dialética entre entro e fora é refletida na relação da terra e o mar” (1981 apud RABELO, 2007: 16) .

No entanto, ainda hoje o estudo dessa rede transcultural sofre restrições por causa da mentalidade que marmoriza os sistemas culturais, para usar a metáfora desenvolvida por Viveiros de Castro que abre este capítulo¹⁰. A experiência compartilhada pelas populações de origem africana e os elementos expressivos que compuseram essa experiência, como a língua e as manifestações musicais, foram sintetizados na música popular praticada nos últimos quinhentos anos no Novo Mundo e no audiovisual concebido no último século e também neste. Apesar da transculturalidade evidente dessa produção, a submissão dessa herança e de seus desdobramentos contemporâneos às delimitações nacionais, também atuante nos audiovisuais, impediu por muito tempo o surgimento de estudos que não estivessem comprometidos com a afirmação da cultura como naturalmente emanada de territórios rigidamente demarcados. O espaço negro ao qual se referia Brodber é bem mais amplo, mas seu reconhecimento como motor vital para os descendentes dos africanos escravizados variou de acordo com as condições encontradas em cada lugar.

Dessa forma, o que se pretende aqui é analisar produtos audiovisuais sob uma perspectiva transcultural, isto é, tendo em mente a premissa de que os grupos humanos e os indivíduos sempre estiveram imersos, em variadas gradações de velocidade e intensidade, em um processo de interação e troca constante que, longe de ser excepcional, constituiu reciprocamente as coletividades e as subjetividades ao longo do tempo. É a partir da construção dessa perspectiva que este trabalho foi desenvolvido. Tais questões serão trabalhadas aqui tendo sempre em vista a

10 Ela foi baseada em um sermão do Padre Vieira, sobre o modo (tido por ele como inconstante) como os índios do Brasil lidavam (e ainda lidam) com as crenças cristãs, ou, em uma visão mais ampla, com as referências culturais trazidas pelos portugueses. Vieira comparou os povos do Novo Mundo a estátuas de murta, isto é, de arbusto, que poderiam ter suas formas moldadas, mas nunca de modo fixo, pois sempre cresceriam ramos e folhas ao longo do tempo. Por outro lado, segundo Vieira, os povos catequizados anteriormente na Europa seriam como estátuas de mármore, pois estes, uma vez convertidos ao cristianismo, perseveravam nessa fé - ao contrário da experiência dos jesuítas com os indígenas (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 195).

concretização dos processos transculturais sob a forma de filmes e vídeos. Para compreender melhor o que isso implica é preciso primeiramente explicitar o que entendemos como audiovisual e música popular.

1.2 – Audiovisual e música popular

Nesse ponto, além de uma definição mais precisa de audiovisual e de música popular, é necessário esclarecer como eles serão abordados em sua materialização como produto. O termo “audiovisual” é bastante abrangente e pode ser definido como qualquer articulação possível entre elementos visuais e sonoros, com ou sem a mediação de meios tecnológicos (BETHÔNICO, 2001). Esta é certamente uma definição que faz jus aos estudos mais atuais e rigorosos sobre o assunto, mas neste trabalho iremos restringir o uso de tal conceito aos produtos realizados através de suportes técnicos, como o cinema, a televisão, o computador, o celular e outros, pelo fato de “audiovisual” ser um substantivo consagrado como coletivo para estes meios. A contínua invenção e a extrema proliferação e obsolescência de mídias possíveis para a combinação técnica entre imagem e som e a falta de outro termo igualmente dotado de tal capacidade abarcadora nos faz optar por esse acomodamento conceitual.

Os meios audiovisuais participam da comunicação transcultural de diversas maneiras, mas sempre estabelecendo máquinas mediadoras entre os interlocutores, que só podem ser utilizadas sob certas condições. Filmes e vídeos, enquanto produtos acabados não admitem réplicas imediatas, não são passíveis de modificação em tempo real, mas podem catalisar debates posteriores. Os produtos audiovisuais são considerados como obras autônomas, como um dado filme ou programa televisivo, que possuem seus nomes de identificação (como *The Harder they Come* ou *Baila Caribe*) e são associados a certos autores e a uma equipe de produção. Eles ainda são unidades de contenção e organização de idéias e modelos formais extremamente relevantes para o processo de transcultura e ainda o serão por muito tempo.

Filmes e vídeos também são produtos de redes de interconexão que os ligam a trabalhos correlatos e ainda com faixas musicais, livros, poemas, pinturas e outras expressões humanas usadas como referência para sua produção ou como elemento de comparação e releitura. Tais redes podem ser realimentadas, o que acontece diretamente quando seus produtos são inseridos em um circuito de distribuição e exibição específico, composto por salas de cinema, cineclubes, festivais, emissoras de sinal aberto e fechado de televisão (circuito que passou a incluir, de forma por demais recente para serem avaliadas com rigor nesse momento, as redes telemáticas e de telefonia móvel). Isso reinicia o processo a cada nova exibição, ampliando as possibilidades de novas conexões e a exposição de um número maior de pessoas a

cada produto.

Essas redes heterogêneas têm o seu potencial relacional ampliado quando combinadas com a música popular, conjugando duas das manifestações culturais de maior repercussão no século XX e agora no XXI. Definir a música popular é sempre temerário, mas nessa pesquisa ela pode ser entendida como uma prática musical onde o intérprete é geralmente tomado como referência, assim como a gravação da canção se impõe como a unidade a ser focada, em contraste com o papel central dado ao compositor e para a notação em partitura na música chamada de erudita. Além disso, a música popular quase sempre é composta segundo o sistema tonal e é publicizada para além da comunidade de origem do cantor ou instrumentista, podendo ou não estar inserida em circuitos massificados de distribuição e vendagem (MENEZES BASTOS, 1996:157).

Desde a popularização das tecnologias de reprodução sonora, alguns artistas passaram a incorporar e a transformar as práticas tradicionais ou folclóricas e também aquelas apresentadas nas salas de concerto, criando as manifestações do que foi depois chamado de música popular. Isso ocorreu através de um processo produtivo ininterrupto de transculturação vertical, envolvendo diferentes grupos sociais, e horizontal, pelo contato com gravações de cantores e instrumentistas oriundos de outros contextos relacionais (IZNAGA, 1989)¹¹. Desse modo, a música popular não seria exatamente um novo tipo de música, mas um modo de sintetizar a expressão musical oriunda de variadas fontes e uma adaptação dessa síntese para o consumo de massa e ao mundo do trabalho, com intenções universalistas, isto é, de apresentar uma base comum para a expressão musical humana, como os compositores da chamada música erudita aspiraram no passado (MENEZES BASTOS, 1996: 157).

11 Aqui não se deve esquecer que as práticas musicais tradicionais também entraram em contato constitutivo com a chamada música erudita, como é atestado pelo uso de instrumentos como violino e piano por diversos artistas e grupos considerados folclóricos, ou mesmo de melodias apropriadas de peças de Chopin, como no *kaiso* de Trinidad. A direção inversa também pôde ser verificada na música de concerto, na obra de compositores como Villa-Lobos, Gnatalli, Bartok, Gershwin, Debussy, Verdi, entre muitos outros que incorporaram elementos tradicionais ou da música popular em suas obras. Diversos estudos abordaram o modo como cantores e instrumentistas de classes e vertentes diferenciadas se reuniam em espaços comuns para tocar e compor algumas de suas obras musicais (VIANNA, 2004; NAPOLITANO E WASSERMAN, 2000). Tudo isso foi trabalhado na música popular, contribuindo também para definir - por similaridade, contraste ou negação - o que se entende hoje por música "erudita" e "tradicional". Isso acontece a partir de uma noção de pureza e autenticidade que não reconhece essa dinâmica relacional, tanto ao longo da história quanto na época atual, marcada pela onipresença dos circuitos comerciais, com os quais todos precisam aprender a lidar de alguma forma.

1.2.1 – Transculturação e territorialização

Na esfera do mercado cultural, a alimentação mútua entre a indústria fonográfica e a cinematográfica acontece desde os primórdios do cinema, e vem se acentuando nas últimas décadas. A fórmula da trilha sonora, ou a presença de um ídolo musical, como alavanca da bilheteria de um filme, que por sua vez também leva bandas, cantores e cantoras a novos públicos, foi muitas vezes testada e, às vezes, aprovada. Alguns destes casos contribuíram de forma decisiva para a formação da memória e da afinidade musical (ambos condicionados um ao outro), tanto individualmente como coletivamente, muitas vezes em nível internacional¹².

No caso do *reggae*, o filme *The Harder they Come* cumpriu esse papel e será analisado adiante. Este é apenas um entre outros exemplos que demonstram como os produtos audiovisuais se tornaram um dos principais meios utilizados para a criação de expectativas em torno da produção cultural, gerando associações entre música e território muitas vezes tomadas como dadas, servindo para a manutenção do que Segato e Carvalho chamaram de “ontologia territorial da cultura” (1994). Nessa perspectiva, algumas práticas culturais são tomadas como parte da própria essência de determinados locais, partindo de um raciocínio excludente em relação a manifestações vistas como estrangeiras ou situadas fora do perímetro delimitado pelas fronteiras geopolíticas.

Alguns estudiosos analisaram a forma como a música popular performada pelas camadas populares foi apropriada pela propaganda oficial, pela mídia e pela *intelligentsia* no Brasil, durante o primeiro governo de Getúlio Vargas, para inventar uma totalidade cultural orgânica e coerente. Esse esforço forjou uma idéia de identidade nacional que procurou unificar de alguma maneira este vasto e multifacetado país continental, através de uma colagem direcionada e negociada de elementos europeus, indígenas e, principalmente, africanos (MENEZES BASTOS, 1996; VIANNA, 2004; NAPOLITANO E WASSERMAN, 2000; SANDRONI, 2005).

É uma invenção que, tornando “simbolicamente central” o que era e continua

12 Nessa condição podem ser citadas películas como *Rock around the clock*, importante ponta-de-lança da ascensão do *rock n’ roll* na cultura jovem mundial, *Saturday Night Fever*, que alavancou a *disco music* na sua conquista do público internacional, ou *Colors*, que ultrapassou as fronteiras do gueto do *hip-hop* e foi crucial para torná-lo popular. Se formos abordar os audiovisuais produzidos no Brasil, podem ser citados os filmes de Carnaval dos anos 1930, as chanchadas e os filmes ligados à Jovem Guarda como exemplos desse tipo de produção. No âmbito da televisão, programas como o *Fino da Bossa*, *Jovem Guarda* e *Divino Maravilhoso* contribuíram para popularizar e transformar a bossa nova, a jovem guarda e o tropicalismo, respectivamente. Além disso, é preciso lembrar da importância dos festivais de música popular, promovidos por emissoras de TV nos anos 1960, 1970 e início dos anos 1980, para a chamada MPB e o inegável papel das trilhas sonoras das telenovelas no impulso das carreiras de diversas bandas, cantores e compositores.

sendo “socialmente periférico” (STALYBRASS e WHITE apud HALL, 2003: 241), não contribuiu para a superação da extremamente injusta hierarquia social no Brasil. Além disso, certamente deixou como legado uma mentalidade restritiva, que dificulta a apreensão dos fluxos transculturais, como aqueles que são evidenciados nos filmes e vídeos sob escrutínio neste trabalho, mesmo que concebidos do mesmo modo limitado. Entidades geopolíticas como Jamaica ou Maranhão são as referências básicas para os realizadores dos produtos audiovisuais que compõem o *corpus* de análise, embora tal ancoragem seja muitas vezes posta em cheque, como mostra o Prólogo. A questão não é negar ou confirmar a presença e a importância dessas práticas culturais nos locais filmados, mas, no plano concreto do material audiovisual, chamar a atenção para a forma como os territórios são instaurados, para a inclusão apenas de manifestações que se enquadrem nas expectativas criadas anteriormente, entre outras estratégias empregadas. Para tanto, é necessário trabalhar com outra rede conceitual.

Retomando o pensamento arquipelágico de Édouard Glissant, este é definido pelo autor como múltiplo, ágil e aberto, como oposição ao que ele chama de pensamento continental, fechado, suntuoso, imperial. Para ele “um continente não é apenas uma realidade física, é também uma vocação” (GILROY e GLISSANT, 2005: 29). O pensamento arquipélago parte de um princípio chamado por Glissant de “poética da relação”, baseado na noção de *rizoma* desenvolvida por Deleuze e Guattari (2000: 11). Um rizoma é uma rede de raízes múltiplas, como pode ser observado em vegetais como a grama, radículas que se sustentam umas às outras pela inúmeras ligações entre elas, em contraposição ao modelo da árvore, sistema hierarquizado que pressupõe uma raiz única, incontestável, como ponto de sustentação (DELEUZE e GUATTARI, 1995: 8).

A organização arbórea pode ser identificada com o sistema de pensamento continental, marmorizante, centralizador, que forma as entidades geopolíticas e as associa com uma identidade nacional totalizada e encerrada. O rizoma como modelo de organização é intrinsecamente relacional, descentralizador e tem uma clara ressonância com o conceito de transculturação, ecoando também a noção de “poética da relação” como aquela em que o contato prevalece sobre o distanciamento, o que se liga à questão territorial. Isso fica claro quando a dupla de autores atesta que “todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar” (1995:17).

Dessa forma, uma maneira produtiva de trabalhar com a questão dos processos

de territorialização, desterritorialização e reterritorialização de gêneros musicais como o *reggae*, na perspectiva transcultural, é entendê-los em uma acepção mais próxima daquela de Deleuze e Guattari. Isso implica considerar a territorialização como a composição de uma dada ordem, uma dada ancoragem, que estabiliza as relações possíveis em um espaço, uma forma de se abrigar do fluxo caótico da existência e permitir assim a produção de novas formas de expressão (1997: 140). É um sentido também presente na expressão “ter os pés no chão”, que passa a idéia de auto-controle e foco na vida prática, sem perder a motivação vital que move a existência humana. Para Guattari, “o território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual o sujeito se sente 'em casa'” (1986: 323).

Trata-se de um arranjo em constante movimento, onde a dimensão temporal e a espacial se compõem mutuamente. Para os autores de *Mil Platôs* é o elemento musical em sua expressividade rítmica, através de variados meios, chamado por eles de *ritornelo* - que na teoria musical designa um conjunto de notas repetidas em uma peça, um motivo, um refrão¹³ - que se mostra como o agente a demarcar o território. O *ritornelo* é definido como “o bloco de conteúdo próprio da música” e teria o poder de fazer emergir as qualidades ou “matérias de expressão” que definem o território (1997: 121). Uma forma explícita de demarcar o território musicalmente nesse sentido seria o labor braçal nas plantações, mediada pelas canções de trabalho, em uma repetição produtiva, um ato de territorialização.

Em tal concepção é a música, como manifestação repetível, unificadora e ao mesmo tempo difusora, que está no centro da delimitação do território e também de sua dissolução, o que é expresso pelo conceito de “desterritorialização”. Este seria um movimento de se lançar para fora desse abrigo, muitas vezes através de uma perda de controle ou do equilíbrio adquirido, como na situação em que um instrumentista ou um ouvinte se sentem arrebatados pela música e perdem a referência de onde estão, como na dança mais intensa que faz esquecer do momento presente. É a própria música que se apresenta como responsável pela desterritorialização do *ritornelo* (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 100-102). O modo como ela afeta indivíduos, coletividades e também a composição das obras audiovisuais, pode fazer com que ela se desterritorialize de diversas maneiras, não de uma forma determinista ou equivalente à que acontece em uma situação não filmada, mas a partir das relações

13 Este termo, mais usado em relação à música popular, pode ser encontrado nas versões inglesas de *Mil Platôs* como tradução de *ritornelo*, nome mantido nas traduções em português.

múltiplas entre os elementos envolvidos, condicionada por algumas características presentes em todos os filmes e vídeos. Tais características os tornam passíveis de serem vistos e ouvidos por uma quantidade variável de pessoas, ampliando as possibilidades de difusão, e se reterritorializando onde seu potencial de afetar se mostra mais desimpedido.

Este trabalho pretende demonstrar também como tais processos podem ser percebidos com mais intensidade nos filmes e vídeos através do confronto entre produtos distintos. A consideração de cada filme ou programa separadamente pode tender a uma compreensão reificada de cultura e de território, pois o audiovisual favorece a apreensão das manifestações passíveis de serem captadas pela máquina filmadora ou televisiva como “elos inseparáveis de uma cadeia de operações efetuada pela sociedade” (DE FRANCE, 1989: 12). Por isso foi preciso confrontar vários produtos audiovisuais e flagrar a dinamicidade e variabilidade no modo como produzem o real.

A comparação entre um número significativo de exemplares desse tipo sempre se mostrou um esforço árduo, por apresentarem uma quantidade enorme de questões e indagações complexas e também por eles serem quase sempre exibidos de maneira pulverizada e efêmera. Atualmente, quando podemos nos apropriar com mais facilidade dos produtos audiovisuais e organizá-los de modo a formar coleções coerentes, seguindo critérios reproduzíveis¹⁴, torna-se possível explicitar tais relações e fazer os filmes dialogarem entre si em uma perspectiva transcultural.

Para iniciar essa jornada, é necessário, em primeiro lugar, examinar alguns filmes realizados na Jamaica desde os anos 1930, o que possibilita acompanhar o modo como esse território foi produzido anteriormente e como as expectativas do público foram sendo criadas sob a forma audiovisual, sempre com a música exercendo um papel constituinte. Somente dessa forma será possível escapar da perspectiva que toma a relação entre música e território como algo dado, permitindo outro tipo de apreensão dos produtos audiovisuais.

1.2.2 – Desterritorialização e canções da terra

A produção mais antiga filmada em locação na Jamaica é também a única conhecida até hoje a documentar a música tocada e cantada antes da concretização do processo que levou à independência do país caribenho. Trata-se de *Pocomania*, também conhecido como *The Devil's daughter*, um filme pouco conhecido, produzido

¹⁴ O modo como uma coleção de filmes e vídeos foi transformada em um *corpus* de análise e como esse processo afetou a apreensão desses filmes será detalhado no início do capítulo seguinte.

pelo pequeno estúdio americano Sack Amusement em 1939, com um elenco composto em sua maior parte por atores negros. O filme gira em torno de suas duas personagens principais. A protagonista é Sylvia, filha de um americano com uma jamaicana, e a antagonista é Isabelle, sua meio-irmã jamaicana, praticante do culto chamado de *pocomania*¹⁵, que entram em conflito pela posse de uma fazenda de banana na Jamaica. A abertura torna claro que a música será um elemento fundamental na estrutura do filme.

Após a apresentação dos créditos iniciais (sonorizados pelos tambores e cânticos da *pocomania*), sem nenhum letreiro ou outro elemento informativo, somos apresentados a uma alegre performance ao ar livre de um grupo numeroso de nativos¹⁶. Eles interpretam duas canções: "Linstead Market" (chamada no texto da contracapa do álbum *Jamaican Party Time*, lançado em 1961, antes da independência da ilha, de "hino nacional não-oficial da Jamaica") e "Sweetie Charlie", mostradas ao mesmo tempo que todos dançam e atuam de modo a incorporar os personagens descritos nas letras. A letra da primeira canção trata da tentativa frustrada de uma mulher em vender seus *ackees* (fruta originária da África, mas tida como nativa por muitos jamaicanos) no mercado de Linstead (cidade situada a poucos quilômetros de Kingston, a capital da ilha). Essa é praticamente a única referência territorial dada na abertura e uma das poucas fornecidas pelo filme. A segunda canção é um ultimato de uma mulher ao sedutor Charlie, que não consegue conter suas investidas diante de qualquer companhia feminina.

O grupo é mostrado a cantar e a se movimentar em roda, em cujo centro ficam sentados alguns instrumentistas, um deles dedilhando um violão e os outros tocando tambores de variados tamanhos. A performance dos nativos, os sons dos tambores e os movimentos de dança deste filme ecoam em diversos momentos nos documentários que compõem o *corpus* de análise, evidenciando uma continuidade entre as práticas de setenta anos atrás e aquelas captadas recentemente.

15 A etimologia do termo *pocomania* é controversa: alguns estudiosos apontam sua origem em uma expressão espanhola que significaria "loucura pouca", enquanto que a versão mais aceita na Jamaica o toma como derivado do vocábulo *pukukumina*, isto é, "semelhante à *kumina*" (culto trazido por imigrantes bantus no século XIX), sendo caracterizada como uma associação *revivalista*, isto é, que procura retomar algumas tradições religiosas da África Ocidental, como a possessão (embora sem reconhecer as entidades africanas cultuadas na *kumina*) no interior de práticas cristãs trazidas pelos ingleses (LEWIN, 2000: 191-193).

16 Aqui não se está pensando em um nativo homogêneo, nem em um conceito único de nativo. A diferenciação se dá entre uma equipe que chega de fora para filmar um determinado contexto e quem já estava inserido nesse contexto, principalmente aqueles que praticam a música e marcam a expressividade de um território. Nativos ou não, todos explicitam vozes múltiplas, reflexivas, que possuem interseções, sem serem dispostas aqui em uma hierarquia que privilegie uma ou outra, mas sim colocadas em diálogo.

A gravação sonora provavelmente foi realizada ao mesmo tempo que a filmagem, o que é indicado pela sincronia labial perfeita, demandando o uso de equipamentos que na época eram pesados e dificilmente transportáveis. Como os discos de 78 rotações contendo gravações sonoras só começariam a ser fabricados e lançados na ilha nos anos 1950 (NEELY, 2007), podemos considerar a abertura de *Pocomania* como um dos primeiros registros (se não o primeiro) da prática de música e dança na Jamaica¹⁷. Ao longo do filme, as duas canções da abertura seriam evocadas novamente em uma versão arranjada para um grupo de metais e percussão. Uma cena emblemática acontece sob tal marcação sonora, quando a nativa Elvira ensina o nova-iorquino Jackson a andar aos pulos pelo terreno acidentado da floresta, seguindo o andamento e medida da música ouvida somente pelo espectador, fundindo assim o som, os corpos filmados e o território através de uma expressão única.

Assim, desde as primeiras películas realizadas na Jamaica, o seu território foi delimitado sonoramente, no caso em questão praticamente prescindindo da localização geográfica explícita, limitando-se a citar na letra a cidade de Linstead. O nome da ilha, naquele tempo uma colônia britânica como outras no arquipélago do Caribe, é citado apenas de forma indireta no filme (quando Jackson chama Elvira de “*Jamaican queen*”). A música também interfere no enredo quando os tambores do culto da *pocomania* soam através da floresta, mas dessa vez fazendo com que quase todos os personagens sejam afetados instantaneamente, sob a forma de apreensão e medo. Eles também levam a heroína Sylvia ao transe, com a ajuda de um misterioso líquido, quando esta é preparada para um ritual de sacrifício por Isabelle.

Esse ritual é o clímax de *Pocomania*, quando os sacerdotes do culto, vestidos com longas túnicas e turbantes brancos, levam outro grupo de nativos para um terreiro, para cantar e dançar até o êxtase coletivo. A ameaça é abruptamente interrompida pela ação de um terceiro personagem, que salva a protagonista e concilia os interesses da classe proprietária, quando consegue um acordo entre as irmãs. O território é novamente estabilizado, voltando ao equilíbrio inicial, mas sob

17 Este filme foi coletado graças à sua menção em uma ata da XXII^a Conferência Anual sobre literatura das Índias Ocidentais, no resumo de artigo da pesquisadora Leah Rosenberg, sobre o papel dos cultos religiosos na formação da produção literária na Jamaica. No entanto, ela não ressaltou sua importância para a história da música popular performada na ilha, o que pôde ser constatado depois que *Pocomania* foi adquirido e assistido em sua totalidade. Mais tarde, enviamos os dados do filme para o site Mento Music (<http://www.mentomusic.com>), que disponibilizou o seu trecho inicial para os internautas. Os responsáveis pelo site mostraram a cena para o jornalista jamaicano Colby Graham, que identificou o local de filmagem como o Jardim Botânico de Kingston (GARNICE, 2007).

controle da fazendeira americana, indicando a presença crescente dos vizinhos do norte na vida da ilha. No entanto ela continua sem nome e dissolvida no amálgama colonial, assim como sua expressão musical e religiosa.

Pocomania se mostrou como uma encenação dos piores temores dos novos colonizadores, logo neutralizados no enredo como se tudo não passasse de uma grande farsa para assustar a irmã forasteira e fazê-la sair da ilha. Os jamaicanos foram tratados de modo diferente. Além de mostrados como servidores da proprietária da fazenda, os nativos aparecem como supersticiosos e praticantes de rituais malignos. As suas vozes nunca são ouvidas fora do culto, e a música, o ritual sagrado e os pretensos poderes sobrenaturais advindos dessa combinação, se vêem por fim completamente desqualificados e esvaziados de qualquer sacralidade. As canções mostradas no começo do filme foram destacadas em si mesmas, sem fazer parte do culto que dá nome ao filme, mas seus intérpretes também sumiram do restante da película, emudecidos fora do contexto da performance. Mesmo assim, ela foi suficiente para delimitar um território, que não era politicamente autônomo, mas sim existencialmente demarcado.

Pocomania pode ser comparado com um trecho do documentário *Repercussions*, produzido pela emissora inglesa de televisão BBC em 1984, que mostra uma versão instrumental de "Linstead Market", executada por Theodore Miller e sua banda. Esta é composta por Miller, com sua rabeca, além de um tocador de violão, outro de banjo, e uma *rumba box*, caixa de ressonância onde o instrumentista se senta e toca, com os braços entre as pernas, as linhas de baixo da canção em tiras de metal dispostas como na *kalimba* tocada na África Ocidental. O grupo é mostrado tocando em uma paisagem bucólica, em um lugarejo não-identificado no interior da Jamaica, cercado de alguns ouvintes que se esparramam pela relva e parecem ter estado sempre ali. As "matérias de expressão" daquele território se mostram estabilizadas e em plena ação.

O documentário busca rastrear uma origem para o que é mostrado. Assim, alternando-se com a performance, a cantora e pesquisadora Louise Bennett conta uma conversa que teve com um instrumentista já idoso, de uma outra banda de música tradicional. Ele teria dito a Bennett que "toda canção folclórica da Jamaica é um *mento*", gênero que será abordado em alguns dos componentes do *corpus* desta pesquisa. Ela então perguntou de onde teriam vindo todas aquelas canções, ao que ele respondeu: "nós as cultivamos!" ["*we grow it!*"].

Esse trecho confirma de certa maneira a versão de que tais peças musicais derivavam muitas vezes do trabalho no campo, como relata a pesquisadora Olive Lewin, esclarecendo que a célula rítmica básica do mento é composta por quatro batidas, com um acento na última, correspondendo ao movimento voltado para baixo da enxada, quando esta é cravada na terra (LEWIN, 2000: 103-104). Isso pode ser visto e ouvido em alguns filmes realizados na Jamaica, como o que documentou o Caribbean Festival of Arts (Carifesta) de 1965, onde um grupo é mostrado a cantar vestido a caráter para o trabalho no campo, cada um com sua enxada, exatamente como descrito por Lewin. Apresentada dessa forma, a vinculação da música ao território parece ter uma base sólida, mas nem sempre ela foi construída dessa forma no audiovisual.

Um exemplo é o clássico de John Huston, *Moby Dick*, que contou no elenco com a participação de Edric Connor, cantor e ator natural de Trinidad e Tobago. Ele fazia o papel do arpoador Daggoo e apresentou uma performance da canção "Hill and Gully", sabendo que ela poderia ser reconhecida pelos espectadores do Caribe anglófono¹⁸ (WARNER, 2000: 45). Na cena em questão Connor fazia parte de um grupo de marinheiros encarregados de arpoar uma baleia de um pequeno bote. Ele então canta "Hill and Gully" no andamento das remadas, sustentado pelo coro dos outros remadores, enquanto seguiam a baleia. Ela é arpoada e passa a puxar o barco em grande velocidade, fazendo com que a melodia da canção fosse transformada na base de uma acelerada peça orquestral, que toca até o final da cena, quando conseguem arpoar novamente a baleia no coração, fazendo-a parar, juntamente com a música. Essa transformação da performance vocal sincronizada em peça musical pós-sincronizada, também ouvida em *Pocomania*, é um recurso muito usado na ficção, principalmente nos musicais, como forma de reforçar a ancoragem nos territórios filmados, mas no caso do filme de Huston, o objetivo parece ter sido acelerar a percepção da cena por meio do aumento de velocidade da música.

O navio baleeiro *Pequod*, comandado pelo capitão Ahab em sua busca obsessiva pela gigantesca baleia branca, era mostrado no filme como composto por uma tripulação oriunda de diversos cantos do planeta. Assim, vemos passar pela tela o arpoador polinésio Queequeg, o marinheiro (supostamente) americano Ishmael ou o

18 Segundo Lewin esta não é uma canção de trabalho, mas parte de um jogo coletivo dos *maroons* (quilombolas) do centro-oeste da ilha (2000: 82). Ela é bastante conhecida na Jamaica, tendo sido adaptada diversas vezes, ao longo dos últimos quarenta anos, por muitos cantores e DJs (mestres de cerimônia), como Count Machuki, King Stitt e Yellowman, que começaram a falar sobre as faixas musicais como os disc-jóqueis das rádios, criando uma escola de interpretação vocal que reverbera até hoje, sendo a fonte inspiradora dos *rappers* norte-americanos).

próprio Daggoo, para o qual não é dada uma origem territorial precisa no filme, embora no livro de Herman Melville exista uma clara indicação de que ele venha da África¹⁹ (2008: 139). Connor entoou um canto que, embora sua letra fale de “montanhas e vales”, não é associado a um território específico no filme, sendo reconhecível apenas pelos que conhecem a canção. Segundo esse exemplo, é possível pensar que a associação de peças musicais a territórios não acontece necessariamente e que o poder da música também se mostra em ocasiões onde a referência territorial é mínima.

As películas tratadas acima, dirigidas por norte-americanos, apontaram o crescente interesse pelo Caribe, o que ficou mais nítido no final dos anos 1950, quando diversas produções de Hollywood tematizaram o gênero musical conhecido como calipso, notadamente *Calypso Joe* e *Bop girl goes calypso*. Nesses filmes, artistas oriundos da Jamaica (como Lord Flea) e imigrantes de Trinidad e Tobago em Nova Iorque (como Duke of Iron) eram os representantes desse estilo²⁰. Entretanto, o

19 Ishmael narra em *Moby Dick* que Daggoo havia se incorporado voluntariamente à tripulação de um “navio baleeiro, ancorado numa enseada solitária de sua costa nativa. E nunca tendo estado em nenhum lugar a não ser na África, em Nantucket e nos portos pagãos mais freqüentados pelos baleeiros; (...) Daggoo conservava intactas suas virtudes bárbaras” (2008: 139). Na entrevista em vídeo a Claire Parnet conhecida como *O Abecedário de Gilles Deleuze*, o filósofo falou de Melville como um precursor do conceito de desterritorialização, pois o autor usou com freqüência o inusual termo *outlandish* para se referir principalmente a Queequeg, personagem oriundo da Polinésia que, para Ishmael, guarda uma certa *outlandishness*, sempre em “estado de transição – nem lagarta, nem borboleta” (2008: 51). O termo foi também usado no livro de Melville quando foram abordados outros indivíduos “fora da terra” (como pode ser traduzido literalmente o termo *outlandish*, que, na ótima edição brasileira de 2008, foi vertido para *exótico*, na falta de um vocábulo correspondente em português), marinheiros de outros navios e demais alteridades que aparecem na história de Ishmael, Ahab e Moby Dick.

20 O registro fonográfico de artistas na Jamaica começou bem mais tarde do que em Trinidad e Tobago (doravante chamada apenas de Trinidad). Os cantores e instrumentistas desse pequeno arquipélago, situado em local próximo à costa da Venezuela e também colonizada pelos britânicos, começaram a ser levados a Nova Iorque para sessões de gravação desde o início do século passado. Em tais ocasiões, os trinitários Lionel Belasco e Sam Manning gravaram em disco, provavelmente pela primeira vez, algumas canções recolhidas na Jamaica, entre as décadas de 1910 e 1930, chamando-as de *kaiso* (NOBLETT, 2001). Quando o nome *calypso* foi popularizado nos anos 1950 para tais canções, este gênero começou a ser encarado como um modelo de sucesso pelos artistas da Jamaica, enquanto que em Trinidad muitos consideravam o *mento* como uma forma musical diluída (WARNER, 2000: 46), denominada em alguns álbuns da época de *Jamaican Calypso*. Lord Flea (cujo grupo tinha o nome de *Lord Flea and his Calypsonians*) ironizou tal acusação em uma entrevista dada na época para a revista inglesa *Calypso Stars*, reproduzida no site Mento Music. Ele esclareceu que os jamaicanos usavam o nome *calypso* por razões comerciais, mas denominou sua música de *mento* e chamou a atenção para o fato de muitos artistas de Trinidad “cantarem as nossas canções tradicionais”. A historiografia do reggae muitas vezes apontou a relação próxima entre calipso e mento, embora a audição dos primeiros discos de artistas trinitários de *kaiso* também remeta a muitas referências diferentes, como o *jazz* no estilo *dixieland*, além da polca e das valsas para piano de Chopin, que também podem ser ouvidos na música praticada no Brasil naquela época. Ambos apresentam elementos

exemplar mais bem-sucedido dessa leva não era um filme estritamente musical, mas o drama *Island in the Sun*, de 1957, filmado em locações nas ilhas de Granada, Barbados e Jamaica²¹. Uma das razões para o seu sucesso de público foi a presença entre os protagonistas de Harry Belafonte, cantor jamaicano naturalizado americano, que popularizou o calipso nos Estados Unidos. O longa-metragem ainda contava no elenco com outras estrelas da época, como James Mason (no papel de Maxwell Fleury), Joan Fontaine (Mavis Norman) e Dorothy Dandridge (Margot Seaton). Belafonte fez o papel do líder político David Boyeur, em uma ilha caribenha fictícia, além de interpretar a faixa-título na abertura e uma canção tradicional na metade do filme.

Esta canção é ouvida em uma cena importante dessa película, que ocorre quando Belafonte leva sua namorada, interpretada por Joan Fontaine (em um dos raros romances interracializados mostrados no cinema até a década de 1960), para a aldeia de pescadores onde nasceu, ecoando o bucolismo de *Pocomania*. A música executada nesse momento é uma versão para um dos cantos de pesca comuns no arquipélago, onde o cantor faz a sua única performance presencial em todo o filme. Ele entoa a canção enquanto os pescadores puxam as redes e respondem como um bem afinado coro (embora apenas um deles seja visto cantando, chamando os barcos para a praia no início da performance), acompanhado por uma orquestração grandiosa. Trata-se de uma cena de arrastão que resume a vida cotidiana dos aldeões, cujo canto tem funções claras no trabalho, ao estabelecer o andamento da ação de puxar a rede, além de evocar a terra natal de imigrantes como Belafonte.

Logo depois é feito um corte para uma cena de carnaval, na cidade, onde Dandridge dança o *limbo*, chamada de dança do navio negreiro, em que é preciso passar por baixo de um sarrafo de madeira se curvando para trás (STANLEY-NIAAH, 2004a: 102), ao som rarefeito das *steel drums*. Tais cenas explicitam como nenhuma outra a condição de ambos como nativos, através do canto e da dança, se apresentando como o referencial menos difuso em termos de território. A carnavalização da passagem pelo Atlântico simboliza uma situação que os une e ao

também encontrados na *rumba*, *cha-cha-cha* e outros estilos latinos. Além disso, várias canções foram performadas nas duas ilhas e ganharam versões diferentes de cada intérprete. Para saber mais sobre o *calypso* e o *mento*, ver artigos de Daniel Neely (2001; 2007) e Kenneth Bilby (2003), além do *site* mencionado acima.

21 Depois de *Pocomania* dezenas de filmes produzidos por estúdios hollywoodianos tiveram locações na Jamaica, como *20.000 léguas submarinas*, *Papillion*, *Lagoa Azul*, entre muitos outros, a maioria sem identificar a ilha como local de ação. Hoje a Jamaica ainda continua a ser um cenário natural para diversos filmes, o que é administrado pela Film Comission do governo local.

mesmo tempo os distancia (os dois flertam no início do filme, mas ambos acabam romanticamente enredados com outros personagens).

No entanto, as técnicas de sonorização da época tornam perceptível que, apesar de muito bem trabalhada, a sonoplastia não consegue nos fazer esquecer que pouco restou do som gravado naquelas locações, se algo sobrou. Uma questão a ser trabalhada é se isso contribuiu para diluir a relação do espectador com o território filmado, algo que a estrutura fragmentada do filme também favorece. Alguns lugares mais fotogênicos da ilha fictícia de Santa Maria são explorados apenas visualmente, como paisagem, sem serem integrados à trama. A exceção são as ruínas da fazenda da família da personagem de Fontaine, cenário de uma revolta de escravos um século antes e também do inevitável rompimento do seu caso com Belafonte, ao menos para a moral da época. A diluição territorial constituída pelo filme pode ser resumida pelo jornalista inglês, personagem que é uma espécie de representante do povo britânico, que também resume a questão política subjacente à película quando pergunta: “as Índias Ocidentais estão prontas para se governar?”, evocando o nome geral dado para as ilhas colonizadas pelo Império Britânico e ignorando as distinções entre elas²².

Island in the sun (no Brasil lançado com o nome de *A Ilha dos trópicos*) lança um olhar que se coloca em uma posição superior de poder, o olhar do colonizador que se dá o direito de estabelecer a sua perspectiva, se materializando em uma construção territorial instável, politicamente e simbolicamente. Dessa forma, o Caribe foi remontado para se enquadrar ao padrão das superproduções hollywoodianas, em uma paisagem fragmentada, também no aspecto sonoro, e aparentemente à deriva, que não cria laços duradouros para seus habitantes. A música e a dança acontecem

22 Logo após o lançamento do filme, um acordo entre as colônias e o decadente Império Britânico instituiu a Federação das Índias Ocidentais, compondo um embrião de país soberano que congregou Jamaica, Trinidad, Bahamas, Barbados e outras ilhas. Essa federação durou de 1958 a 1962 e ruiu após dois plebiscitos, realizados na Jamaica e em Trinidad, que decidiram pela independência unilateral de ambas (WARNER, 2000: 49), o que foi negociado com a metrópole e possibilitou aos ilhéus eleger o seu próprio chefe de governo, o primeiro-ministro, embora a chefe de estado continue sendo ainda hoje a rainha da Inglaterra. Desde então a diferenciação entre Jamaica e Trinidad foi estimulada por políticas oficiais e práticas oficiosas, escamoteando a ainda atuante influência mútua, o que pode ser comprovado pelos elementos da *soca* de Trinidad, ouvidos em diversas canções do *dancehall* praticado na Jamaica e, por outro lado, pela presença maciça de canções produzidas na Jamaica nas rádios e ruas de Trinidad (ELLIS, 2008). Algumas interseções institucionais também persistem, como a University of West Indies. A perspectiva transcultural pode estimular a investigação do desenvolvimento da música em Trinidad como entrelaçado com o da Jamaica, principalmente por causa da composição demográfica semelhante, da língua e da história colonial compartilhadas. No entanto, o paradigma nacionalista ainda se mantém, por isso o *mento* é muitas vezes desvalorizado, por não ser considerado como uma expressão “autenticamente” jamaicana, posto que supostamente forjada no intercâmbio anterior à formação de um estado independente nas duas ilhas.

como elementos submersos, com performances que marcam a expressividade do território de modo subjacente, sem ficar em primeiro plano, lugar que é ocupado pelas intrigas amorosas e políticas. As vozes dos personagens de Belafonte e Dandridge ganham uma relevância incomum ao longo do filme, mas a relação dos colonizadores ingleses com os outros nativos é semelhante àquela explicitada em *Pocomania*.

A diferença entre, de um lado, a canção performada diretamente pelos nativos de *Pocomania* e pelo personagem Daggoo em *Moby Dick* e, por outro, as versões orquestradas e acrescentadas às imagens em *Island in the Sun*, é uma questão a ser considerada para o entendimento sobre o modo de atuação desse processo nos produtos audiovisuais.

1.3 – Sonoridades paisagísticas

O teórico e músico R. Murray Schafer escreveu que a definição sonora do espaço era um modo de demarcação “muito mais antigo do que o estabelecimento de cercas e limites de propriedade”, citando o sino das igrejas como exemplo quando caracterizou o que chamou de paisagem sonora (SCHAFFER, 1997: 58 apud MARRA, 2007: 29). Talvez ele trabalhasse com um conceito semelhante ao de ritornelo se estivesse procurando especificamente pelos fatores que agem para produzir essa delimitação. Um diálogo entre os dois conceitos pode ser útil para pensar as questões com as quais nos deparamos ao problematizar a relação entre música e território, o que esperamos tornar possível ao longo do texto.

A paisagem sonora [*soundscape*] é definida por Schafer como “qualquer campo de estudo acústico”, através do isolamento de um ambiente sonoro ou mesmo de uma composição musical, um programa de rádio ou outra intervenção (SCHAFFER, 2001: 21). Apesar disso, pode ser percebida uma estabilidade mínima que permite aos habitantes daquele ambiente reconhecer alguns elementos como familiares, mesmo que tal paisagem, em conjunto, pareça muitas vezes igual a tantas outras para os visitantes. Ela é composta por fontes diversas, como as melodias dos pássaros, do vento e outras fontes, amalgamadas com a intervenção humana, como os ruídos do trânsito, o encadeamento da fala e dos ofícios cotidianos, além das vozes, efeitos sonoros e músicas oriundas de rádios, aparelhos de som, televisores, computadores, telefones celulares etc.

O questionamento acerca da capacidade humana de controlar essa paisagem sonora é central para Schafer, que vê a educação auditiva como forma de impedir a

saturação e o domínio do ambiente por sons opressivos e desagregadores, como ruídos de grande intensidade. Schafer basicamente chama a atenção para os efeitos do ambiente sonoro sobre as nossas vidas, propondo uma ação direta para direcionar esse ambiente no sentido de melhorar a qualidade da existência humana. Dessa forma, sem se limitar a ser uma noção puramente descritiva, Schafer concebe a paisagem sonora como uma espécie de composição coletiva, da qual todos nós seríamos criadores e também responsáveis pela sua orquestração (2001: 20).

A música é um componente importante nesse aspecto, pois a paisagem sonora pode ser composta, na acepção de Schafer, apenas por uma canção ou um programa de rádio (2001: 20). De fato, estes podem ser os sons predominantes em determinados momentos, seja quando estamos em uma discoteca, quando colocamos o som do carro em alto volume, ao nos dedicarmos alguma atividade enquanto ouvimos uma canção no fone de ouvido e, certamente, quando temos a experiência de ver e ouvir um filme, um videoclipe ou um programa televisivo. Essas são formas de se controlar a paisagem sonora em que estamos imersos, usando a música, e, no caso em estudo, a música popular, como elemento principal. É possível dizer que há uma demarcação territorial de abrangência limitada em um ato como esse, principalmente no caso em que existe uma preferência por um dado padrão, como um gênero musical. Este gênero se apresenta como um ritornelo, cuja repetição pode fazer o seu agente se sentir em casa em lugares menos familiares. Essa maneira de colocar o problema deve ser pensada a respeito da relação entre o audiovisual e a música popular.

Para efeito de delimitação teórica deste trabalho, o conceito de paisagem sonora se mostra como uma maneira de priorizar a análise do som, incorporando sua dimensão produtiva, isto é, como algo em constituição contínua, que pode ser modificado pela ação humana. A paisagem sonora pode ser encarada assim como afeita ao estudo sistemático de produtos audiovisuais, o que nesse caso pode ser combinado com o sentido dado por Bela Balazs, integrante da primeira geração de teóricos do cinema. Este já havia escrito em 1945 que “o trabalho do som no filme é revelar o nosso ambiente acústico, a paisagem acústica [*acoustic landscape*] onde vivemos” (1985: 116). Balazs enfatiza ainda que “o som do filme irá nos ensinar a analisar mesmo o ruído caótico com nossos ouvidos e a ler a partitura da sinfonia da vida”, fazendo com o que o som fosse aceito “como expressão”. Para ele, o som no cinema pode enfatizar alguns detalhes acústicos que passam despercebidos na vida moderna, podendo assim ampliar a capacidade humana de percepção auditiva, associando sons inusitados a fontes diversas através da combinação entre o elemento

sonoro e o visual.

Dessa forma, a intervenção humana sobre o “caos do som” e sua transformação em “som da tela” [*sound screen*] poderia alterar o que é visto na superfície onde o filme é projetado, assim como o timbre do som se altera em nossa mente quando a imagem mostra a sua fonte (BALAZS, 1985: 117). Um som emitido e gravado em um estúdio nunca é igual a um som emitido pela mesma fonte e gravado ao ar livre, além disso sua audição está igualmente sujeita à amplificação pelos equipamentos sonoros nos cinemas, que variam em termos de qualidade e tempo de uso. As circunstâncias de gravação carregam a marca do local onde o som é captado e o ouvinte o sente e apreende de acordo com as condições a que está submetido. Nesse contexto, é preciso investigar a forma como o som se mostra condicionado pelas características físicas de produção e reprodução para, ao mesmo tempo, delimitar um território na tela de projeção e na “tela mental” de cada um na platéia.

Os termos usados e a argumentação construída por esse autor pioneiro remetem ao trabalho posterior de Schafer (e também de Deleuze), embora a qualificação de paisagem *sonora* seja mais abrangente do que *acústica*, mas de qualquer maneira isso indica que uma concepção mais ampla e operacional do som era considerada desde os primórdios da teoria do cinema em conceitos que ainda podem ser considerados e investigados nos dias de hoje. O aspecto múltiplo dessa paisagem, proveniente de uma comunidade, precisa ser recriado por uma equipe de trabalho, através de diversos procedimentos técnicos.

Na prática, isso é determinado pelo perímetro de captação de som em uma locação ou no estúdio, através do estabelecimento da quantidade, posicionamento, direcionamento e alcance dos microfones utilizados, que convergem, organizam e produzem uma paisagem sonora, a partir de diversas configurações possíveis em uma tomada. A tomada existe em relação ao tempo, à duração daquela sincronização específica entre ação e registro, fazendo com que muitas vezes o som determine a duração da imagem, que é composta em relação ao plano, ou seja, ao espaço de cada enquadramento. Capturada e inserida em fitas magnéticas ou suportes digitais, tal versão é compilada, condensada, controlada, direcionada e fixada em uma gravação, processada durante a mixagem, onde sua ligação com as imagens (se ambos foram gravados de forma sincronizada) pode ser mantida ou não no trabalho de montagem.

O estudo da paisagem sonora se relaciona de modo profundo com o território filmado, afinal o próprio conceito evoca a percepção visual de um entorno territorial (no idioma inglês, matriz para o trocadilho conceitual de Schafer, o termo *landscape* acentua a ligação com a terra). Trata-se de compreender o som nessa relação como

um elemento complexo, sem reduzi-lo a um acompanhamento da imagem, como boa parte dos teóricos de cinema vem elaborando sem muita problematização. Isso porque a maioria dos trabalhos nesse campo reserva pouca atenção para o modo como o som opera em um produto audiovisual, lacuna que um crescente mas ainda minoritário grupo de pesquisadores vem procurando preencher (WEIS e BELTON, 1985; GORBMAN, 1987; ALTMAN, 1992; CHION, 1990, 1999; KASSABIAN, 2001; BETHONICO, 2001; MORAIS, 2006 etc).

Entre os diversos tipos de relação que podem ser estudadas como verticalmente construídas, existem segmentos onde há uma interdependência entre som e imagem ou mesmo um predomínio do componente sonoro, como no caso de entrevistas, dos videoclipes e em alguns momentos específicos do *corpus* que denominamos “endoclipes”. Literalmente eles podem ser definidos como “videoclipes internos”, realizados a partir de canções pré-existentes, geralmente fornecidas pelas gravadoras ou por participantes do vídeo. O importante para a caracterização desse tipo de audiovisual é que nele a edição é realizada com imagens captadas pela equipe de produção de cada filme ou vídeo. Na maioria das vezes eles não cobrem toda a extensão da faixa musical, como geralmente acontece com os videoclipes. O endoclipe está presente em praticamente todos os vídeos e filmes do *corpus*, se dando a ouvir como elemento relevante na constituição e no controle de uma paisagem sonora distinta, associada a uma imagem que se constitui como uma unidade em relação às demais apresentadas em cada produto. Se as canções incrustadas nas imagens sincronizadas a elas podem ser consideradas como um ritornelo e, assim passíveis de delimitar um território, é outra questão a se confrontar com a empiria.

Essa modalidade de audiovisual inspira um desdobramento na compreensão da teoria de Balazs. Segundo o próprio teórico, o espectador é forçado a ver o que a câmera “viu”, este também tem que ouvir o que os microfones “ouviram”, o que teria, para Balazs, o efeito de transpor cada integrante da platéia para o ambiente recriado (1985: 125). Essa descrição seria mais adequada hoje em dia para a experiência do uso de fones de ouvido dentro ou não de um ambiente de “realidade virtual” e outros processos de simulação em computadores, videogames entre outros. De qualquer maneira, mesmo nas salas de cinema é possível dizer que ainda existe um efeito de imersão como o descrito por Balazs. Uma das conseqüências desse efeito é que o cinema induz a aceitação do que está sendo mostrado como algo plausível, como uma apresentação verossímil que pode ser aceita como uma possibilidade ou mesmo confundida com a realidade ontológica, apesar de ser uma montagem deliberada e direcionada de imagens e sons.

O controle da paisagem sonora construída pelo filme se mostra como um elemento crucial, primeiramente porque o som estabelece um sentido de profundidade, chamado por Comolli e Deleuze de “quarta dimensão” do cinema (DELEUZE, 1990: 276). Além disso, na sala de cinema o espectador é isolado do mundo exterior e são criadas as condições propícias para que a paisagem sonora produzida pelo filme praticamente substitua a do local onde o espectador se encontra. A televisão também pode exercer um poder centrípeto sobre a atenção do espectador em seu ambiente, fazendo com que o som emanado do aparelho ganhe predominância na paisagem sonora doméstica, embora não da forma monopolizante como acontece na experiência do cinema.

Tal possibilidade é particularmente problemática quando se trata de filmes que se apresentam como de não-ficção ou filmes declaradamente de ficção que se intitulam realistas, que muitas vezes estabelecem uma forte relação entre um gênero musical específico, territórios determinados e os personagens abordados. Aqui se considera que uma característica compartilhada com a ficção é o modo como as pessoas filmadas são constituídas enquanto personagens²³, existindo uma distinção de ordem ética (salientada em diversos textos de Comolli, por exemplo) pelo fato de que, quando um filme é rodado de forma a haver uma interseção concreta com as suas identidades reconhecidas socialmente, suas vidas seguem o seu curso após a filmagem e sofrem as conseqüências pelo que deixaram filmar e pelo que é montado à sua revelia na edição.

Dessa maneira, os debates sobre definições, fronteiras e sobreposições entre o que seria ficção e o que seria documentário muitas vezes parecem levantar mais perguntas do que respostas, quanto mais uma só resposta. No caso do som, mais do que se basear em distinções gerais de conteúdo ou normas formais, é possível pensar em distinções de ordem prática, válidas ao menos para a maioria dos audiovisuais. O fato de ambos tratarem as pessoas filmadas como personagens não anula certas

23 O personagem, de acordo com preceitos concebidos e sintetizados por Aristóteles na *Poética*, deve obedecer a dois princípios: verossimilhança e necessidade. Dessa maneira ele precisa, em primeiro lugar, possuir uma coerência interna que seja provável, mesmo que inconstante. Em segundo lugar, ele deve explicitar seus movimentos e falas, tanto em sua relação com o contexto quanto com outros personagens, em um arcabouço onde as ações humanas incorporadas pela narrativa são aquelas que, mesmo aparentemente ordinárias, contribuem para o avanço do enredo ou para a apresentação de características relevantes daquela pessoa, isto é, são necessárias (IX, 3-4; XV, 6; 1964). Esse princípio também pode ser encontrado em boa parte dos documentários, que muitas vezes tratam pessoas como os personagens conceituados por Aristóteles, ao escolher preferencialmente os “momentos fortes” de suas vidas, como esclareceu Eduardo Coutinho (2005: 111). Esse tratamento tem o intuito de construir uma personalidade coerente, identificável pelo público, com atitudes que serão exploradas em uma linha narrativa e evolutiva do personagem, que leve aquela história adiante até um final totalizante (ou não), de acordo com os critérios do diretor.

diferenças que se mostram incontornáveis na presente pesquisa.

1.4 – Reconstituindo sons na ficção cinematográfica

Algumas comparações de ordem histórica sobre o modo como essa divisão foi operada nos filmes se mostram pertinentes para considerar certos limites da análise das relações entre música e território. Além disso, a diferenciação entre os ruídos, a voz humana e a música, ou seja, os componentes mais nítidos do elemento sonoro no audiovisual é um bom ponto de partida para tornar claras as distinções abordadas acima. É preciso então examinar um pouco mais de perto cada um dos três elementos, tal como foram trabalhados em produções declaradamente ficcionais e também nas declaradamente documentais.

Por um lado, no tocante aos ruídos nos filmes de ficção, ainda na época do cinema silencioso, existiram tentativas de produzir determinados sons indiciais na exibição de filmes de ficção (chamados no início do século passado de “posados”), como passos, tiros e portas rangendo, ao mesmo tempo em que o filme era projetado (MORAIS, 2006: 39-65). O advento das tecnologias de sincronização do som com a imagem transferiu o controle da sonorização dos exibidores para os produtores. A partir de então houve um trabalho paralelo no cinema e na dramaturgia radiofônica para aperfeiçoar a produção de tais elementos. Estes foram assumidos pelos sonoplastas, profissionais que se encarregaram de compor paisagens sonoras totalmente controladas.

Por sua vez, a música nas salas de cinema acompanhava os filmes silenciosos, executada por grupos musicais ou instrumentistas isolados, de forma improvisada ou se valendo de composições criadas previamente. No tocante a essa modalidade de performance, paralela à projeção do filme, um exemplo de referência para os profissionais da música nas salas de cinema era a *Encyclopedia of Music for Pictures*, enorme coleção de partituras editada por Erno Rapée e publicada primeiramente em Nova Iorque em 1925, sistematizando uma prática que vinha pelo menos desde a década anterior (KAYE, 2007). Nessa enciclopédia é possível rastrear a vinculação da música a territórios específicos, no domínio do audiovisual. Ela contém milhares de peças musicais organizadas em categorias como “horror” e “emocionantes”, apresentando ainda referências étnicas, como “árabe” e “africana”, e também a nações, como (no original) “Hungarian”, “Down in Zanzibar” e “In the Soudan” (RAPÉE, [1925] 1970: 379-80 apud KAYE, 2007). O uso de tambores para sugerir

perigo aos personagens de *Pocomania* parece advir de tal uso da música, como é possível atestar por títulos de peças para piano como “Jungle Music” e “Savage Music”, que se baseavam em batidas repetidas, a partir de derivações colonialistas presentes no imaginário europeu e americano, que contaminaram a produção musical para o cinema (KAYE, 2007).

A existência de um trabalho dessa natureza indica um repertório estabelecido e um modelo pronto para esse tipo de trabalho, que não mudou de forma tão significativa em relação aos filmes falados, musicados e ruidosos. No cinema de ficção, a associação de peças musicais (o exemplo mais óbvio são os hinos nacionais) ou mesmo do timbre de instrumentos específicos a determinados territórios – como o acordeom no caso da França (POWRIE, 2006: 137) ou a *balalaika* no caso da Grécia – é um procedimento considerado normal, usado até hoje. Com a implantação definitiva do processo de sonorização das imagens, as faixas musicais passaram a ser compostas (ou selecionadas) e montadas na fase de produção e pós-produção, sendo ainda compiladas de um conjunto de faixas pré-existentes de música popular, ampliando as possibilidades de combinações nas trilhas sonoras. Tais combinações são concebidas e executadas de forma a obter efeitos determinados, como, por exemplo, de continuidade de velocidade nas peças cantadas e instrumentais em diversas partes do filme, contribuindo para a edificação de uma unidade formal e narrativa (GORBMAN, 1987: 73). Dessa forma, a música obedece a um controle estrito no cinema de ficção, se dando a ouvir totalmente a serviço do roteiro. Este se configura como a primeira montagem, pois define a sucessão e posicionamento das cenas (macro-estrutura), e também o encadeamento de eventos em cada cena (micro-estrutura), o que pode incluir indicações específicas de canções ou gêneros musicais.

Tais procedimentos acontecem na fase de pré-produção e produção de cinema e podem ser retrabalhados na pós-produção, onde a relação entre os três componentes do elemento sonoro é organizada de modo definitivo. Na mesa de mixagem e na montagem propriamente dita, os sons são dispostos em canais separados, que passam por variados processos de filtragem, combinação e manipulação de suas propriedades (altura, timbre, duração, volume) para se integrarem ao produto final. Isso também pode ser observado em relação ao elemento vocal.

Performances de cantores e comentários feitos ao vivo eram comuns nos cinemas do período chamado erroneamente de “mudo”, seguindo uma tradição que vinha desde as exibições de lanternas mágicas (CHION, 1999:17). No cinema sonoro, até há pouco tempo, as vozes era captadas em direto apenas como guia, dubladas em

estúdio e depois reinseridas na cena. Elas não eram tão visceralmente atadas aos corpos dos atores e às vezes podiam ser percebidos erros de sincronia labial que denunciavam o processo de dublagem. Hoje as vozes geralmente são captadas de modo direto no estúdio ou na locação, de forma definitiva, mas o silêncio deve ser total no momento da gravação e os atores são instruídos a não sobreporem suas falas, constituindo assim o elemento sonoro normalmente mais trabalhado na fase de filmagem.

Em coerência com o tratamento privilegiado dado para a voz humana na fase de produção, esta também é quase sempre prioritária na montagem, fazendo com que a música e os sons indiciais sejam colocados em segundo plano no momento em que uma personagem fala, através da diminuição de seu volume. Dessa forma, o paradigma sonoro do cinema de ficção é que tudo deve ser feito de forma a purificar ao máximo a captação, a execução e a mixagem, estruturando o som em camadas, por meio da divisão rígida entre voz, música e ruídos. Isso garante clareza e inteligibilidade para os ouvidos do público, o que é aceito e esperado por este (RUOFF, 1992: 217). Além disso, somente são considerados relevantes e mantidos na edição os sons que levam a narrativa adiante.

É possível alcançar no cinema um controle quase total sobre a paisagem sonora a ser amplificada mais tarde nas salas ou nas casas. Esse controle começa pela realização e se estende até a exibição, isto é, até o espectador, regulando a paisagem sonora nas duas pontas. Vários autores ressaltaram como este modelo foi questionado pelos técnicos no início do cinema sonorizado (a maioria oriunda do rádio), em favor de uma captação que considerasse os aspectos espaciais, como a mudança de um plano geral para um *close* e a peculiaridade de cada som, gravados do ponto de escuta de cada personagem. A clareza seria sacrificada para que fossem produzidos sons com grande variedade de perspectiva, diversidade qualitativa e expressividade. No entanto, rapidamente ganhou a hegemonia o modelo usado até hoje, ao enfatizar a audibilidade máxima para as estrelas que garantem a bilheteria, através de uma captação sonora homogênea, sempre a uma distância determinada, seja qual for a proximidade da imagem, com poucas exceções (ALTMAN, 1992: 46). Os modos de se obter clareza para os sons mais relevantes em cada cena, principalmente a voz, variaram ao longo do tempo, mas esse modelo se manteve inalterado.

1.4.1 – Re-produções sonoras do real

Por outro lado, nos filmes e vídeos cuja concepção inclui serem inseridos na tradição documental e em seus circuitos de produção, distribuição e exibição, houve

uma mudança radical no tratamento do som ao longo do tempo. Peças musicais como aquelas compiladas na *Encyclopedia of Music for Pictures* também sonorizavam os primeiros documentários ou os filmes de viagem comuns nas primeiras décadas do século passado (chamados naquele tempo no Brasil de “naturais”). Logo depois da avalanche do cinema sonoro, a consagração do conceito de documentário como “tratamento criativo da realidade”, cunhado pelo diretor e produtor inglês John Grierson, impôs um modelo que não se afastava muito daquele descrito para os filmes de ficção. Isso implicava filmar sem a captação de som sincronizado e montar as imagens combinando-as à locução e a uma música previamente selecionada ou composta para o filme, algumas vezes também com a adição do trabalho de sonoplastia.

Esse modelo pode ser visto e ouvido em filmes como *Night Mail*, que narra as viagens do trem postal pela Inglaterra e Escócia, pontuadas por um texto do poeta W.H. Auden e uma peça musical criada pelo compositor Benjamin Britten. Outros filmes canônicos, como *Listen to Britain* (uma paisagem sonora reconstituída na Grã-Bretanha durante a Segunda Guerra Mundial), *The River* (onde a música acrescenta um elemento lírico à impactante construção de uma hidrelétrica no interior dos Estados Unidos) e *Rain* (captando os “ritmos da chuva” em Amsterdam) consolidaram esse padrão de tratamento sonoro, que predominou por muitos anos e ainda pode ser encontrado hoje. No Brasil, podem ser citados os documentários de Humberto Mauro no INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo), como exemplos desse tipo de produção, principalmente aqueles realizados durante o Estado Novo. Como os filmes de Humberto Mauro, boa parte desses primeiros exemplares tinham financiamento estatal e estavam vinculados a estratégias de constituição de uma identidade nacional homogênea, o que envolvia uma formação discursiva direcionada nesse sentido e as músicas adicionadas procuravam apoiar tal objetivo.

A maioria desses filmes tendiam a ser narrados por uma voz límpida e empostada que mais tarde seria ouvida como uma encarnação do saber, se interpondo entre o público e as pessoas filmadas, chamada muitas vezes de voz *off*. Esta voz autorizada se apresentava como uma referência única para o espectador, modelo que também se estendia à música e começou a ser cada vez mais questionado. Uma manifestação contundente acerca desse padrão foi explicitado por Jean Rouch, quando descreveu como havia percebido, no início dos anos 1950, a “heresia deste sistema” que usava “música de acompanhamento”, quando exibiu *Bataille sur le grand fleuve* para os caçadores de hipopótamos da Nigéria, filmados por ele anos antes. Eles chamaram a atenção de Rouch para o fato de que não deveria

haver música no momento da caça, mesmo aquela produzida por eles (como parece ser o caso do som de instrumentos de fricção, que pode ser ouvido no instante em que o hipopótamo é trespassado pelas lanças), pois a música poderia assustar o animal, acabando com a caçada. A possibilidade de que fosse introduzido um elemento externo, que perturbasse a relação mais próxima com o real pretendida pelo cineasta, mesmo que não afetasse os eventos em si no momento da filmagem, fez com que Rouch revesse a sua concepção acerca do elemento musical adicionado na montagem, a ponto de considerá-lo como “o *opium* do cinema” (1979).

Nessa época, o desenvolvimento e popularização de equipamentos leves e portáteis de filmagem e gravação sonora, passíveis de serem levados para as locações, permitiu que os cineastas se colocassem cada vez mais presentes “nas entranhas do real”, também no sentido acústico. Assim foram desvelados pelo som captado em sincronia com a imagem detalhes e aspectos até então desconhecidos. Produções como *Primary* sintetizaram e popularizaram as técnicas do chamado cinema direto e alteraram para sempre os parâmetros do que era considerado como documentário.

Nesse contexto, tanto a voz quanto o elemento musical adicionados posteriormente passaram a ser encarados como altamente problemáticos por realizadores, críticos e estudiosos dos filmes produzidos e exibidos como de não-ficção, ao contrário da ficção. O fato de que os filmes produzidos por Grierson não sejam mais considerados como documentários por uma parcela dos pesquisadores especializados (WINSTON, 2005: 14), mas como filmes de propaganda da “civilização britânica” (CORNER, 2002) é um forte indicador dessa mudança de mentalidade.

Produções recentes de grande público, que se utilizam extensamente da música como elemento intensificador ou redirecionador de sentido, como *Tiros em Columbine* ou *A marcha dos pingüins*, foram saudadas pela imprensa por popularizarem o cinema documental, mas também vistas com desconfiança por pesquisadores, acadêmicos e realizadores. Um exemplo desse debate no Brasil é a polêmica em torno do filme *Ônibus 174*, criticado por Esther Hamburger pela adição de música “dramática” aos momentos de maior tensão narrativa, o que, segundo Hamburger, faria o ex-menino de rua Sandro Nascimento, o foco principal do filme, ir se “encaminhando para o desfecho trágico como se não houvesse outra saída” (2005: 206). Por essas e outras críticas, o diretor escreveu um artigo elaborado como peça de defesa, argumentando que os cineastas deveriam ser livres para usar os recursos do cinema e do audiovisual para obter algum controle da recepção, principalmente na apresentação do que o autor chama de “conteúdo emocional” de seus filmes (PADILHA, 2003: 60). A

tendência a valorizar o som direto quase como uma prescrição não se limitou aos cineastas mais comprometidos com essa abordagem, avançando ao longo do tempo como uma referência geral entre os documentaristas.

Alguns dos primeiros filmes a trabalhar em som direto, com mobilidade, tiveram na música popular o seu tema principal, como *The Beatles in USA*, ou então a tinham como componente relevante, caso de *Titicut Follies*. Nesse sentido, uma questão a ser debatida é se a inserção de música pós-sincronizada é encarada de forma diferente quando são abordados filmes, documentários e outros produtos audiovisuais que trabalham com manifestações da música popular. Tais filmes e programas televisivos geralmente acrescentam exemplares musicais na edição e os inserem sobre imagens de espaços que muitas vezes não apresentam conexão direta com o que é ouvido, mas, até onde foi possível pesquisar, seus realizadores não precisam justificar suas escolhas ou enfrentar sérias objeções. Nada disso muda o fato de que o som nos documentários também é uma produção e que a escolha do momento e do lugar da gravação sonora, seja ou não de forma simultânea com a imagem, ainda é uma escolha deliberada, direcionada. No entanto, apesar do som pós-sincronizado ser geralmente tratado como indício de artificialidade, existiria uma “licença para musicar” conferida aos documentários sobre música popular. Esta situação, encarada por muitos como normal, deve ser problematizada, principalmente em casos como o da relação Jamaica-*reggae*, onde ela extrapola tais limites, se estendendo até mesmo a filmes sobre problemas econômicos.

Um exemplo claro é o documentário *Life and Debt*, que trata da relação dos governos da Jamaica com o Fundo Monetário Internacional (FMI) ao longo das últimas décadas – incluindo segmentos sobre a história da instituição e suas práticas que, com o seu farto uso de imagens de arquivo, poderiam perfeitamente ser inseridos, *ipsis litteris*, em um documentário sobre a relação do FMI com os governos brasileiros, por exemplo. A introdução desse filme mostra Buj Banton, um artista identificado com o *reggae* e o *dancehall*, a cantar uma letra sobre os efeitos maléficos da desigualdade social. Este gênero musical também é ouvido várias vezes na trilha sonora adicionada posteriormente, o que não foi questionado nas resenhas sobre *Life and Debt*. Como atestou José Padilha, tal utilização da música nos documentários é uma forma de o realizador retomar um pouco do controle sobre a paisagem sonora produzida para o filme, o que se estende ao local filmado, transformado necessariamente em ponto de origem para o que se ouve. Isso também indica que a relação entre música e território pode afetar os modos de fazer e de pensar o audiovisual como um todo.

O documentário foi assim colocado ante a utopia obrigatória de ser um produto audiovisual portador de uma relação não preestabelecida com o real, que não poderia ser submetida ao controle posterior, ou ao menos não a um controle excessivo, uma ambivalência de leitura que com o tempo acabou estabelecendo uma gradação na expectativa de veracidade do espectador (como veremos no segundo capítulo), transformação catalisada pelo som. Dando voz a essa mentalidade, a documentarista Maria Augusta Ramos, que realizou os filmes *Juízo* e *Justiça*, sobre o cotidiano do poder judiciário, declarou de forma límpida: “para mim o som é 50% de toda a realidade. Se eu extirpo o som relacionado à imagem e o substituo por música ou algum outro ruído criado eletronicamente, a realidade se perdeu²⁴.”

O advento do som direto possibilitou que a voz do outro fosse ouvida e não apenas a sua imagem fosse vista, introduzindo assim uma narração menos unilateral das vidas de outros seres humanos, transformados em personagens concretos. A música também passou a ser buscada diretamente no local da filmagem, abrindo uma nova possibilidade de expressão do outro: a performance musical²⁵. Esta passou a ser um elemento importante na constituição de personagens em alguns documentários, especialmente os dedicados à música popular.

Dessa forma, o elemento sonoro nos documentários, antes tão controlado quanto nos filmes de ficção, passou a ser dividido entre produtores, editores, entrevistados, personagens e cantores. Isso fez com que ele se caracterizasse pela vinculação direta com o perímetro de observação (ou de filmagem, como preferimos chamar). Esta expressão foi tomada do trabalho da antropóloga e cineasta francesa Claudine de France, que estabeleceu uma diferenciação entre o perímetro de observação, delimitado pelo enquadramento e o perímetro de ação, área total de intervenção das pessoas filmadas, o seu raio de ação, que pode corresponder ao perímetro de observação ou ser maior, já que diversas situações podem não ser filmadas, ou então proibidas, ou perdidas (1998: 408). Estar sempre vinculado ao perímetro de filmagem implica se manter na captação direta do som, abdicando da fabricação de ruídos indiciais e da separação de pistas sonoras na mixagem, apresentando mistura de vozes, ruídos, peças musicais captadas em sincronia, no

24 Citação colhida em entrevista a Dorrit Harazim para a revista Piauí (2007: 68).

25 Alguns exemplos dissonantes devem ser citados, como os filmes do realizador armênio Artavazd Pelechian, como *As Estações*, que não empregam a voz *off*, mas continuam a usar extensivamente a música pós-sincronizada como elemento constituinte da obra, por toda a sua extensão. Também podem ser lembrados os filmes de Godfrey Reggio que usam o mesmo princípio, como *Koyaanisqatsi* e *Powaqqatsi*, além de exemplares mais recentes, como *Surplus*, de Erik Gandini, onde o som captado em sincronia com a imagem é transformado em componente da música, rearranjada em um enorme videoclipe antiglobalização, que leva adiante algumas experiências de Vertov em *Entusiasmo – Sinfonia da Bacia do Don* – para este último filme ver Fischer (1985).

local da filmagem, com outros sons em uma mesma pista (RUOFF, 1991).

Desse modo, a viabilidade econômica e prática da gravação direta do som tornou inevitável uma atenção maior para as relações entre o que está e o que não está enquadrado pela câmera. Este último é chamado de fora-de-campo²⁶, algo que na teoria de cinema é quase sempre explicado por meio do som como elemento indicador. Para o teórico e cineasta Pascal Bonitzer, é preciso distinguir entre dois tipos de fora-de-campo, que produzem diferentes relações com o filme e com o espectador. O primeiro tipo (exemplificado por uma voz ou pela música audível por quem está no campo, mas sem que sua fonte seja visível para o espectador) está em sincronia, é homogêneo ao campo, povoado por agentes que partilham o mesmo tempo e espaço do que está sendo filmado. Assim, como apontou Deleuze, nesse caso o que está fora é relativo, circunstancial, e pode se revelar plenamente a qualquer momento. O segundo tipo não está em sincronia ou é pós-sincronizado, heterogêneo ao campo (o que pode ser exemplificado pela voz *off* ou pela música que não pode ser percebida entre aqueles que estão enquadrados), sendo percebido como algo “absolutamente diferente e absolutamente indeterminado” (apud Deleuze, 1990: 280)²⁷. Ele está entre cada tomada, entre cada corte, entre cada imagem que se encadeia em diferentes intervalos de espaço e tempo.

Para Comolli, o fora-de-campo é uma reserva, para ele de tempo, que também é uma promessa, por conter o que ainda será, é nele que o outro possível pode se manifestar (2006). Se suas brechas são fechadas, a janela da tela se torna túnel, de onde o espectador não pode sair até o final. A papel da música popular nesse

26 O campo é um termo da área de cinema que denomina o espaço enquadrado pelo aparelho de filmagem, equivalente ao perímetro de observação conceituado por De France. Ele se baseia no modo como a câmera, tanto de cinema como de vídeo, estabelece um campo de visão determinado, definido pelo ponto de fuga da perspectiva centralizada, predominante nas artes visuais no ocidente desde o Renascimento (AUMONT, 2005: 211).

27 Os teóricos de cinema (mais do que os cineastas) vêm debatendo há algum tempo o problema da diegese, isto é, do “universo narrativo” construído pelo filme, no âmbito do cinema ficcional. Alguns livros consagrados também usam a música como exemplo para explicar a diferença entre o que seria um elemento “diegético” e “não-diegético”, ou seja, o que é interno e externo em relação ao universo narrativo (BORDWELL e THOMPSON, 1985: 181). No caso dos documentários essa classificação é bem menos comum, mas já foi empregada, tendo em vista as estratégias narrativas que os aproximam das produções ficcionais, embora tal questão ainda não tenha sido suficientemente estudada. No tocante à ficção, divisão *a priori* entre sons “diegéticos” e “não-diegéticos” vem sendo contestada de forma consistente por especialistas através do levantamento de diversos casos onde tal separação é pouco clara, como, por exemplo, quando a voz explicita o pensamento de um personagem, enquanto este é mostrado de lábios fechados, nos *flash-backs* etc. Alguns estudiosos chegam a afirmar que quase nenhum som no cinema é exclusivamente diegético ou não-diegético e que muitas vezes é o som que instaura a diegese, como nos chamados musicais, entendido como gênero hollywoodiano onde as canções e as ações dos personagens se entrelaçam no canto e na dança (KASSABIAN, 2001).

processo precisa então ser problematizado, pois uma faixa musical inserida no fora-de-campo pode estabelecer uma relação que não existia antes ou reforçar uma idéia entre outras.

Como as produções filmadas em locação na Jamaica ganharam essa “licença para musicar o território”? Esse caso pode ajudar a compreender tal estatuto, supostamente menos restrito, dos documentários sobre música popular? Para começar a responder tais perguntas é preciso salientar que, se houve uma tendência de enfatizar a manifestação musical desde as primeiras produções realizadas na Jamaica, não havia ainda uma tentativa de estabelecer uma relação necessária entre expressão e uma base territorial não-fictícia, que edificasse um marco sonoro reconhecível. É preciso então continuar o rastreamento dos produtos audiovisuais realizados na Jamaica para compreender melhor esse processo.

1.5 – A invenção da música jamaicana no audiovisual

Pocomania é aberta por uma performance gravada em som direto, mas um filme totalmente realizado nessa técnica somente emergiu após a independência da ilha, apontando a música popular como o tema principal. Este filme, é *This is Ska*, um média-metragem dividido em duas partes e realizado em 1964, que constituiu a primeira tentativa de se documentar o que estava acontecendo musicalmente na Jamaica por uma equipe local, o que foi feito se valendo apenas do som captado diretamente. Eles foram produzidos pela *Jamaica Film Unit* (JFU), agência estatal que herdou a estrutura da antiga seção jamaicana das *Colonial Film Units* (CFU)²⁸, após a independência da ilha.

Desde a introdução do filme, é ressaltada a preocupação em descrever e divulgar um novo gênero musical. Ela começa quando o disc-jóquei Tony Verity, destacado pela iluminação contra um fundo de cor preta, apresenta o *ska* como um “som hipnótico”, que faria com que os ouvintes fossem “tomados por um frenezi e não consigam deixar de se mover ante essa batida pulsante e quase religiosa”. Verity

28 No começo da década de 1950, cidadãos de Barbados, Trinidad e Tobago, Guiana Inglesa e Jamaica passaram por programas de treinamento na Universidade das Índias Ocidentais e se tornaram aptos a realizar suas próprias películas, o que também ocorreu nas colônias africanas (DIAWARA, 1992: 3), como pode ser visto no curta-metragem da Colonial Film Unit chamado *A Film School in West Africa*, onde um grupo de cinco representantes das etnias yorubá, igbo e ashanti tomam lições básicas de cinema e realizam um documentário sobre pescadores. Em 1955 os egressos dessas oficinas começaram a filmar documentários na Jamaica sobre questões de saúde e planejamento familiar, como em *Too Late*, e curtas de ficção acerca do trabalho dos professores nas escolas locais, como *Builders of the Nation* (WARNER, 2000:167). Infelizmente a maioria das produções em película da JFU anteriores à década de 1970 se perdeu e está apenas começando o trabalho de recuperação das remanescentes. Também conhecida como *Jamaican Mobile Cinema Unit* – MCU, a JFU ganhou maior autonomia após a independência da Jamaica, passando a exibir suas produções na televisão (EDWARDS, 2004).

ressalta ainda que o *ska* é “original e nativo” [*original and indigenous*], descrevendo sua instrumentação como composta por “guitarra, saxofone, trompete, baixo e bateria” e completando que os músicos tocavam “ritmos de raiz”, compostos pelo homem comum [*grass roots rhythms*]. O apresentador ainda identifica o local de filmagem, o *Sombrero Club*, e conclui afirmando que o *ska* era uma “tempestade que havia tomado a Jamaica e está se espalhando rapidamente por outras partes do mundo”.

A aproximação do gênero de sua origem popular e a ligação entre a esfera musical, a natural e a espiritual parecem ecoar, no texto verbalizado, os rituais encenados em *Pocomania*. Em uma época em que muitas vezes a contracapa dos discos trazia fotos demonstrando os passos de cada nova “dança”, como os gêneros musicais eram chamados, a abertura de *This is Ska* parece também cumprir essa função. Após anunciar o gênero, a voz de Verity se dedica a descrever, sobre imagens de casais dançando no palco, o que chamou de “estilo autêntico” dos “quatro passos básicos do *ska*”. O restante da película foi condicionado por essa fusão do sonoro com o corporal, passando então a apresentar apenas performances dos cantores locais, sempre alternando imagens destes com o público dançando, sem jamais sair dos limites do *Sombrero Club* e do *Glass Bucket Club*, onde se passa a segunda parte do filme.

This is Ska apresenta alguns dos principais vocalistas da época, como Prince Buster, os Charmers, Wilburn “Stranger” Cole, os Blues Busters e Jimmy Cliff, além dos artistas já citados. Alguns números executados, como “Sammy Dead” (uma parlenda infantil similar às cantigas de roda), as baladas românticas bastante próximas ao *rhythm & blues* e o vocal arrebatado de Toots Hibberts e os Maytals, aprendido nos coros das igrejas revivalistas²⁹, abrem os ouvidos para os processos transculturais presentes nas canções, apesar da fala de Verity. Emblematicamente, a segunda parte do filme é aberta por “Jamaican Ska”, cantada por Byron Lee e os Dragonaires, cuja letra também apresenta o *ska* como uma nova dança, inserindo-a ao lado de gêneros internacionalizados, como o *twist* e o *cha-cha-cha*, mas caracterizando-a, desde o título, como jamaicana.

Esse esforço em demarcar sonoramente o território se estende à criação de uma comunidade, enfatizando a necessidade de territorializar a produção musical de artistas situados em uma região marcada pela transculturalidade explícita. Assim, os artistas e a plateia dançante são mostrados na maior parte do tempo em planos

²⁹ Tal associação foi notada pelo disc-jôquei, produtor e cantor jamaicano Mikey Dread na série documental *Deep Roots Music*, realizada para a emissora inglesa Channel 4 na década de 1980.

gerais ou médios, com a câmera imóvel colocada de maneira frontal, traduzindo a preocupação em tomá-los como integrantes de uma coletividade. No entanto, para o olhar atual, não há referências iconográficas que possam associar o *Sombrero Club*, nem seus freqüentadores, à Jamaica, apenas referências musicais. O ska também é mostrado como a porta de entrada da Jamaica no mercado mundial da música popular, o que iria se confirmar na apresentação da delegação jamaicana na Feira Mundial de Nova Iorque de 1964 (CHEN e CHANG, 1998: 90), que era composta pelos mesmos artistas filmados em *This is Ska*³⁰.

É preciso ressaltar que a banda de Byron Lee era vista na época como mais palatável para o gosto da classe média e alta da Jamaica, além de ter mais contatos com donos de clubes, hotéis e gravadoras. Além disso, os Dragonaires raramente tocavam faixas próprias, limitando seu repertório a versões e isso era tomado como algo prejudicial para a carreira de grupos que, segundo escritos daquela época, contribuíram de forma mais criativa para a invenção do gênero (CHEN E CHANG, 1998:98). Quarenta anos depois, o baixista Byron Lee daria um depoimento sobre a época de *This is Ska* para a série documental *Story of Jamaican Music* (cujo nome atesta o sucesso da empreitada iniciada pelo filme em análise). Segundo ele, "antes tocávamos vários estilos diferentes nas festas, mas depois da independência as pessoas só queriam ouvir o *ska*".

O que o velho *band-leader* constatou foi o início de um novo relato de gênero e, ao mesmo tempo, a tentativa de escamoteamento musical da Jamaica colonial, como se a história vivida e a memória lembrada pudessem ser anuladas para que uma nova música surgisse e um novo conceito de povo, da nação jamaicana, pudesse ser inventado. Isso ocorreu até mesmo em relação a grupos contemporâneos, bandas como os Skatalites - cujos instrumentistas e compositores eram oriundos das classes populares e ligados ao rastafarismo³¹ - e também outros artistas vinculados ao Studio One, do pioneiro produtor Coxsonne Dodd, foram os grandes ausentes do filme³².

30 Byron Lee e os Dragonaires já haviam aparecido rapidamente (sem ganhar crédito) no primeiro filme da série James Bond, *Dr. No*, uma produção inglesa também filmada em locações na ilha, tocando "Jamaican Ska" em um clube (CHEN e CHANG, 1998: 98). Outro jamaicano que trabalhou nesse filme foi Chris Blackwell, que ganhou nele dinheiro suficiente para montar a gravadora Island Records (nomeada dessa maneira por causa do filme *Island in the Sun*) (WARNER, 2000).

31 Entre os termos *rastafarismo* e *rastafarianismo*, igualmente usados para designar esse movimento espiritual e filosófico, preferimos adotar o primeiro, seguindo a tese do historiador Danilo Rabelo, "*Rastafari: Identidade e hibridismo cultural na Jamaica, 1930-1981*" (2006).

32 As imagens em movimento mais antigas dos Skatalites, na verdade as únicas daquela época - obtidas sem captação de som - estão no filme *Carifesta 1965*. Byron Lee e sua banda logo passaram a tocar outros estilos e finalmente se concentraram na *soca*, que

Outros artistas também contratados por Dodd, como Bob Marley, Lee Perry ou as Soulettes, igualmente ficaram de fora de *This is Ska*.

O tratamento sonoro desse filme pode ser considerado como mais próximo das práticas do cinema direto, embora ainda guarde elementos do modelo consagrado por John Grierson. A primeira locução informativa foi certamente gravada de modo simultâneo, embora em estúdio. *This is Ska* é quase todo composto por performances musicais ao vivo. Praticamente tudo que é ouvido pelo espectador depois da abertura provém diretamente da mesa de palco, usada para controlar os microfones que amplificaram os instrumentos e as vozes dos cantores, procedimento semelhante a filmes documentais mais conhecidos sobre música popular, como *Gimme Shelter* ou *Woodstock*. Esse tipo de captação, ainda que oriunda da situação vivida pelos *performers*, praticamente exclui outros sons além daqueles do palco, ou seja, apaga a maior parte das vozes e gritos da platéia.

Os realizadores não se preocuparam em escamotear o aparato de gravação, pois em mais de uma imagem o técnico de som aparece com seu fone de ouvido e um dos cinegrafistas pode ser visto atrás da banda, dando corda em sua câmera 16 mm. O tom do filme ainda é educativo, procurando apresentar uma versão estabilizada de uma forma musical ainda em pleno desenvolvimento, com a captação sonora se restringindo ao apresentador e aos artistas. Os freqüentadores do clube não são ouvidos nenhuma vez, apenas aparecem em algumas cenas mais próximas, intensamente iluminados por pesados refletores, sem que as bandas apareçam. Essas imagens compõem o único elemento visual que não está inequivocadamente atado ao som, posto que elas foram visivelmente inseridas sobre a captação direta das bandas e podem ter sido filmadas em qualquer momento do show.

O filme mostra não apenas a emergência de um novo estilo musical, mas também como a autonomia política garantiu aos jamaicanos o direito de produzir a sua própria paisagem sonora. A captação direta de algumas performances se mostrou como uma técnica com potencial para tornar essa paisagem reconhecível. A explicitação exagerada dessa meta, somada à exclusão de grupos importantes, como os Skatalites, leva à conclusão de que *This is Ska* falha em apresentar uma visão

praticam até hoje, em outro movimento transcultural entre Jamaica e Trinidad. No entanto, a qualidade dos discos que gravou e sua importância para a história da música popular são inegáveis, como pode ser atestado por sua participação em *This is Ska*. Os Skatalites debandaram em 1965 e somente foram ouvidos e vistos tocando novamente no documentário *Deep Roots Music*. Na década de 1970, na Inglaterra, os cantores e instrumentistas do movimento *two tone*, como o trombonista Rico Rodriguez, integrante da primeira formação dos Skatalites, já se remetiam ao gênero, caracterizando uma continuidade que desafia a noção evolucionista da música popular, isto é, como uma sucessão de estilos que se excluem ou tornam os anteriores obsoletos, ultrapassados.

totalizada do gênero, como parece ter sido sua intenção, deduzível pelo título. No entanto, trata-se de um documento de valor indiscutível, que serviria praticamente como a única fonte primária de imagens em movimento daquele período (e também de sons gravados em sincronia com a imagem) para todos os documentários posteriores. Ele ainda demonstra uma transformação irreversível no modo como os jamaicanos se mostravam para si mesmos e para o mundo, isto é, como protagonistas, e não como servos ou praticantes de religiões tratadas como exóticas. A questão a ser problematizada é o que isso implica em termos da relação entre música e território, o que, como também mostra *This is ska*, passa pela formação, coletivização e territorialização dos gêneros musicais.

Vários estudos realizados nessa área atestam que o contato transcultural constituinte vem atuando desde a época anterior à massificação da música popular (SEGATO e CARVALHO, 1994; SANDRONI, 2005), sendo possível afirmar que praticamente todos os gêneros devem o seu desenvolvimento a esta dinâmica. Quando Edward Seaga declarou que “a música veio primeiro”, ele expressou esse aspecto da transculturação tal como ela ocorreu na Jamaica, onde a indústria fonográfica era incipiente antes de a ilha se emancipar politicamente do Reino Unido, em 1962. O orgulho pela conquista da autonomia e a consagração da música produzida depois dela como verdadeiramente jamaicana é plenamente compreensível, já que as gravações sonoras realizadas na ilha somente começaram a chegar com regularidade ao público depois da oficialização do novo estado. Nesse contexto, os produtos audiovisuais realizados após a independência começaram a focar cada vez menos nos aspectos transculturais e mais na nacionalização das manifestações musicais, inventando novas formas de territorialização.

No entanto, o desenvolvimento da atividade fonográfica (e cinematográfica) na ilha não decretou o fim da música praticada anteriormente, nem o processo de intercâmbio direto e indireto com outras ilhas ou países. Como os filmes, os livros que tratam do início dos anos 1960, tanto os de cunho mais jornalístico como aqueles baseados na história oral, contada pelos músicos e cantores que participaram desses eventos (KATZ, 2003; FOSTER, 1999), baseiam seus relatos em uma linha evolutiva que toma como base os lançamentos fonográficos. O que era tocado e cantado fora desse contexto apenas começa a ser investigado, mas todos os estudos apontam para a continuidade da prática da música tradicional nas comunidades e no circuito de hotéis, levando os instrumentistas e cantores a diversas formas de adaptação³³

33 Alguns discos de mento continuaram a ser lançados, como atesta o site Mento Music, mas tal movimentação não foi captada pela historiografia.

(NEELY, 2007). Além disso, os processos transculturais foram acelerados pela prática musical simultânea em diversas partes do planeta, mantendo vivos alguns gêneros tidos como extintos na Jamaica, como o próprio *ska*, algo que as pesquisas também não colocaram em diálogo de forma abrangente com os relatos colhidos na ilha.

The Lion of Judah é outro filme da Jamaican Film Unit que também guarda grande interesse para esta pesquisa. Ele apresenta, de uma maneira mais sóbria do que *This is Ska*, a visita oficial do imperador etíope Hailé Selassié I à Jamaica em abril de 1966, se assemelhando na maior parte do tempo aos antigos cinejornais, com uma locução laudatória e trechos de acompanhamento musical grandioso, onde predomina o som das trompas e violinos. O filme também é um documento de grande importância realizado pela agência governamental, pois, além do tema principal, registra algumas das primeiras imagens do então obscuro grupo religioso *rastafari*. É nítida a intenção de apresentar o filme como um reconhecimento do estado jamaicano por um líder negro de grande importância, àquela altura empenhado em implantar a Organização dos Estados Africanos. A música popular se dá a ouvir na trilha sonora da abertura, composta por um *ska*, adicionada aos sons ambientes da chegada do avião imperial ao aeroporto de Kingston.

Entretanto, a música seria explicitada de forma mais contundente na recepção oficial ao imperador, onde se apresentou o grupo de Count Ossie, o Mystic Revelation of Rastafari, composto por dois cantores e quatro percussionistas com seus tambores, semelhantes aos que podem ser vistos e ouvidos na abertura de *Pocomania*. Esse filme mostra também que, quase à revelia do mercado fonográfico, novas formas musicais eram inventadas a partir dos toques percussivos trazidos da África Ocidental (também quase idênticas à batida dos tambores ouvidos ao longe em *Pocomania*), como as performadas por Ossie. De sua base nas montanhas de Wareika, o seu grupo popularizou um toque específico, chamado de *nyabinghi*, que serviu de base para faixas compostas por Bob Marley e Peter Tosh nos anos 1970, além de algumas das bases instrumentais eletrônicas do *dancehall* (os *riddims*), como os jamaicanos chamam a música popular praticada atualmente. Dessa forma, tais canções fizeram com que esse toque de um tambor ancestral, por muitos comparado com a batida do coração (como pode ser ouvido na abertura de *O Bonde do Rastafari*), transitasse por quase todos os gêneros inventados na ilha até agora³⁴.

³⁴ A batida *nyabinghi* repercutiu de forma significativa quando ouvida em uma gravação de grande sucesso comercial na Jamaica, a faixa "Oh Carolina", canção interpretada pelos Folkes Brothers em 1959, cuja letra romântica tinha pouco a ver com o rastafarismo (BARROW e DALTON, 1997: 24; KATZ, 2003: 33). Ela está disponível no álbum antológico "Story of Jamaican Music", da gravadora Island. Mais tarde a batida também esteve presente em

Nesse sentido, a estudo da música pode remeter novamente ao ritornelo antes conceituado por Guattari e Deleuze (1997: 100-102). Em seu segundo livro acerca do cinema, Deleuze escreveu sobre o ritornelo como um elemento melódico, que se repetiria e recairia nos “passados que se conservam”. Para o autor, ele formaria, juntamente com o “galope” rítmico que precipitaria o filme para frente nos “presentes que passam”, a “especificidade da música de cinema” (1990: 115)³⁵, ou pelo menos do cinema mais convencional, chamado pelo autor de orgânico e baseado na imagem-movimento. Dessa forma o ritornelo opera com a memória, faz reviver relações estabelecidas anteriormente no filme e nas vidas dos espectadores. Pensando no exemplo do toque *nyabinghi*, é possível imputar características semelhantes a uma sequência de sons não-melódicos, em circunstâncias especiais. A relação entre as duas concepções de ritornelo, como delimitadora do território e como constituinte da memória, deve ser desdobrada e retomada em relação aos filmes e vídeos estudados.

As imagens captadas em *The Lion of Judah*³⁶, como as que mostram o imperador descendo relutante de seu avião, acompanhado do líder rasta Mortimer Planno, seriam fontes primárias também usadas em *Jamaica: Paraíso do Reggae*, *Música Livre* e *Baila Caribe*, quase sempre de segunda mão, isto é, coletadas de outros documentários, mais acessíveis, que excluem os sons performados por Count Ossie. Além deste número musical, o filme também apresenta os rastafaris vestidos com elegância na recepção oficial dada pelo governo jamaicano, onde ganharam medalhas do imperador. O próprio título do filme também foi apropriado dos preceitos rasta, indicando a consideração da equipe estatal pelo grupo. Entretanto, o intenso tumulto que a passagem do trem que levava o imperador causa em uma cidade de interior é mostrado como se os rastas fossem os responsáveis. Na viagem pelos trilhos que o leva pelo interior da ilha, da capital Kingston à cidade de Montego Bay (visitada em *Jamaica: Paraíso do Reggae*), são mostrados diversos grupos de cultura

diversas canções, como “Time Will Tell”, cantada por Bob Marley - para o álbum *Kaya*, ou em “Rastafari is”, de Peter Tosh, para o álbum *Wanted Dread or Alive*, entre muitas outras. Artistas contemporâneos como Sizzla também se valem dessa batida, como na faixa “Black Woman and Child”, do álbum de mesmo nome. Em 1993 “Oh Carolina” seria regravada por Shaggy, outro astro do *dancehall*, reeditando o sucesso anterior na Jamaica e na Inglaterra.

35 Na versão brasileira do livro de Deleuze o termo vem traduzido como “estribilho”, mas, em uma verificação do original de *Cinéma 2: L'Image-Temp*, foi possível constatar que o vocábulo usado pelo autor é “ritornelo”, como foi empregado também na edição brasileira de *Mil Platôs*.

36 Esse nome deve-se à reivindicação de que a família do imperador etíope seria descendente de Menelik, filho da rainha de Sabá com o rei Salomão, do chamado reino de Judá. Essa história é narrada na Bíblia, mais exatamente no Primeiro Livro dos Reis (10: 1-10). O imperador Hailé Selessié I é chamado de “Jah” pelos rastas que acreditam ser ele uma encarnação de Deus. “Jah” é uma contração de “Jeovah”, um dos nomes pelos quais o Deus único do judaísmo e do cristianismo é conhecido no Velho Testamento.

popular, como os *junkanoo*, mascarados semelhantes aos “clóvis” do Carnaval praticado no Brasil, que saem pelas ruas da Jamaica no Natal. A visita de Hailé Selassié I à Jamaica em 1966 foi certamente um marco na popularização do rastafarismo na ilha e a bandeira da Etiópia imperial aparece com destaque no filme que a documentou. As imagens desse filme foram transformadas e reinseridas de diversas maneiras nos integrantes do *corpus* principal.

1.6 - Transição colonial, transição musical, transição territorial

“Nossa música é uma porta aberta. Ela pode ser aberta em qualquer parte do mundo. Porque temos uma música de primeira classe.”

Bob Andy em *Reggae*

Se pensarmos o desenvolvimento do gênero em relação aos processos transculturais que o moldaram (e continuam moldando), não causa surpresa que o primeiro documentário inteiramente dedicado ao *reggae* tenha sido realizado na Inglaterra, por um estudante de cinema nascido em Trinidad, chamado Horace Ové³⁷. O filme em questão, emblematicamente chamado de *Reggae*, foi produzido em 1970 e exibido algumas vezes nos anos seguintes, pelo canal de TV pública BBC, na Inglaterra, pela WGBH, nos Estados Unidos, e em mostras de cinema. Muito pouco visto e estudado desde então, tornou-se extremamente raro. Ele tem como fio condutor o primeiro grande festival de música popular na Europa a tomar este nome como referência, apresentando artistas já conhecidos pelo público daquele tempo (a maioria ainda em atividade) como Toots and The Maytals, Millie Small, Desmond Dekker, Bob Andy e Marcia Griffiths, entre outros. O filme sobre o Reggae Festival foi abertamente financiado pela Bamboo Records (com indicação nos créditos), gravadora sediada na Inglaterra que relançava as produções do Studio One, o selo de Coxsonne Dodd, um dos mais importantes produtores musicais da história do *reggae*, inaugurando uma relação entre gravadoras e cineastas que se mostraria bastante produtiva.

O objetivo do filme é, começando pelo título, realizar um amplo relato de gênero para a música que começava a se tornar conhecida fora do Caribe, procurando ainda estabelecer um grupo de artistas como referência descritiva e prescritiva para o *reggae*. Talvez por isso quase nunca podemos ver os instrumentistas, apenas ouví-

37 Cinco anos mais tarde, Ové rodaria *Pressure*, considerado como o marco inicial do cinema de ficção realizado por imigrantes caribenhos na Grã-Bretanha (WARNER, 2000: 122). Hoje é considerado o cineasta mais importante da história de Trinidad, tendo produzido mais de 10 filmes e várias séries de televisão (além de ser reconhecido como diretor de teatro e fotógrafo) em 40 anos de carreira.

los, pois a câmera está quase sempre focada nos vocalistas, nos candidatos ao estrelato, o que não difere muito do tratamento dado no cinema à música popular até então. A novidade, ao menos em relação a outros filmes sobre música popular, é que Ové produziu *Reggae* sob um viés militante e com um enfoque que tende a enfatizar a transculturalidade constituinte desse tipo de manifestação, principalmente através da locução, dos depoimentos ou nas performances musicais filmadas ou nas faixas sincronizadas com outras imagens.

O filme começa com uma locução incisiva do escritor jamaicano Andrew Salkey (que nunca aparece em pessoa), talvez elaborada por ele mesmo (o que pode ser indicado pelo uso constante da primeira pessoa do singular), a descrever o *reggae* como uma música “nascida do sofrimento humano intenso, em outra terra, entre um povo que traz a revolução ao seu lado”, definindo o público do festival como oriundo de um “*background* comum de pressões sociais e uma vida de frustrações”. Apesar de Salkey deixar claro que esse som era de “outra terra”, o filme mostra como o *reggae*, definido como música negra, já estava sendo reterritorializado de diversas maneiras ali mesmo, em um “mercado branco”, como qualifica um dos entrevistados. O jogo complexo de relatos entre a voz de Salkey, as vozes do público, os especialistas, as vozes dos cantores e a música, constitui uma paisagem sonora multifacetada, multidirecionada e pouco estabilizada.

Após a abertura e um pequeno endoclipe musicado por uma faixa não identificada, que clama pela união como forma de combater a discriminação racial, o diretor parte para as entrevistas de rua, apresentando pela primeira vez a voz popular nos filmes sobre o assunto. A partir de então *Reggae* apresenta um rico painel de definições para o gênero: “é uma batida”, diz um adolescente negro, que se dirige ao local do show com seus amigos. “É uma música boa para se dançar”, diz uma garota branca, também com seus colegas, estabelecendo no filme uma rígida separação entre os dois grupos, que só se quebra nos clubes. Logo em seguida, um senhor de aproximadamente 40 anos e sotaque jamaicano assegura: “o *reggae* é algo que vem do coração, diretamente da pátria-mãe Jamaica, é um som que apenas o povo negro pode compreender”.

As diferenças encontradas começam a ser construídas no filme como determinadas pelo viés geracional e racial, estabelecendo a música primeiramente como uma lembrança comovente de um território, embora relativizando-a com a menção ao “povo negro”, notoriamente espalhado pela diáspora por diversos países. Este seria o viés dos imigrantes deixaram sua terra natal para trás, contrastado no

filme com a maneira como os mais jovens, sejam de origem caribenha ou não, tomam o *reggae*, isto é, apenas como uma diversão. As associações mais racionalizadas partem da voz *off*, que verbaliza aspectos musicais e políticos que o diretor e o locutor pretendem enfatizar, e de alguns especialistas e profissionais do meio que foram entrevistados ao longo do filme, em um modelo mais próximo dos documentários atuais. O filme passa então a transferir a constatação do sentimento do imigrante e sua ligação com a música para uma questão política e estética: a preservação dos elementos básicos de sua cultura no interior da sociedade e da cultura britânicas, ambas abordadas como territorializadas, facilmente identificáveis, totalizáveis e diferenciáveis.

As primeiras apresentações apenas sugerem essa abordagem, que se mostra em alguns detalhes reveladores, como na performance do trio vocal The Pioneers, onde dois vocalistas trajam fraque e cartola, enquanto que o terceiro também enverga um fraque, coroado por um turbante igual ao dos sacerdotes de *Pocomania*. Um pouco mais adiante o locutor começa por descrever o *reggae* de uma maneira mais técnica, enquanto a câmera enquadra John Holt a cantar "A love I can feel". A voz afirma que os "ritmos do baixo" comandam e lideram a parte instrumental, mantendo uma base, juntamente com a batida da bateria e a levada "calipsônica" da guitarra (tudo isso dito sem incluir um único plano dos próprios instrumentistas), para as mudanças nos "padrões melódicos" performadas pelo cantor. Novamente são evocadas as redes transculturais com Trinidad, no comentário sobre o toque de guitarra³⁸.

Tal descrição é seguida por depoimentos que estabelecem ligações diretas da música com o território caribenho, começando pelo militante negro e jornalista Darcus Owusu, apresentado pelo letreiro como editor da revista *Black Dimension*. Ele argumenta que o *reggae* "é a única expressão que captura o jeito do 'indiano ocidental' [*west indian*] nessa época específica". Ele mais adiante particulariza esse território ao dizer que o "*reggae* foi criado na Jamaica e deve sua existência à situação jamaicana", para então retornar à localização mais ampla, garantindo que "a música

³⁸ A menção à guitarra "calipsônica" pode ser confrontada com o depoimento do guitarrista e arranjador Lynn Taitt, reconhecido como o primeiro a tocar a levada de guitarra mais identificada com o *rocksteady*, nome dado ao estilo que teria precedido imediatamente o *reggae*. Nessas gravações, realizadas no período de 1966 a 1968, ele muitas vezes dobrava a linha de baixo com o seu instrumento, procedimento rapidamente adotado por outros artistas, até pela vendagem significativa dessas canções. Sobre o relevante papel de Taitt, ver Barrow e Davis (1997: 51) e Katz (2003: 71), onde o instrumentista declara que "o borbulhar da guitarra [do *rocksteady*] vem das *steel drums* [tambores de lata, muito populares em Trinidad], que eu tentei imitar".

reflete o conflito social na sociedade das Índias Ocidentais”. A associação direta entre o detalhamento da técnica instrumental envolvida no *reggae* e a descrição de sua gênese nos conflitos sociais abrem caminho para a constituição de um conceito musical do povo oriundo das Índias Ocidentais e para a extensão desse conceito ao próprio território. Este é apresentado ainda como um amálgama, não limitado a fronteiras nacionais, talvez devido ao fato de ter sido povoado por grupos de alguma forma semelhantes, ou seja, de origem inglesa, indígena e africana. O depoimento segue sobre imagens e sons de outros documentários, apresentando bandas de mento e grupos dançando o *limbo*, algumas das poucas imagens filmadas fora da Inglaterra, por outras equipes. Elas exibem uma pequena amostra da produção tradicional nas ilhas, incluindo um canto de trabalho dos fabricantes de barris, sem territorializá-lo especificamente em algum lugar.

A forma indistinta de se referir à Jamaica e a toda a região caribenha de fala inglesa certamente se devia, primeiramente, ao fato de que tanto Owusu quanto Salkey estavam falando de dentro da sede do antigo império colonizador, onde os caribenhos eram tratados indistintamente como cidadãos de segunda classe (o que seria tematizado diretamente em *Pressure*, filme seguinte de Ové). No começo dos anos 1970 estava ficando cada vez mais claro que a independência das colônias não havia cortado os laços com a população explorada por tantos séculos e que aqueles anteriormente colonizados passaram a procurar pela fração que lhes parecia de direito na metrópole³⁹. Nesse contexto, políticos conservadores já estavam tentando passar leis antiimigração no parlamento britânico, que consideravam indesejáveis todos os *west indians* (assunto da canção “Enoch Power” - sobre um desses políticos - interpretada no filme por Millie Small), o que também levava ativistas como Owusu a

39A reportagem em formato de cinejornal denominada *Our Jamaican Problem* (1957), da companhia British Pathé, mostra imagens e sons do desembarque das primeiras grandes levadas de “indianos ocidentais britânicos” [*british west indians*], como são nomeados, na metrópole, apesar do título os localizar na Jamaica. O título do filme também apresenta os imigrantes como um problema a ser equacionado, o que é intensificado pela música composta por violinos melancólicos e pela locução, que lamenta as péssimas condições de moradia a que são submetidos, se apressando em esclarecer que eles “não tiram empregos dos trabalhadores brancos”. O filme também mostra imagens localizadas no que a locução chama de Índias Ocidentais, sem esclarecer em qual das ilhas elas foram filmadas, sob a mesma trilha sonora. O locutor admite então que, na Inglaterra, os imigrantes garantiriam uma vida melhor do que nas “favelas do império” [*the slums of the empire*], como são chamadas de modo empostado. Várias cenas de rua de *Reggae* procuram flagrar o cotidiano dessa população quinze anos depois, mostrando os indianos ocidentais a caminhar pelas ruas e enquadrando os muros pichados com frases sobre a Revolta do Aluguel, promovida pelos imigrantes caribenhos contra o aumento abusivo dos aluguéis no início da década de 1970 em várias cidades do Reino Unido.

privilegiar uma visão coletiva das ex-colônias em sua luta pelos direitos de imigrantes como ele.

Tal abordagem também mostrava como as associações montadas no filme asseguraram o lugar da música como definidora dos indivíduos que chegaram do Caribe, embora estejam agora em “outra terra”. A locução de Salkey ecoa as definições de Owusu, indo além deste, ao explicitar o temor de que o *reggae* perca a “sua verdadeira indiaocidentalidade [*west-indianess*] com o objetivo de satisfazer o mercado internacional”, concluindo que o problema enfrentado pelos artistas da região (e não apenas da Jamaica) seria “em que extensão nos será permitido, pelos ditames do capital, funcionar como nós mesmos e expressar *essencialmente* o que somos”. A música é assim estabelecida como ato de expressão e de ação, em um espaço demarcado de uma coletividade, cujos artistas são entendidos como portadores de uma essência territorializada, embora difusa, a indiaocidentalidade. Comparando com as associações territoriais diluídas encontradas em *Pocomania* e com aquelas dramatizadas e remontadas em *Island in the Sun*, *Reggae* racionaliza e estende para a prática musical os dilemas políticos das colônias na década anterior, ao mesmo tempo em que encara as redes transculturais, já em plena operação.

Tais redes estavam sendo consolidadas rapidamente, o que fica evidente quando constatamos que quase todos os cantores e cantoras que fizeram parte do Reggae Festival construíram suas carreiras na ponte aérea e naval entre Jamaica e Inglaterra, sendo que alguns deles, como Millie Small e Desmond Dekker (os primeiros a ganhar reconhecimento na Europa), já estavam se radicando na antiga metrópole. Outros depoimentos do filme, tomados entre os executivos das gravadoras atuantes na Inglaterra, mostram como muitas canções eram lançadas quase que simultaneamente dos dois lados do oceano, configurando interseções relevantes do ponto de vista financeiro e artístico entre os dois países e formando quase um só mercado. Esse movimento transatlântico estabeleceu conexões cruciais, como a gravadora *Island*, de onde Bob Marley lançaria sua música para o mundo e outras que estiveram ligadas a ela em algum ponto de sua história como a *Trojan* ou a própria *Bamboo* (cujos diretores estavam entre os entrevistados).

Como desdobramento dessa situação, no início da década de 1970 o número de grupos formados por instrumentistas e vocalistas caribenhos (ou seus filhos e netos) na Grã-Bretanha já era significativo, mas foi multiplicado nos anos seguintes, ampliando a produção local (tema de filmes posteriores, como *Babylon*, dirigido em 1980 pelo montador de *Reggae*, Franco Rosso). Sobre esse aspecto prático, há em

Reggae um revelador depoimento do engenheiro de som Graeme Goodall, que havia trabalhado na Jamaica por muitos anos em algumas das primeiras sessões de gravação na ilha e que na época da filmagem morava em Londres. Ele tenta fazer uma diferenciação entre a produção musical nos dois territórios: “a atmosfera, tanto psicológica quanto física, na Inglaterra, é mais leve e mais fria, por isso talvez o som no estúdio nunca vá poder reproduzir aquele da Jamaica, eles têm uma atmosfera humana mais densa e pesada”.

Isso pode ser relacionado com a paisagem sonora das duas ilhas, que certamente eram (o que só pode ser atestado nos filmes) ou ao menos são (como pude constatar recentemente) bem diferentes, com uma presença maior de música amplificada nas ruas da ilha caribenha (ao menos na sua capital), o que talvez seja mais determinante como ingrediente criativo. Mas o elemento sonoro não é mais abordado diretamente em sua relação com o território, com o filme se concentrando na vinculação do *reggae* a uma territorialidade ainda diluída. O filme também oferece o primeiro relato desse gênero, tipicamente oriundo de jornalistas e radialistas, mas depoimentos como o de Goodall e as performances exibidas foram tão ou mais relevantes na caracterização da música no filme, da sua relação com o território e com a formação da memória coletiva sobre o *reggae*.

A questão da indiaocidentalidade se torna mais complexa a partir de então, quando depoimentos são montados sobre fotos dos Beatles, de forma a demonstrar que o grupo tentou imitar, sem sucesso, o modo de tocar e os padrões métricos do *reggae* em faixas como “Ob-la-di, Ob-la-da” e “Get Back”, tomando essa abstração territorial em torno das Índias Ocidentais e sua incorporação musical como intransferíveis. Pelo lado do público, o filme aborda essa questão no momento em que ressalta a convivência dos imigrantes jamaicanos com os primeiros *skinheads*⁴⁰, em

40 Grupo de jovens oriundo da classe operária britânica, que começou a se manifestar em meados dos anos 1960, unidos principalmente pelo gosto musical (que também impulsionou as vendas de *reggae* na Inglaterra) e pelo modo de vestir, geralmente composto pelo conjunto calça-com-suspensórios, coturnos e cabeça raspada. Mais tarde se desdobraram em várias vertentes (que muitas vezes entram em conflito violento) e são hoje mais conhecidos pelas tendências neonazistas de grande parte do seu contingente (BROWN, 2004). Entre essas vertentes, estavam os *punks* (que mantinham uma forte conexão com o *reggae*, principalmente em bandas como *The Clash* e *The Slits*) e o chamado movimento *two tone* (bandas multirraciais que usavam o *reggae* e o *ska* como base, como, por exemplo, *The Specials* e *The Beat*), grupos musicais que sempre contavam com antigos *skinheads* em suas formações ou faziam versões de faixas cultuadas por esse grupo. As afinidades musicais dos *skinheads* foram mais tarde transferidas, em sua maior parte, para os grupos que emergiram de suas fileiras, a partir da explosão do *punk* e do espírito faça-você-mesmo. Relatos sobre os *skinheads*, *punks* e sua relação com os imigrantes podem ser encontrados em Letts (2007: 35-36). Os lançamentos de *reggae* que agradaram especialmente a esse público ou foram produzidos especialmente para eles são citados em

um momento em que alguns deles elegeram o *reggae* como sua música preferida. A voz *off* de Salkey procura explicar essa aparente transgressão de expectativas, em relação ao texto dito anteriormente, como uma recusa dos “valores da classe média branca” pelos jovens ingleses da classe operária. Mas as imagens e o único depoimento de uma garota branca mantido no filme sugerem que não seria exatamente “a habilidade do artista de sentir e investigar os fatos da sociedade” que tornaria essa parcela do público branco solidária com “o sofrimento dos despossuídos e oprimidos”, como diz a voz de Salkey. O que o filme mostra é a dança da música comum como fator de apropriação e superação das barreiras raciais, o que fica evidente no pequeno endoclipe editado a partir da canção “Moonhop”, cantada pelo jamaicano Derrick Morgan, uma das mais conhecidas entre os *skinheads*. A seleção de bandas para o festival e a ordem dos shows na montagem também procura levar em conta essa relação, o que fica evidente na escalação dos Pyramids, a banda mais popular entre o público branco, como a primeira performance do filme, indicando que o diretor também tinha essa audiência em mente.

A solidariedade entre pessoas submetidas às mesmas “pressões sociais” na Grã-Bretanha, embora tratadas de forma diferente por causa da cor de sua pele, não é detalhada, mas contrastada com a descrição de Owusu sobre o que acontece nas Índias Ocidentais. Segundo ele, estas se dividem entre a “sociedade oficial”, mostrada através da inserção de imagens de turistas e brancos nas ruas de um local não-identificado (mas que se presume estar no Caribe, pelas roupas e pelo sol escaldante), e a “massa despossuída”, segundo Owusu composta pela maior parte da população, sobre imagens de homens e mulheres negras colhendo bananas ou trabalhando nos hotéis. Logo após, o confronto das duas sociedades descritas pela voz de Owusu e pelas imagens de arquivo continuaria sendo exibido em outro endoclipe, editado sobre uma canção de autor desconhecido cujo vocal falava em um “resgate” ou uma “salvação” [*deliverance*], que estaria a caminho para todos os “sofredores”, sem dar ao espectador qualquer pista concreta sobre os locais de filmagem, que poderiam estar em qualquer lugar das Índias Ocidentais.

Barrow e Dalton (1997: 328). No Brasil essa corrente também marca presença entre a juventude urbana no sudeste (chamados aqui de *carecas*). Existe hoje um movimento minoritário, principalmente em São Paulo e Santos, que procura retomar as referências de alguns dos *skinheads* dos anos 1960 e início dos 1970, o que inclui a admiração pelo *mento*, *calipso*, *reggae* e pela *soul music* (para mais informações consultar o site www.myspace.com/youandmeonajamboree). As ramificações dos *punks* e *skinheads* pela Europa também estão na origem de veículos importantes para a divulgação do *reggae* atualmente, como a revista alemã *Riddim* (Ellen Köelings, editora, comunicação pessoal).

Uma clara indicação territorial é dada em seguida, através da remontagem de um antigo filme de propaganda turística, cuja locução original garante que “os jamaicanos estão alegres em servir” (e a expressão “em servir” é repetida diversas vezes na reedição), sobre a imagem de empregados negros trabalhando em um *resort* para turistas brancos. Essa intervenção sintetiza essa abordagem, que seria usada também em *Jamaica: Paraíso do reggae*, um dos documentários realizados por equipes do Brasil. É um comentário autoral que reforça o viés colonialista e a divisão racial e social evidente na pequena peça publicitária e na situação política e econômica da época, ao mesmo tempo que situa o espectador novamente na Jamaica, em um jogo pendular de localização que se repete ao longo do filme.

A criação de um “espaço negro” no Atlântico norte é relatado pelo filme como consequência direta da situação colonial de desigualdade e exploração, ainda não resolvida após a conquista de maior autonomia política, enredando a metrópole na invenção de novas práticas musicais. Se *This is Ska* apresentou uma primeira tentativa de mostrar um gênero musical como oriundo de um território, *Reggae* mostra essa vinculação como uma operação mais complexa, que não é dada, por vezes deixando entrever a rede transcultural no qual a música é concebida e praticada. Vimos que, nessa última película, a música foi territorializada nos depoimentos e na montagem de forma ambígua. Nesse sentido, uma maneira inequívoca de situar o espectador em relação ao território foi composta pelas performances de *reggae*, todas elas apresentadas por artistas notoriamente nascidos na Jamaica. Essa é uma das razões pelas quais entendemos ser necessário problematizar como a performance musical se encaixa dentro do quadro teórico desenvolvido até aqui.

1.7 – Performance e *auto-mise-en-scène*

A apresentação registrada em *Pocomania* e os concertos musicais, que constituem relatos de gênero em *This is Ska* e *Reggae*, se deram a ver e ouvir como dois eventos simultâneos: uma performance musical e uma filmagem. O termo performance foi citado diversas vezes até agora neste trabalho, mas vale a pena estabelecer com mais rigor como este conceito é abordado em sua relação com o audiovisual e a música popular. Uma performance pode ser definida como uma forma de expressão em que a presença do artista é parte integrante e indispensável (VIEIRA, 1996: 339). Nela o corpo está exposto de forma autoconsciente e preparada, o que, quando envolve a música, implica na integração da voz e das possíveis habilidades instrumentais do *performer*, exibidas para um público presente ou

presumido. A performance como dimensão prática pode ser encarada como componente da música popular enquanto processo e produto, o que é crucial em uma modalidade de expressão que, como vimos, tem no intérprete vocal a sua figura central. No tocante à produção genérica, a performance pode atuar como fator de estabilização ou alteração de um gênero, o que pode ser difundido em grandes eventos musicais e também através de filmes e vídeos.

Passando da prática musical para a prática audiovisual, é preciso lembrar a definição do teórico e cineasta Jean-Louis Comolli para o ato de filmar como “assinalar um lugar ao outro e o encerrar” (2004: 209), no que entendemos ser um enquadramento e um espaço de captação sonora. Quando esse processo envolve a performance musical, como acontece em todos os filmes e vídeos analisados, o espectador deve apreender um movimento de mão dupla. Isso porque, por um lado, a performance é pensada para o palco ou para o estúdio de gravação, e, em gradações variáveis de prioridade, também para o filme. Por outro lado, a gravação e a montagem são processos que também interferem na apresentação do *performer* e no seu resultado, que vem a se tornar parte de um produto audiovisual. Na performance do canto ao vivo, o aparato de gravação está sempre presente na imagem, é o microfone, a marca da mediação, o indicador de que aquilo é uma situação construída. Dessa forma, o aparato fílmico e o artista se afetam e se constituem, produzindo algo diferente de qualquer outra expressão realizada anteriormente. O modo como essa nova expressão opera no sentido de estabilizar e territorializar a música na figura e na voz do intérprete é o que nos interessa mais aqui.

Isso talvez fique mais claro se tomarmos o conceito de *auto-mise-en-scène*, apresentado primeiramente por Claudine de France, a partir da idéia de *mise-en-scène*, literalmente “colocar em cena”, que é como os franceses chamam a direção no cinema. A expressão enfatiza a direção de atores, mas também se refere a outros aspectos da construção da “cena” no cinema, como o enquadramento, iluminação e a cenografia. De France define a *auto-mise-en-scène* como “uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam diante do outro, seus atos ou coisas ao seu redor” (1998: 408). Esta noção é retomada por Comolli, em uma conceituação próxima à conformação mútua, dialógica, a partir da premissa que toma a expressão humana, em qualquer situação, como um “saber inconsciente do olhar do outro, um saber que se manifesta por uma tomada de posição, de postura”. Isso seria suscitado, solicitado e registrado pela câmera e pelos microfones, fazendo com que o outro filmado se mostre para a máquina filmadora e captadora de uma maneira que ele ache mais

adequada, para si e para o diretor, procedendo a “subjetivação do sujeito filmado” (2001a: 109).

O autor afirma que a *auto-mise-en-scène* seria condicionada a uma conjunção de dois fatores: os condicionamentos sociais inconscientes e a auto-exposição consciente e inconsciente para a câmera (2001a: 115). No caso de uma performance, poderíamos acrescentar que ambos os fatores citados são afetados pela intenção de se expor por parte do artista filmado, carregando a filmagem com uma dose mais alta de reflexividade. Isso perturba o modo como o filme constrói a sua relação entre a crença do espectador no que está vendo e a consciência do dispositivo cinematográfico, o que iremos abordar com mais detalhes no próximo capítulo.

Em *Reggae* os artistas são filmados quase que da mesma maneira, através dos mesmos ângulos de câmera, que enquadram o vocalista de baixo para cima, engrandecendo a sua figura. Além disso, a luz é sempre branca e homogênea, não é a luz teatral (que emprega filtros de cor e máscaras) usualmente utilizada em shows musicais, uma opção escolhida justamente para favorecer a filmagem. O som também é diretamente tirado da mesa de controle dos microfones, como em *This is Ska*, o que evidencia a subordinação da filmagem à performance de palco.

Aqueles que se apresentaram no Reggae Festival estavam ali como representantes de um gênero musical e o fato de todos serem de origem jamaicana, o que faria parte dos “condicionamentos sociais” de que fala Comolli, é o mais forte elemento territorializante desse gênero no filme. Se essa condição modifica o modo como se apresenta a *auto-mise-en-scène* dos artistas, é algo a se considerar. O certo é que o filme ainda os filia à chamada indíacaidentalidade, mesmo depois de quase dez anos de independência política da Jamaica em relação à Inglaterra. Entretanto, os figurinos, os cabelos estilo *black power* do grupo Black Faith e da cantora Marcia Griffiths, além de algumas danças performadas no palco, remetem mais ao *funk* e à *soul music* do que às imagens de homens de longas tranças emaranhadas, os *dreadlocks* usados pelos rastafaris, ou simplesmente rastas, que ficariam gravadas na memória coletiva e associadas ao gênero *reggae* poucos anos mais tarde, que simplesmente não aparecem em *Reggae*, o filme. O lugar assinalado ao outro pelo ato de filmagem ainda não estava estabilizado e *auto-mise-en-scène* se mostrava mais vagamente delimitada pelas prescrições do gênero *reggae*.

Até o início dos anos 1970, mesmo depois que realizadores na Jamaica começaram a produzir filmes com a música praticada na ilha, vimos que esta continuou a ser associada a uma miríade de sons e imagens, a saber: praticantes de cultos africanos que fazem sacrifícios humanos, percutem tambores e entoam cânticos

de louvor, cantores de calipso de chapéu e maracas, *big bands* de *ska*, rastafaris e outros tambores, cantoras e cantores de cabelo *black power*, imigrantes jamaicanos encapotados, brancos ingleses de cabeça raspada e coturno, entre outras combinações transculturais. Em termos musicais, os filmes deram a ouvir uma paisagem sonora variada e ainda não estabilizada em um relato de gênero unificado, apesar de algumas *tentativas*. *Reggae*, o filme, indica que ainda não havia uma associação clara no sentido que hoje fazemos entre o conceito de Jamaica e o que era entendido por *reggae*. Ao assistirmos em sequência aos filmes produzidos em locações da ilha, é possível constatar uma progressiva liberação de um potencial expressivo, talvez represado pelos anos de exploração colonial, à medida que os caribenhos tentam produzir a sua própria perspectiva audiovisual, a sua própria paisagem sonora no cinema.

Tal operação seria realizada em definitivo por *The Harder They Come*, que o jornalista e produtor Steve Barrow, um dos mais importantes agentes dessa história na Inglaterra, descreveu como “o primeiro vislumbre da Jamaica para boa parte do público branco” (BARROW e DALTON, 1997: 328). Não se trata de um filme documental, mas apresenta alguns elementos de interseção com produções dessa natureza, radicalizando o processo ensaiado em *This is Ska* e complexificado em *Reggae*, duas produções assumidamente documentais. Talvez o fato de *The Harder They Come* ter sido produzido como ficção tenha sido um fator relevante no papel exercido por ele na difusão do *reggae*, ao se inserir em um circuito alternativo, mas comercial, sendo por isso visto por um número maior de pessoas e contribuído para a constituição de uma aura desafiadora e renovadora, com a qual todo o gênero *reggae* foi ungido e continua a ser identificado até o presente.

1.8 - *The Harder They Come* e o conceito musical de Jamaica

O trabalho realizado pela JFU deu a partida para a constituição do acervo cinematográfico relativo à música popular naquele país. Depois de tantos curtas e médias-metragens realizados, a Jamaica passou a contar com profissionais qualificados e equipamentos suficientes para que produções locais mais ambiciosas pudessem emergir. As condições favoráveis de produção, aliadas ao desejo de se ver e ouvir nas telas e agitar o ambiente cultural e político, levaram um grupo a trabalhar na concepção do primeiro longa-metragem realizado na Jamaica por uma equipe radicada na ilha, que ficaria conhecido como *The Harder They Come*.

O documentário *Hard Road to Travel*, realizado na Jamaica pelo cineasta Chris

Browne, descreve a história do filme por meio de seu diretor, Perry Henzell⁴¹. Nesse filme, Henzell contou ter iniciado a produção ao se associar com o escritor e dramaturgo jamaicano Trevor Rhone, para escrever um roteiro sobre Ivanhoe “Rhygin” Martin, um fora-da-lei famoso na ilha, executado pela polícia trinta anos antes. Não ficou claro nos depoimentos como se chegou à idéia de cruzar a saga de banditismo com a emergente produção musical da Jamaica, mas certamente tal arranjo ficou mais nítido quando Henzell escolheu Jimmy Cliff para personificar Ivan, o anti-herói do filme. Quando os dois conversaram sobre o projeto pela primeira vez, Cliff contou um pouco de sua vida para Henzell e este percebeu que ela se parecia em muitos pontos com a do personagem Ivan, principalmente por ele ser também um garoto do interior que migrou para a capital quando adolescente, para tornar realidade o sonho de ser um cantor bem-sucedido. O entusiasmo demonstrado por Cliff em *This is Ska* era claramente espontâneo, justamente por ter conseguido dar o passo inicial para concretizar essa aspiração, o que explica o fato de ele ter incorporado o papel do protagonista de *The Harder They Come* com aparente tranqüilidade, apesar de nunca ter atuado antes em um filme.

Como Cliff estava sob contrato da gravadora Island, o projeto foi parar nas mãos de seu fundador, o jamaicano Chris Blackwell. Estava lançada a base de um duradouro relacionamento entre a gravadora e os realizadores do cinema praticado na Jamaica. Diversos autores atestaram o papel catalisador de *The Harder They Come* nos processos transculturais que levaram o *reggae* a todos os cantos do planeta⁴², fazendo com que muitos considerassem o filme como parte de uma estratégia maior da gravadora, com o objetivo de tornar o *reggae* aceitável para o público americano e europeu⁴³. A inserção dessa película em uma determinada estratégia comercial não

41 Henzell trabalhou por vários anos no canal público inglês BBC, onde fez parte da equipe do diretor Ken Loach, cuja prática de cinema e TV também foi chamada de realista. De volta à Jamaica, faria mais de quatrocentos comerciais para a TV local em película, o filme *The Harder They Come*, além de outro longa, *No place like home*, dado como perdido por três décadas até a descoberta de um copião do mesmo em uma cinemateca americana. Devidamente finalizado pelo diretor, foi exibido no festival de Toronto alguns meses antes do falecimento de Henzell, ocorrido no final de novembro de 2006, quando ele se preparava para mostrá-lo no festival de Flashpoint, na sua ilha natal. Entre 1972 e 2006 ele também escreveu os romances históricos *Power Game* e *Cane*, concebeu e produziu um musical de teatro sobre Marcus Garvey e tentou realizar, sem sucesso, uma seqüência para *The Harder They Come*. Browne é sobrinho de Henzell e realizou o filme *Third World Cop*, além de curtas e documentários para a televisão, como *Hard Road to Travel*.

42 Na dissertação de mestrado deste pesquisador foi abordada o modo como, após o falecimento de Bob Marley, o papel difusor das gravadoras e outros intermediários se tornou muito menos relevante do que a divulgação espontânea, mundializada, da produção em torno do *reggae* por parte de jornalistas, músicos, admiradores e uma ampla rede informal de comunicação transcultural (VIDIGAL, 2002).

43 Sobre o papel de *The Harder They Come* na criação de um mercado consumidor para o *reggae*, podem ser consultados artigos e livros escritos em várias épocas, com enfoques diversos (GILROY, 1987: 169; THELWELL, 1992: 176; FULANI, 2005). Para outros

pode ser ignorada e certamente foi um dos fatores que a moveu para frente, mas precisaria ser confrontada com as circunstâncias específicas de produção, distribuição e exibição, o que foge ao escopo desse trabalho e de resto poderia reduzir o estudo desse filme a esse aspecto⁴⁴. Para a presente análise é mais relevante atentar para o depoimento de Blackwell em *Hard Road to Travel*: “havia muita criatividade no meio musical, (...) assim achamos que seria ótimo se conseguíssemos *capturar algo da essência da Jamaica em filme*” (grifo meu).

Tal frase indica a intenção de construir, desde a concepção do novo filme, uma caracterização totalizante do território através da música, tal como havia sido feito em *This is ska*, o que também faz lembrar a noção de indiaocidentalidade usada em *Reggae*. Entretanto, em *The Harder They Come* o foco se mostrou definitivamente deslocado para a Jamaica como entidade autônoma, separando essa ilha do restante das Índias Ocidentais. Isso foi tornado explícito por outra opção feita por Henzell e Rhone, relacionada com o som, mais exatamente com a voz, a de que o filme não seria falado em inglês convencional, mas na língua usada pela maioria dos ilhéus. Ela organiza palavras tomadas de variadas línguas africanas e outras de origem inglesa, espanhola, indiana e portuguesa, através de uma gramática derivada do sistema lingüístico da África Ocidental⁴⁵. Utilizar esse idioma, chamado por alguns estudiosos

comentários sobre o filme, ver Cooper (1995: 96), Warner (2000: 76) e Marshall (1992: 98). A revista de cultura pop Rolling Stone considerou a trilha sonora do filme como um dos 500 álbuns musicais mais influentes de todos os tempos, onde ocupa a 119a posição (2003). Os documentários *Hard Road to Travel* (1991) e *Midnight Movies* (2005) trataram da recepção do filme na Jamaica e nos Estados Unidos, respectivamente.

44 É preciso registrar que naquela época Blackwell estava mais interessado em gravar grupos de rock inglês, como o Traffic, e Jimmy Cliff era o único artista de *reggae* no catálogo da gravadora Island.

45 Línguas como esta falada na Jamaica também são chamadas de *patois* ou *creole*, nomes menos usados hoje em dia. As primeiras línguas de contato entre colonizadores europeus, africanos escravizados e indígenas são chamadas pelos lingüistas de *pidgin* (TODD, 1990: 48-50). Elas foram formadas pela necessidade de comunicação, pois os escravos que chegavam da África geralmente eram proibidos de falar suas línguas maternas, mas também não conheciam o idioma inglês (no caso da Jamaica), por isso os donos das fazendas tinham que permitir algum contato lingüístico. Palavras essenciais que não eram encontradas no inglês, como nomes de plantas, animais e atividades cotidianas (especialmente as religiosas e as musicais) eram apropriadas da língua indígena (como o próprio nome “Jamaica”, ou ainda “hurricane”, aqui aportuguesado para “furacão”) e de uma variedade de línguas da África Ocidental, como o ashanti, twi e yorubá. Mas outras línguas também participaram dessa construção da fala, como o quimbundo, falado pelos bantus, que aportaram na ilha como trabalhadores livres na segunda metade do século XIX (levados para a Jamaica depois que os ingleses declararam ilegal o tráfico de escravos e passaram a interceptar os navios que vinham para o Brasil). Outro exemplo é o termo *pickney*, muito usado pelos jamaicanos para designar crianças, que veio do português “pequenino”, o que pode ser explicado pelo fato de os portugueses terem monopolizado por algum tempo o tráfico negreiro nas Américas (STAM, 1997). Os falantes do “pidgin” certamente não a tomavam como língua materna, mas os seus filhos sim, o que com o tempo formou a língua mais falada na Jamaica. Em uma cultura onde a oralidade é predominante, a expressão popular nunca teve sua escrita padronizada,

simplesmente de jamaicano (COOPER, 1995), não foi uma escolha qualquer, posto que a história do cinema apresenta uma longa trajetória de apagamento das línguas, e conseqüentemente, da expressão, das populações do chamado Terceiro Mundo. Elas muitas vezes aparecem nos filmes produzidos nos Estados Unidos e na Europa a falar um inglês inteligível para as platéias americanas, tidas como avessas à dublagem e às legendas, ou então simplesmente emitindo vozes sem que estas sejam traduzidas, ou seja, reduzidas a sons incompreensíveis, o que constitui outra forma de apagamento (SHOHAT e STAM, 2006: 281). Essa maneira de falar era muitas vezes incompreensível até para os habitantes das outras ilhas das Índias Ocidentais, o que levou Henzell a colocar legendas em inglês em alguns diálogos.

O filme foi realizado sem um roteiro estrito, apenas com uma indicação do que aconteceria em cada cena, dando espaço para que os atores articulassem os diálogos da forma como se expressavam cotidianamente (WARNER, 2000: 78). Essa estratégia certamente remete também aos procedimentos adotados em filmes que definiram o neo-realismo, como *La Terra Trema*, onde os pescadores sicilianos falam entre si na língua deles (diferente da língua oficial do país e também considerada um dialeto na perspectiva totalizante e nacionalista), deixando que as pessoas mostrem com desenvoltura sua *auto-mise-en-scène* em um filme abertamente ficcional⁴⁶. Como na película filmada na Sicília, em *The Harder they come* o encadeamento e a entonação da fala popular podem ser sentidos em cada cena e também em todas as canções da trilha sonora, unificando o filme em uma cadência específica, inventando um povo⁴⁷ e começando a delimitar um território, no intuito de que ele se tornasse reconhecível em outros lugares. O trabalho com atores não-profissionais, que sabiam “mais sobre o papel que iriam fazer do que eu”, segundo depoimento de Henzell (PARKER, 2001) o aproximou ainda mais das práticas dos cineastas vinculados ao neo-realismo,

principalmente porque as classes mais abastadas sempre falaram o inglês convencional e não se preocuparam com uma língua e uma fala que consideravam “degenerada”. Mesmo com todos esses obstáculos, essa língua há muito tempo rompeu a barreira da fala e hoje pode ser lida nos jornais, em livros de prosa, como na novelização de Michael Thewell para o filme *The harder they come* (1983) e também de poesia, como na chamada *dub poetry* de Linton Kwesi Johnson, Mutabaruka e Oku Onuora, chegando ainda aos textos acadêmicos, como os da professora jamaicana Carolyn Cooper (1995).

46 O tema do trabalhador explorado que tenta manter um negócio próprio e falha, presente em *La Terra Trema*, também ecoa em *The Harder They Come*, só que na marginalidade, o que pode indicar uma inspiração direta entre o filme de Visconti e o de Henzell.

47 Ao escrever sobre o chamado cinema de Terceiro Mundo, abordando obras de Glauber Rocha (*Terra em Transe*), Pierre Perrault (*Pour la suite du monde*) e Jean Rouch (*Les Maîtres Fous*), Deleuze pontua que tais filmes precisaram inventar um povo, pois este ainda não existiria como protagonista ou personagem, seria um povo que falta, ou seja, “não se dirigir a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo” (1990: 259), o que para ele seria o verdadeiro cinema político.

intensificando esse processo.

As performances musicais inseridas no filme, em uma série de endoclipes também cantados na língua falada na ilha, teriam uma participação decisiva nesse processo. A trilha sonora foi escolhida diretamente por Henzell durante a montagem, entre as faixas de que mais apreciava do repertório dos muitos artistas por ele conhecidos na Jamaica (na época ainda marginalizados e pouco reconhecidos), pois sempre se valeu dos estúdios de gravação na produção de seus comerciais para a televisão (PARKER, 2001). Além delas, incluiu a faixa "The Harder they come", a única a ter sido composta especialmente para a película, por Jimmy Cliff. Elas foram importantes para dar unidade a um filme feito em dezenas de etapas, ao sabor da sobrecarregada agenda internacional de Cliff, fazendo com que a pequena equipe de Henzell levasse mais de dois anos para completar a produção.

A constituição desse filme "musicalmente direcionado" [*"musically driven"*], como definiu o ator e produtor jamaicano Carl Bradshaw, intérprete do *gangster* José (WARNER, 2000: 162), foi elaborada no interior do próprio audiovisual, de acordo com a visão de Henzell, Rhone, Blackwell e do diretor de fotografia Franklin Saint Juste (que era parte da equipe da JFU e foi o responsável pela câmera dos filmes *Lion of Judah* e *Carifesta 1965*). Cada momento de virada no enredo é constituído como uma relação de qualificação interdependente entre a trilha sonora e as imagens. Na seqüência de abertura, que localiza a ação nos trópicos, ao acompanhar a trajetória do ônibus onde está Ivan até a cidade grande, o andamento acelerado da canção "You can get it if you really want" contamina o espectador com o otimismo do personagem, ao mesmo tempo em que a letra o caracteriza como alguém que vai lutar pelo que deseja.

Um pouco mais tarde, quando Ivan se vê abandonado à própria sorte em um depósito de lixo, a trilha é composta pela canção "Many rivers to cross", na voz do próprio Cliff, e o coral *spiritual* da canção qualifica e aprofunda o que poderia ser visto como desânimo em uma melancolia quase desesperadora, em contraste gritante com a música de abertura. Aqui a *auto-mise-en-scène* se funde à performance do próprio Cliff, sabidamente o intérprete da canção, embora ele não seja mostrado cantando. Se "You can get it if you really want" era entoada na segunda pessoa, como se fosse um conselho de alguém mais experiente para o personagem, a letra da segunda canção se mostra como uma reflexão na primeira pessoa sobre os "muitos rios" que Ivan ainda precisaria atravessar, após ter subestimado as dificuldades que encontraria na cidade grande. A presença do coral nesse arranjo prenuncia o resultado dessa tomada de consciência: o refúgio da personagem em outro coro, aquele dirigido por um pastor

de uma igreja batista, recomendado pela mãe que o havia abandonado pouco antes.

O envolvimento de Ivan com a cena musical, que era o grande desejo do personagem, daria início à série de eventos que levariam ao desfecho trágico, o que seria catalisado pelas performances filmadas ao longo de *The Harder They Come*. Estas cenas aconteceram no estúdio de gravação Dynamics (fundado e dirigido por Byron Lee, que aparece em *This is Ska*) e mereceram um cuidado especial, sendo explicitamente destacadas na montagem. Na primeira delas, o grupo de Toots Hibberts, The Maytals (que já havia aparecido em *This is Ska* e *Reggae*) canta “Sweet and Dandy” enquanto a câmera passeia pelos cantores, instrumentistas e pelo estúdio. Esse endoclipe cobre quase toda a canção e revela o método local de gravação da época, onde todos eram captados simultaneamente no estúdio, como se estivessem em um ensaio. A faixa é vibrante e Ivan assiste à performance com expressões de aprovação e surpresa, selando sua decisão de se tornar um artista como eles. A trilha faz uma ponte sonora para a cena posterior, que flagra Ivan a voltar feliz para a casa do pastor em uma bicicleta, fazendo com que as imagens noturnas das ruas de Kingston vibrem ao som dos Maytals. Esse recurso começa a gravar o *reggae* na memória do espectador ao substituir as buzinas e os motores de carros, ônibus e motos pela nova paisagem sonora urbana, aquela construída pelo filme e pela música popular.

Outra cena no Dynamics é diretamente ligada à anterior, quando Ivan vai finalmente gravar a sua música, não por acaso a faixa-título, que toca no filme pela primeira vez. Ela acontece logo depois de Ivan ter sido preso e chicoteado pela polícia (por causa de uma briga de rua em que esfaqueou o corpulento *Longah*), ecoando os tempos da colônia da forma mais bárbara e chocante em todo o filme, enquanto a voz fria do juiz branco lê a sentença em *off*. Ao contrário da cena com os Maytals, na gravação da canção “The Harder They Come” nenhum diálogo se sobrepõe à música, apresentada na íntegra com seguidos closes de um Jimmy Cliff revoltado e arrebatado, intercalados com planos dos produtores atrás da mesa de mixagem e também por closes rápidos dos instrumentistas. Nessa cena em particular, a impressão é de que realmente estamos assistindo à sessão de gravação original, quando a figura de Cliff se impõe e vemos o *reggae* sendo criado diante de nossos olhos e para nossos ouvidos. “The Harder They Come” é uma faixa de transição, que ainda apresenta o “borbulhar” do *rocksteady* na guitarra, mas tem os espaços no compasso preenchidos pelo teclado, como Coxsonne Dodd iria explicar mais de trinta anos depois no documentário *Música Libre*. A cena funciona para apresentar a canção principal e também para completar a transformação do personagem Ivan, passando

do sofredor da primeira parte para o lutador da segunda, o que é plenamente descrito pela letra da canção, quando ela afirma (em tradução livre) que “tão certo quanto o sol vai brilhar/vou ter a minha fração do que me pertence [*as soon as the sun will shine/I'm gonna get my share of what's mine*]”.

A partir de então, a música, as imagens e a trama do filme se articulariam de forma cada vez mais intensa. A faixa-título é ouvida novamente quando Ivan a leva para ser tocada em um baile, onde a canção coloca para dançar o exigente público, comprovando seu poder de afetar o corpo dos ouvintes. Mas Ivan se desentende sobre seu pagamento com o produtor da canção, que por isso boicota o aspirante a estrela, não permitindo que sua música fosse tocada nas rádios e em outros bailes. Sentindo que seria impotente para superar o poder do produtor e se firmar na vida artística, Ivan se desilude e aceita uma oferta de José: trabalhar com a colheita e distribuição de maconha. Isso faz com que “You can get it if you really want” seja tocada pela segunda vez. A música é mixada sobre imagens das plantas proibidas, impregnando o interior do território jamaicano com a levada pulsante do *reggae* e sua letra agora irônica, pois ela deixa claro que “você consegue se realmente quiser,” acrescentando que é preciso “tentar, tentar e tentar”, enfatizando por contraste a falta de persistência do personagem em manter sua carreira musical. Ela ainda estabelece uma ligação com a faixa-título, quando afirma que “perdendo ou ganhando, você deve ter a sua parte”, traçando assim a fronteira entre a segunda e a terceira parte do filme e da história de Ivan.

Mais adiante, “The Harder They Come” é ouvida pela terceira vez, capilarizando o *reggae* pelas vielas de Kingston, no ponto da trama onde Ivan finalmente atinge a popularidade como cantor. Isso acontece apenas depois que o protagonista, cada vez mais envolvido com o modo de vida marginal, mata um policial e se torna um fora-da-lei procurado. A súbita notoriedade de Ivan faz então com que o produtor lance a sua faixa em forma de compacto. A capital jamaicana e o povo a dançar nas ruas são flagrados em *travellings*⁴⁸ da janela de um carro, muitas vezes refeitos nos filmes e documentários sobre o tema (em mais uma rede audiovisual que se entenderia até a quem nunca viu *The Harder They Come*). As imagens mostram pessoas com rádios de pilha a ouvir atentamente ou a dançar a canção que nomeia o filme, pois ela continua a tocar por toda a extensão desse segmento. A faixa de Cliff se insinua pelas reentrâncias dos muros e casas, compondo a paisagem sonora daquele espaço e afetando de forma intensa aqueles que o povoam.

48 Movimento de câmera obtido pelo deslocamento da superfície onde ela está montada, normalmente um carrinho sobre trilhos ou um veículo como carro ou ônibus.

Tais maneiras de trabalhar os componentes de uma obra audiovisual mostram que, muito mais do que um filme "musicalmente direcionado", *The Harder They Come* era, a começar pelo título, um filme-canção que inventou um conceito musical para o espaço e o tempo de um território, catalisando a operação que iria, muito além da mera associação, **fundir** "Jamaica" e "reggae". Se o objetivo declarado de Blackwell era "capturar a essência da Jamaica em filme", o que aconteceu concretamente foi a construção de uma perspectiva essencializada da relação entre música e território, como ontologicamente constituindo um ao outro. Uma fusão que também passa pelo corpo que canta e dança, o que foi inicialmente trabalhado em *This is Ska*, mas expandido em *The Harder They Come* para muito além dos clubes reservados para essas práticas.

A perspectiva materializada neste filme exclui de sua elaboração os movimentos de reterritorialização e desterritorialização já em atividade, alguns dos quais tematizados em *Reggae*, e que serão retomados na análise do *corpus* principal. Ela foi certamente informada e também catalisada pelos eventos que contribuíram para a atual configuração política do Caribe, mas o modo como o audiovisual produziu e radicalizou essa perspectiva sobre as relações entre música e território (com conseqüências diretas na valorização da expressão musical na Jamaica) possibilitou a invenção de novos produtos audiovisuais, o que será abordado em relação aos filmes e programas televisivos do *corpus* principal.

Com efeito, em relação aos audiovisuais estudados até aqui, os elementos que compuseram essa fusão no filme agora em análise foram elaborados de uma outra forma, sem a ênfase na racionalização encontrada em *Reggae* ou na exaltação de *This is Ska*. *The Harder They Come*, uma película ficcional, não apresenta um relato de gênero comparável com a descrição explícita realizada nos filmes produzidos anteriormente, o que é compreensível, mas não que a própria palavra "reggae" não seja nem mesmo mencionada, como pode ser constatado por quem assiste ao filme. Afinal ele estava dando espaço para a expressão de um grupo de artistas que ocupava um lugar marginal na sociedade e a referência ao gênero musical performado por eles seria plenamente justificável, ainda mais se a razão principal do filme estivesse no seu pertencimento a uma estratégia comercial, como querem alguns.

Essa questão pode ser pensada de outra maneira, não como falta, mas como parte da perspectiva desenvolvida pelo filme. Como escreveu Régis Debray sobre a noção de arte grega, "quando tudo é arte, dir-se-á, a arte não tem nome" (1993: 170), assim não era necessário nomear um gênero que *The Harder They Come* impregnou em todos os meandros da sociedade criada pelo filme. "É a marca de uma

plenitude, não de uma insuficiência” (DEBRAY, 1993: 179). Esse modo de compreender o problema se liga à constatação de que a maioria das operações realizadas no filme envolveu uma relação constitutiva com o fora-de-campo. Em outras palavras, é possível afirmar que a relação desenvolvida entre música popular e território se mostra como uma fusão audiovisual entre o campo e o fora-de-campo. Este deixa de ser um espaço indeterminado quando é povoado pelos praticantes da música *reggae*, inventando assim um povo e um conceito musical de Jamaica que será muitas vezes confrontado com novas produções do real.

Mas ainda haveria uma fase de maturação das marcas simbólicas ligadas à fusão Jamaica-*reggae*, o que pode ser indicado pelo fato de apenas um personagem ser facilmente identificado como um rastafari em *The Harder They Come*, sem apresentar o protagonismo que esse grupo teria em produções cinematográficas subseqüentes filmadas no país, como *Children of Babylon*, *Rockers* e *Countryman*.

A grande maioria dos longa-metragens ficcionais realizados por equipes em sua maioria radicadas na ilha, como *No Place Like Home*, *Smile Orange*, *Klash*, *Dancehall Queen*, *One Love* entre outros, apresentaram uma relação entre música, território e o povo local que pode ser rastreada até *The Harder they Come*. Isso pode ser constatado pela forma como tais produções abordam práticas culturais como a dança ou então o segmento marginal, trazendo uma trilha sonora composta por alguns dos principais sucessos de público na Jamaica em cada período de produção (WARNER, 2000: 108).

The Harder They Come também estabeleceu parâmetros audiovisuais para películas posteriores de cunho documental. Produções realizadas por americanos e ingleses como *Heartland Reggae* (cujo título é uma confirmação direta da fusão entre a Jamaica e o gênero musical) e *Roots, Rock, Reggae* (título de uma canção de Bob Marley), além dos diversos filmes sobre Bob Marley e sobre a história do gênero, como *Caribbean Nights*, *Deep Roots Music*, *Rebel Music* e *Story of Jamaican Music*, iriam consolidar essa fusão, elaborando aspectos diversos da relação música-território e com os artistas abordados.

Todos partiam da premissa de que tratar da Jamaica significava abordar o *reggae* e vice-versa, por meio uma perspectiva próxima daquela apresentada nos filmes ficcionais. Performances musicais se mostraram componentes tão importantes para a apresentação desses documentários quanto os depoimentos ou textos explicativos. Por ter sido o primeiro longa-metragem produzido na Jamaica por sujeitos que cresceram cercados por aquele ambiente e ter sido bem divulgado em boa parte do mundo, *The Harder They Come* é inegavelmente identificado como o

ponto de partida, o primeiro nó de uma longa rede de referências que ecoa até hoje. Assim, tais produtos audiovisuais condicionaram a constituição da memória coletiva acerca do *reggae* e sua relação com a Jamaica de uma forma que a divulgação de discos não logrou, inspirando videoclipes, documentários e outros produtos.

No contexto do que foi tratado nas seções anteriores, vimos que essa relação construída pelo audiovisual, a fusão Jamaica-*reggae*, foi conseguida a partir de uma série de processos, todos interligados embora não se possa dizer que tenham seguido uma linha evolutiva, tendo em comum o elemento sonoro. Retomando as proposições abordadas por Comolli no âmbito do cinema, podemos afirmar que o sucesso da operação deflagrada por *The Harder They Come* mostra que uma filmagem não apenas assinala um lugar para o outro, mas também para o próprio espectador, tornando o território filmado mais concreto. *The Harder They Come* se mostra como componente de uma rede de produtos audiovisuais que procuraram constituir paisagens sonoras para o Caribe e, mais tarde, para a Jamaica, como entidade autônoma, dentro de um processo histórico mais amplo, onde o cinema teve um papel cada vez mais relevante, na invenção de um povo emancipado politicamente e existencialmente.

As conseqüências socioculturais desse processo são encaradas aqui como elementos relevantes a serem considerados, mas não como o foco principal desse trabalho, que recai nos filmes e vídeos. Dessa maneira, iremos tratar no próximo capítulo sobre como foram estabelecidos os critérios de seleção, organização e composição do *corpus* principal, algo profundamente marcado pela relação com os produtos audiovisuais estudados até aqui. Os filmes serão assim apresentados de forma preliminar, para serem detalhados nos capítulos posteriores.

CAPÍTULO 2

COLEÇÕES

AUDIOVISUAIS

2.1 – Colecionismo e conhecimento

“(...) poderíamos dizer que o colecionador vive uma vida sonhada. Pois também no sonho o ritmo da percepção e da experiência estão transformados e tudo – até o elemento aparentemente mais neutro – se lança sobre nós, nos afeta”. (BENJAMIN, 1993: 274 apud PERRONE E SEIDELMAN, 2005: 87)

Esta pesquisa, como já foi esclarecido na Introdução, teve sua origem em uma coleção, bem mais ampla, composta por objetos relacionados com o gênero *reggae*. A seção dedicada aos filmes desse conjunto foi recortada à medida que a pesquisa se desenvolvia, processo em que a construção das questões teóricas e do *corpus* de análise interagiram de modo a edificar a presente argumentação. Nesse contexto, não é possível ignorar que a coleção precedeu a pesquisa, posto que algumas características do colecionismo foram profundamente constitutivas na elaboração deste trabalho e no recorte do *corpus*. Além disso, a próprio processo de montagem de um audiovisual se mostra como derivado de ações colecionistas, como veremos adiante. Por isso é necessário fazer, em primeiro lugar, um breve exame do colecionismo como forma de conhecimento e o modo como este se relaciona com os produtos audiovisuais.

A habilidade de selecionar, ordenar, classificar e reorganizar objetos, recursos naturais, artefatos, entre outros elementos do ambiente, sempre foi crucial no processo evolutivo da espécie humana, tanto que muitos historiadores e arqueólogos chamam o modo de vida anterior à disseminação das técnicas agrícolas de “caça e coleta”⁴⁹ (ainda hoje essencial na organização da vida cotidiana para muitas comunidades). Mas tais atividades sempre foram diretamente relacionadas com a sobrevivência, sem o investimento afetivo que envolve a reunião e catalogação de peças para a formação das coleções modernas, o que só se tornou possível após a formação das primeiras cidades, com a progressiva liberação de parte das coletividades humanas do duro trabalho no campo. Marshall considera Aristóteles como o “patrono de todos os colecionistas”, pois baseou boa parte de sua obra em uma ampla coleção de documentos (como as, segundo Marshall, 158 constituições de cidades-estados usadas pelo filósofo na elaboração de *A Política*), artefatos, plantas, animais e outros exemplares provenientes de todas as partes do mundo conhecido

⁴⁹ Segundo Marshall, a etimologia do vocábulo latino *collectio*, de onde derivam diretamente os termos portugueses coleção, coletar, colecionar, colecionador, entre outros, possui em seu núcleo semântico mais profundo a raiz indo-européia *leg*, que gerou o verbo latino *legere* (ler), entre muitos outros derivados, e na língua grega os verbos raciocinar (*logeín*) e discursar (*legein*), além de todas as palavras formadas pelo sufixo “logo” (como sociólogo ou antropólogo) na língua portuguesa, indicando a relação com a busca, manutenção e comunicação do conhecimento que caracteriza o colecionismo (2005: 15).

pelos gregos, muitos deles enviados ao mestre por seu ex-aluno, o conquistador macedônio Alexandre, o Grande (MARSHALL, 2005: 21). Os procedimentos de catalogação, numeração e ordenação textual expostos por Aristóteles nas suas obras voltadas para a lógica (reunidas no *Organon*), até hoje utilizados nos trabalhos acadêmicos, certamente foram desenvolvidos e testados em suas coleções. A conquista do império helênico permitiu aos romanos coletar e organizar os despojos que iriam transformar para sempre a sua civilização. Os colecionadores romanos não só se apropriaram dos tesouros artísticos como traduziram as obras clássicas que formaram as suas bibliotecas públicas e particulares, inspirando a expressão afetiva de seus patronos, como atesta uma frase atribuída ao filósofo e político Marco Túlio Cícero, segundo a qual “um quarto sem livros é como um corpo sem alma”.

Tais obras nos chegaram, em boa parte, por causa da admiração e do empenho de cientistas e colecionadores árabes, que guardaram boa parte desses exemplares enquanto a Europa queimava em meio às guerras que aconteceram desde a Antigüidade e continuaram durante a Idade Média. Elas voltariam a circular pouco antes da Renascença, permitindo o redescobrimento dos filósofos clássicos e a formação de um homem de ciências como o padre jesuíta Athanasius Kircher, um dos grandes colecionadores do século XVII (MARSHALL, 2005: 19). Ele teve importância decisiva na história do audiovisual moderno, pois foi é tido como o inventor de um dos primeiros aparelhos de projeção de imagens, precursor da lanterna mágica e do projetor de cinema inventado pelos irmãos Lumière (MANNONI, 2003: 45-57). O cinema pode ser considerado um dos principais produtos do que veio a ser conhecido como Modernidade⁵⁰ e um dos mais eficientes formadores da mentalidade coletiva desde então. Tudo isso mostra que, entre os diversos vetores que contribuíram para a constituição da civilização contemporânea e particularmente no tocante ao audiovisual, um dos principais foi o colecionismo e os procedimentos a ele relacionados.

Os grandes colecionadores ajudaram a criar as condições para o desenvolvimento da ciência moderna, dos centros de estudos e universidades, mas foram os praticantes mais modestos que radicalizaram a idéia de coleção como uma forma de reordenação e redirecionamento prático do que nos chegava pelos sentidos. Os efeitos mais estruturantes do projeto moderno, como a padronização e urbanização da vida cotidiana, não conseguiram anular os aspectos afetivos do

⁵⁰ Entendida aqui em sua acepção weberiana, isto é, como um projeto de racionalização e regulação da vida cotidiana, como parte da ascensão burguesa nas sociedades ditas ocidentais, projeto que procurou estender o controle do aparato institucional a todas as instâncias possíveis (WEBER, 1996).

coleccionismo. Walter Benjamin, em seu livro sobre as Passagens de Paris, comentou sobre o grau de detalhismo com que o homem medieval fazia o inventário de seus pertences e os indicava a seus herdeiros nos testamentos, explicitando o apego intenso das pessoas daquele tempo a seus objetos pessoais. Para ele, essa dimensão afetiva sobrevivia no colecionismo, o que foi escrito nas primeiras décadas do século XX, quando a produção em massa de mercadorias havia há muito substituído os processos artesanais vigentes na Idade Média (2006: 245). Tal dimensão era algo que Benjamin conhecia bem, pois ele era também um colecionador de livros raros e de livros infantis, como narra em seu artigo *Unpacking my library* (1969: 59).

Para o pensador alemão, o gesto do colecionador na sociedade industrial é, antes de mais nada, retirar as mercadorias de sua cadeia funcional e as “libertar” da utilidade para as quais foram fabricadas, permitindo outras formas de relacionamento com os objetos e entre os objetos (BENJAMIN, 2006: 241). Seria uma combinação da sistematização científica com a valoração afetiva, uma espécie de leve reencantamento do reprodutível e também uma tentativa de recuperar algo da experiência anterior à fragmentação moderna. A experiência como colecionador poderia ainda possibilitar novas articulações entre saberes (o que vincularia novamente, por exemplo, os livros de uma coleção a uma de suas funções), já que, para Benjamin, “o estudante coleciona saber” (2006: 245)⁵¹. Tal descrição se relaciona com as considerações do filósofo da ciência Thomas Kuhn sobre a relevância dos valores e das afinidades do cientista na produção do seu campo de pesquisa e análise, algo muitas vezes escamoteado nos resultados obtidos (1975: 229).

Até pouco tempo atrás, o produto audiovisual dificilmente poderia ser pensável como item de um colecionador autônomo, pois sua guarda era possível apenas em instituições como cinematecas ou emissoras de televisão, quase sempre fechadas ao público. A popularização do videocassete e do DVD tornou factível esse tipo de coleção, facilitando o acesso e também o estudo dos filmes. Atualmente um filme não é mais projetado de forma inexorável, como um trem que não pára até chegar à próxima estação, pois os aparelhos atuais permitem que o pesquisador o detenha e faça dele uma análise mais detalhada, o que somente era possível com amplo acesso

51 Nesse sentido, o colecionismo se aproxima dos modos de conhecimento praticados nas religiões afro-brasileiras, como assinala o antropólogo Márcio Goldman:

“Num registro menos acadêmico, sempre imaginei que as técnicas de trabalho de campo que utilizei em Ilhéus se assemelhavam muito ao que se denomina, no candomblé, 'catar folha': alguém que deseja aprender os meandros do culto deve logo perder as esperanças de receber ensinamentos prontos e acabados de algum mestre; ao contrário, deve ir reunindo ('catando') pacientemente, ao longo dos anos, os detalhes que recolhe aqui e ali (as 'folhas') com a esperança de que, em algum momento, uma síntese plausível se realizará” (GOLDMAN, 2003).

aos acervos, a transcrições de áudio e com a ajuda paciente do projetorista. Hoje em dia podemos rever qualquer trecho de uma produção cinematográfica ou videográfica de diversas maneiras, transcrever falas com exatidão e ouvir a trilha sonora quantas vezes desejarmos.

No caso da televisão, a gravação em videocassete também permitiu uma operação essencial para esta pesquisa: a retirada dos programas do fluxo rigidamente demarcado pela “grade” (programação) de cada emissora, além das mesmas ações descritas acima em relação ao filme, e ainda a exibição conjunta desses dois tipos de produtos audiovisuais em uma projeção na sala escura, se quisermos incluí-los em uma mostra coletiva, ou via monitores, sejam televisivos ou de computador. Ao mesmo tempo em que isso permite o seu reordenamento e reexibição como coleção, também pode implicar uma visão mais fragmentada dos filmes, facilitando ainda as comparações e a identificação de elementos recorrentes entre eles.

A possibilidade de inclusão de produtos audiovisuais em um arranjo colecionista permite abordar tais peças em uma gama de possibilidades bem mais ampla do que uma coleção de objetos comuns, pois um filme ou um vídeo não é uma mercadoria qualquer, mas um bem simbólico que porta memórias, ações e idéias transformadoras sob a forma de imagens, sons, música, voz, texto e outros recursos. As idéias materializadas em filme foram produzidas sob condições históricas e socioculturais complexas, que serviram como critérios para a sua incorporação em uma totalidade fluida, a coleção, que se modifica por inteiro a cada peça adicionada.

Como observou Benjamin, uma das possibilidades do colecionador, “para quem as coisas se enriquecem através do conhecimento de sua gênese e sua duração na história” (2006: 245), é criar um outro sentido de tempo e de História (1987c: 222), que relaciona o ocorrido e o agora de forma dialética (2006: 245), isto, é, confrontando, atualizando e transformando a percepção de ambos, colocando-os lado a lado, como acontece na memória, e não relegando o passado a “um tempo vazio e homogêneo” (1987c: 229). O passado é sempre revisto e suas inúmeras camadas, bifurcações, opacidades, resistências, confluências e possibilidades são reconsideradas, à luz de um presente também em fluxo, nunca estático. Assim, cada componente da coleção exibe o potencial de alterar a forma como cada um dos outros é interpretado e de engendrar novas relações entre eles. O trabalho do colecionador pode ser visto como uma remontagem incessante do mundo, sentido que Benjamin aproximou da crítica literária (onde trechos de um texto são selecionados para avaliação, realinhados e comentados em outro texto) e, naturalmente, do cinema (PERRONE e ENGELMAN, 2005: 86).

Como vimos, o ato de colecionar implica um componente afetivo como forma de ligadura, ao mesmo tempo em que faz emergir e evocar lembranças, também sob a forma de audiovisual. Estas são operações que se dão tanto em nível macro, ao se organizarem conjuntos de filmes e programas para análise, como em nível micro, no próprio trabalho de montagem, plano a plano, tomada a tomada, de um novo produto audiovisual e também na sua análise. Assim, a operação de montagem também envolve atividades desenvolvidas ao longo da história colecionista da humanidade, implicando a seleção das imagens e sons captados que apresentem melhor qualidade técnica, estética e sejam adequadas à proposta de seus realizadores, para serem então reorganizadas em um novo conjunto coerente.

O processo de produção e pós-produção de um audiovisual monta diversas camadas de tempo e espaço, imagens filmadas em épocas e locais diferentes ou adjacentes, sonoridades concebidas e performadas há algumas décadas ou há alguns dias. Tais ações transformam fios de memória em novos encadeamentos, organizados em uma seqüência linear, nivelando tudo a uma mesma camada, a um mesmo plano, para que este possa ser reconhecível e disseminável, trazendo assim todas essas imagens e sons para o presente do filme. A partir de tais atos o montador consegue finalizar um produto totalizado. O modo como tais elementos nos afetam durante esse trabalho é um critério muitas vezes ignorado racionalmente, mas relevante para o resultado final, o filme ou vídeo.

Esses elementos se tornam novamente presentes para seus espectadores a cada vez que o produto é exibido, assim como a coleção se renova a cada vez que um novo item é catalogado e exposto. Da mesma forma com que cada filme é apreciado em seu sentido histórico e como experiência coletiva, ele também é atualizado a cada projeção, em relação à experiência de cada espectador, trazendo imagens e sons dos lugares filmados para o local onde se encontra o público que os assiste. Nesse momento, cada item é considerado tanto em sua gênese, como produto de condições históricas específicas, mas também em sua duração, como parte de um novo conjunto, uma coleção.

Essa relação dialética (no sentido empregado por Benjamin), operada pelo audiovisual, pode ser encarada como um dos principais fatores envolvidos na constituição de uma memória coletiva, acerca de situações ou manifestações que não presenciamos pessoalmente. Tal memória coletiva, sempre em constituição, é novamente evocada a cada produção que se realiza, quando alguns elementos das produções anteriores são sempre incorporados, conscientemente ou não, a essas novas coleções de imagens e sons. Nossa perspectiva do processo de transculturação

pode ser entendida de forma semelhante, pois consideramos que a origem das manifestações culturais não deve ser encarada de maneira absoluta como vinculada a um determinado território, mas isso não significa que não exista uma história dessas manifestações, história que entendemos se fazer da maneira abordada acima.

A dimensão colecionista se revela ainda nos próprios personagens apresentados nos filmes, freqüentemente caracterizados como pessoas imbuídas de uma relação afetiva com objetos ligados à fruição musical, como discos e fitas. Quando a afetividade não se apresenta, essa “falta” é explicitada muitas vezes como uma manifestação mercantilista, censurada de forma direta ou indireta nas locuções e depoimentos. Isso reforça, por contraste, a caracterização do aficionado por um gênero musical como um colecionador, contribuindo para fazer dessa associação uma referência relevante, embora seja raramente citada de forma direta. Os programas e filmes estudados geralmente abordam pessoas que procuram ir além da afinidade superficial em relação à música, aqueles que foram “convertidos”, como apontou a professora Brodber, freqüentemente montando coleções de maior ou menor amplitude, com base em um conceito de gênero e um conceito de *reggae*.

A sensibilidade colecionista, seu vocabulário, suas ações típicas, como a busca por um novo item, o intercâmbio com outros colecionadores, suas obsessões e apegos, estão impregnados em toda a pesquisa, desde a sua concepção, nos realizadores dos filmes, nas montagens, nas pessoas filmadas, nas questões levantadas e, principalmente, na metodologia empregada. Esta se define primeiramente no modo como o colecionador dispõe suas peças e transforma o ritmo da percepção e da experiência, o que foi a base conceitual para a seleção e organização dos filmes e programas televisivos em estudo.

Assim como o audiovisual compõe várias camadas expressivas em um mesmo plano, ao estudar o cinema ou o vídeo não há uma consideração maior por um ou por outro, colocados *a priori* em mesmo plano como instrumentos de concretização da música e suas relações com o território em diversos produtos. Estes formaram outra coleção, que ao mesmo tempo faz parte daquela de onde partiu – o *corpus* de referência – e se constitui como um novo conjunto, o *corpus* de análise, concebido para tornar visíveis, audíveis e legíveis elementos que não o seriam em outras condições. A incorporação de novos audiovisuais promove o efeito de um enredamento, que conecta de diversas maneiras as percepções humanas sobre as relações entre música e território. Esse *corpus* pode ser manejado de modo a obter novas conexões entre eles, principalmente na disposição dos exemplares em novas seqüências, que podem ser de ordem cronológica, obedecer a critérios territoriais,

entre outros. No caso em questão o principal critério se deveu à relação de cada audiovisual com o gênero *reggae*, que sempre esteve em primeiro plano na constituição da coleção de referência, e seus componentes foram selecionados principalmente por tomar o *reggae* como tema principal. Tal identificação pode ser dada inicialmente na autodenominação ou titulação (a primeira descrição do produto audiovisual) e confrontada com os artistas presentes ou referidos pelos personagens e entrevistados. No entanto, antes de tratar desses indicadores, é necessário precisar o modo como tais categorias serão abordadas no presente texto e também o conceito de gênero com que trabalhamos.

2.2 – Relatos de gênero

Quando se trata dos gêneros de discurso, como chamou Bakhtin, a ênfase no dialogismo e na polifonia das expressões humanas, características da obra do teórico russo, não pode ser descartada, mas encarada como um dos alicerces da perspectiva transcultural. Para o autor os gêneros são tipologias relativamente estáveis, mas suscetíveis ao diálogo, à subdivisão e à transformação recíproca (2003: 261), pois “dois enunciados alheios confrontados, que não se conhecem e toquem levemente o mesmo tema (idéia), entram inevitavelmente em relações dialógicas entre si” (2003: 320). Tal caracterização pode ser estendida aos gêneros musicais. A comunicação entre os artistas e o trânsito entre os gêneros vêm se tornando mais ágeis e fluidos, por isso é ainda mais importante não tomá-los como dados ou imunes aos processos de contato e modificação, mas sim como referências provisórias. No caso da música popular, essas referências são altamente relevantes, servindo como parâmetros temporários de **descrição** – tornando reconhecíveis marcas formais e temáticas – e **prescrição** – normatizando sua instrumentação e execução pelos instrumentistas, vocalistas e DJs⁵² (GUIBAULT, 1997). Quando transformados em produtos sob a forma de discos ou filmes distribuídos pelas redes comunicativas, são amplificadas as possibilidades de **inscrição** – orientando de forma diferente os praticantes em outros contextos, através de exemplos visíveis e audíveis de performance musical.

Tais parâmetros são considerados em diversos graus de proximidade pelos

52 Aqui os DJs são entendidos tal como o termo foi consagrado na Jamaica, isto é como vocalistas que falam sobre a música (como os disc-jóqueis de rádio, o que inspirou o nome) nos bailes de *sound-systems*, técnica também chamada na ilha de *toasting*. Em um movimento transcultural que levou o DJ Kool Herc (DJ na acepção mais adotada no Brasil, isto é, operador e selecionador de faixas de toca-discos, CDs ou *laptops* em festas de som mecânico), jamaicano radicado em Nova Iorque, a tocar faixas de *toasters* da Jamaica, como U Roy nas pistas de dança da cidade americana, o que inspirou os primeiros *rappers* e o aparecimento da chamada cultura *hip-hop*.

cantores, instrumentistas e pelos intermediários culturais situados nas gravadoras, emissoras de rádio e TV e outros componentes da cadeia de transculturação. Assim, os gêneros se constituem como guias para a criação de novas obras, ao mesmo tempo em que fornecem coordenadas expressivas para os artistas, criando condições de leitura que favorecem o reconhecimento do espectador e a incorporação da experiência à memória individual. Os consumidores, apreciadores, colecionadores e pesquisadores de música popular se valem de tais referências mesmo quando discordam da sua utilização ou querem desconstruir tal nomenclatura. A classificação de gênero e a definição dos critérios pelos quais são estabelecidos e consagrados como padrões reconhecíveis, comunicáveis e vendáveis, também se mostra um importante apoio nas estratégias de associação entre música e território. Nos filmes em questão isso pode ser chamado de *relato de gênero*⁵³, como foi ensaiado em *This is Ska*.

Assim como não se pretende abordar arte e sociedade como totalmente correspondentes, também não é nossa intenção tratar os gêneros musicais como inteiramente condicionados pela sociedade. Esta última abordagem tende a paralisar a criação do artista, principalmente quando parâmetros de descrição, prescrição e inscrição são encarados de modo estático e quando eles são assumidos acriticamente nas políticas oficiais de incentivo à cultura e exercidos nas pressões midiáticas sobre a produção cultural. O excesso normativo no estudo e na difusão de gêneros se relaciona com outro viés que precisa ser abordado de modo crítico: a tendência da historiografia em conceber as transmutações da música popular de maneira evolucionista. Dessa forma, as canções lançadas são imediata e necessariamente atadas a uma linha evolutiva determinada e excludente, tendendo a apagar as formas praticadas ao longo do tempo para supervalorizar a produção contemporânea, escamoteando as interseções e relações diretas e indiretas entre elementos antigos e novos, o que se configura também como uma rendição de uma parcela dos especialistas à obsolescência programada do mercado fonográfico.

Nesse processo são gerados novos nomes, colocando sob categorias diferentes canções que parecem similares para o ouvinte de fora. Por outro lado, formas musicais aparentemente díspares podem ser classificadas sob o mesmo gênero, demonstrando a elasticidade dessa tipificação sonora, que pode ser motivada por

53 Martin-Barbero define “narrativa de gênero” como aquela submetida ao “funcionamento social (...) que atravessa tanto as condições de produção quanto as de consumo”, em relação aos gêneros literários (2001: 194). Elas seriam as obras que seguiriam com mais rigidez as prescrições do gênero, em contraposição à auto-explicativa “narrativa de autor”. Aqui chamamos de “relato de gênero” a descrição e prescrição de gêneros musicais nos produtos audiovisuais analisados.

pressões comerciais, ambições pessoais ou simplesmente pela inventividade popular, como foi demonstrado por Guibault (1997). Em uma perspectiva transcultural, entendemos que os diversos produtos dialogam entre si e se constroem mutuamente no cotidiano dessa história sempre em movimento. Isso implica colocar em crise as concepções evolucionistas e normativas de gênero e investigar o que os relatos e performances presentes nos filmes podem dizer sobre a questão das associações entre música e território - e não em estudar suas manifestações de modo a determinar a acuidade ou a correção das definições verbalizadas e das performances apresentadas nos filmes, ou ainda avaliar, de forma normativa, a atribuição de canções a um dado gênero nos produtos audiovisuais. Os filmes e programas televisivos em escrutínio foram escolhidos por uma conjunção de fatores, que serão detalhados a seguir.

2.3 – Seleção do *corpus* empírico

Ao iniciar o trabalho de montagem de uma coleção específica para análise, alguns critérios começaram a ser construídos e reformulados a cada incorporação de um novo produto audiovisual. No início da pesquisa, já era contada como certa a inclusão do programa *Documento Especial: Maranhão em ritmo de reggae* no *corpus* de análise, pois foi este o integrante que expressou o deslocamento transcultural e catalisou a perplexidade necessária para provocar este trabalho. A assimilação de *Netos do Amaral*, por tratar do mesmo contexto e ter sido gravado praticamente na mesma época, parecia uma escolha incontestável para compor o conjunto. No entanto, o bloco dedicado ao Maranhão e ao *reggae* fazia parte de um programa que também incluía outro bloco, focado em outro território, em um evento definido (festa do peão em Barretos) e em outro gênero musical (chamado pelos entrevistados de música sertaneja e também de *country*), o que fugia do escopo da coleção.

Por isso foi necessário realizar um recorte colecionista e “libertar” esse bloco da função que ocupava naquele programa específico (provavelmente estabelecer um contraste com o segmento focado na música sertaneja) e na série documental televisiva *Netos do Amaral* – entendendo “série documental televisiva” como um conjunto de programas realizados por uma mesma equipe e formatadas de modo semelhante, com temas correlatos, sob um mesmo título. Isso permitiu a sua consideração como elemento independente. Dessa forma, a partir deste ponto, quando houver uma referência a *Netos do Amaral*, será em relação a este bloco específico e não a toda a série veiculada pela MTV, o que também vale para *Documento Especial*, *Baila Caribe* e *Música Libre*, também organizados como série,

embora de formas diferentes.

Essa operação apontava para a formação de um conjunto que se mantinha limitado aos programas produzidos no Brasil e a exemplares identificáveis como não-ficcionais, o que era atestado tanto pela denominação dos programas como por procedimentos formais e de relação com as pessoas filmadas. Tal concentração parecia uma opção interessante por deslocar necessariamente o foco da pesquisa e colocar em cheque a fusão Jamaica-reggae. Em seguida foi considerada a entrada *no corpus* de programas produzidos por realizadores brasileiros na Jamaica, igualmente de cunho não-ficcional. Dessa forma poderia ser concretizada uma comparação mais direta com os filmes que edificaram a fusão música-território, abordados no capítulo anterior, ao mesmo tempo em que poderia ser estruturado um confronto entre produções locadas em territórios diferentes. Tal proposta de seleção dava a oportunidade de colocar em diálogo variadas maneiras de se produzir audiovisuais em territórios distintos, através de performances de artistas locais e também de artistas deslocados, conferindo ainda a utilização das faixas musicais adicionadas na montagem, entre outros procedimentos, ampliando bastante as possibilidades de análise.

Jamaica: Paraíso do Reggae e *Baila Caribe* são os exemplares que já constavam na coleção original e se encaixavam nessa condição, contanto com uma diferença de apenas dois anos entre a realização de cada um, além de estarem igualmente próximos dos programas anteriormente adicionados, pois todos foram lançados na primeira metade da década de 1990. Isso manteria certa unidade entre eles, expressa também na língua falada pelos narradores ou entrevistadores. Se os realizadores apresentariam um ponto de vista comum pelo fato de estarem igualmente submetidos às condições encontradas no Brasil é algo questionável, mas é fato que compõem um viés de fora, o que, em menor grau, também poderia ser dito em relação às equipes que gravaram no Maranhão, integradas por profissionais oriundos do sul do país.

Pouco antes de iniciar essa pesquisa foi exibido no canal por assinatura GNT o programa *Música Livre*, também parte de uma série, que igualmente se encaixava nos critérios anteriores, com a peculiaridade de ter sido produzido em entre 2001 e 2003, praticamente na mesma época em que a pesquisa estava sendo preparada. Ele traria uma versão contemporânea para o esforço comparativo. Os critérios antes estabelecidos foram determinantes na busca de mais um filme para completar o *corpus*: o curta-metragem *O Bonde do Rastafari*, sobre o reggae no estado do Rio de Janeiro, do qual já tinha conhecimento há algum tempo. Depois de alguma pesquisa, uma cópia em vídeo deste filme foi conseguida junto à Universidade Federal

Fluminense. O fato de ele ter sido filmado no Rio de Janeiro apresenta um terceiro território demarcado pelo audiovisual, atendendo assim à busca por maior diversificação nesse quesito, alargando ainda mais as combinações analíticas possíveis.

Enquanto o *corpus* se formava, os filmes eram vistos e revistos de maneira que fosse possível conceber parâmetros de organização, permitindo assim uma comparação efetiva e útil entre eles. Dessa forma seria possível explicitar a maneira como tais produtos audiovisuais elaboram as diversas fontes da voz nativa e apreender o que eles expressam sobre a relação música-território na constituição de sua paisagem sonora. Depois de vê-los algumas vezes foi possível perceber que havia similaridades e diferenças entre eles no tocante ao modo como produziam aquela realidade e também por características formais, principalmente em relação ao som. A partir dessa seleção foram elaborados alguns parâmetros de organização, o que já estava de algum modo esboçado. Mas antes é necessário examinar algumas das bases teóricas desses parâmetros.

2.4 – Paisagem sonora e relação com o real

A recepção do filme *The Harder They Come* no Festival de Arte Negra, descrita na Introdução, mostrou como muitas vezes o que se vê na tela ainda é confundido com a realidade ontológica. Os filmes e vídeos tomados como parte do *corpus* principal estabelecem relações distintas com o real, de um modo tal que torna possível categorizá-los em três grupos de análise. Isso porque cada filme ou programa televisivo usou estratégias específicas para produzir o real e lidar com os rastros dessa construção. Alguns utilizam expedientes para escamotear os vestígios de tais estratégias, outros são mais explícitos, variando ainda em termos de abertura para a voz do outro e para a composição de personagens. O entendimento das operações de constituição de paisagens sonoras nos audiovisuais passa pelo estudo de tais estratégias, algo que também foi extremamente relevante na edificação do *corpus* e em sua organização.

Os próprios inventores e desenvolvedores do cinema criaram as condições propícias para o espectador se apoiar sobre a certeza de um liame poderoso entre o que foi filmado e o que se supõe ser a realidade (COMOLLI, 2006:142). Afinal, os primeiros filmes se propunham a registrar o que acontecia à sua frente, em aparelhos inventados para tal. Não se deve esquecer que a câmera cinematográfica foi concebida como um instrumento científico, em consonância com as aspirações do positivismo no sentido de garantir um nível máximo de objetividade para o

conhecimento.

Para Comolli, mais do que as pré-condições técnicas, o que favorece a confusão com o real é o que ele chama de “inscrição verdadeira”, gravada pelo sincronismo entre o corpo filmado e a máquina de filmar, quando o cinema agrega, em um espaço-tempo determinado, um ou dois corpos juntamente com o aparato fílmico composto pela câmera, microfones, refletores de luz, diretor, fotógrafo, técnicos etc. É uma experiência partilhada que, no momento da filmagem, se desenrola no aqui e agora daquelas pessoas. Para o autor, o sincronismo que ocorreu primeiro no cinema não foi o da imagem com o som, mas o da ação com seu registro cinematográfico, criando assim um *tempo comum*, de cuja passagem o filme tira sua verdade (2004: 382-383). No entanto, essa reconstrução nunca poderá substituir a “presença real”, ou seja, nunca poderá **ser** aquela situação filmada e sincronizada, o aqui e agora da filmagem e dos corpos filmados, mas apenas captar ondas sonoras a se propagar no ar e redirecionar reflexos de luz, para transferi-los através de uma máquina para a película, para a fita de vídeo ou para a memória de um computador, que são montados e reproduzidos de diversas maneiras em diferentes meios e lugares.

Será que, para que seja possível a idéia de representação ou de aproximação verossímil da realidade através do audiovisual, é preciso que esse fato inegável seja obscurecido, conscientemente ou inconscientemente, é preciso agir como se ele não se verificasse? Não de modo absoluto, mas em diversos graus de crença, como ressalta Comolli. Para ele, “a originalidade extrema do cinema seria menos a de aperfeiçoar a ilusão analógica, a impressão de realidade, do que melhor a desmentir e por esse desvio acessar o mundo interior de cada espectador” (2004: 211). É uma gradação sentida e racionalizada pelo público, que se deixa enganar para garantir a emoção e o envolvimento buscados por autores e espectadores. Entretanto, estes também guardam em si a consciência de que aquela experiência foi construída e, como vimos no tocante à voz *off* e à música pós-sincronizada, a relação entre o áudio e o visual é um dos principais elementos na constituição dessa gradação para cada espectador e para as diversas coletividades de espectadores.

“Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido”, escreveu Benjamin em seu ensaio sobre o contador de histórias. Tal frase descreve a forma como o narrador tradicional capturava sua platéia de artesãos, que se deixavam envolver pela fala enquanto manufaturavam objetos e assim recordavam melhor o que era contado (1987b: 205). Transposta para os meios audiovisuais, a mesma sentença também pode ser usada para descrever o modo como o espectador moderno se equilibra entre a crença e a dúvida nas salas de

cinema, exposto a combinações variadas entre imagens e sons que procuram fazê-lo se esquecer de si para mergulhar nas existências narradas na tela grande. O esquecimento temporário de si permitiria, assim, uma brecha que articula as idéias, emoções e ações que o espectador presencia na tela com sua experiência de vida, operando a relação dialética que compõe uma síntese em sua “tela mental”.

A consciência deste “logro”, como chama Comolli, pode variar de acordo com o realizador, ou seja, o quanto ele deixa transparecer da sua técnica. Além disso, há uma grande participação do conhecimento do espectador sobre o filme projetado, a técnica de produção de audiovisuais ou acerca de outros detalhes. A consciência da espetatorialidade pode emergir enquanto a experiência do cinema o envolve (ao avaliar a performance de um ator ou a veracidade de uma informação) ou apenas ao final da sessão, quando o choque do cotidiano ofuscante o atira para fora da sala de exibição. A força e a especificidade do audiovisual estariam então nessa relação espaço-temporal, nesse lugar assinalado para o outro que performa para a câmera, sustentados pelo frágil equilíbrio entre crença e dúvida, potencializados pela extrema capilaridade e pelo modo relativamente ágil com que o audiovisual alcançou e continua a afetar um número cada vez maior de pessoas, primeiramente com o cinema e depois com a televisão.

A relação estabelecida em termos de gradação entre crença e dúvida foi o critério principal para a divisão do *corpus* em três pares analíticos, que serão abordados em três capítulos distintos. A metodologia de trabalho predominante e o produto audiovisual acabado serviram como parâmetro prático para essa organização.

2.5 – Filmes e métodos

Comolli cita preferencialmente o jornalismo praticado no meio televisivo e os *reality-shows* como programas onde haveria maior expectativa de ligação a um real preexistente. Para ele, o jornalismo televisivo geralmente se apresenta como o real em si e não como algo produzido, procurando obrigar o público a aceitar o que vê e o que ouve como prova e impedir a dúvida (COMOLLI, 2001b: 125). Desse modo, o espectador espera de tais veículos uma informação “verídica” que, se não for verificada, pode gerar até mesmo processos na justiça. É devido a tais características que nesse gênero de audiovisual a voz *off* se dá a ouvir com todos os seus poderes, de forma pouco minada pelos questionamentos comuns no âmbito do documentário, pois o reconhecimento da autoridade do repórter como “testemunha” ocular e auricular da história se mantiveram para a maior parte do público. Ainda que tal autoridade esteja sujeita a críticas, as conseqüências de suas práticas continuam a

indicar a persistência dessa situação.

Por sua vez, os realizadores que se vincularam à vertente conhecida no Brasil como vídeo independente, procuraram desde o início das suas atividades, jogar com algumas das convenções estabelecidas pelo telejornalismo e outros gêneros de televisão, como será detalhado adiante, tornando ainda mais ambivalentes as fronteiras entre as diferentes gradações entre crença e dúvida. Por isso as duas produções inseridas nessa categoria integram um capítulo à parte.

Da mesma maneira serão considerados em separado os dois produtos audiovisuais integrados à tradição dos documentários produzidos depois dos anos 1950, onde a técnica da captação direta do som e a ausência de voz *off* (embora o recurso à voz autorizada não tenha sido completamente banido), se impõe como característica principal, com a maior valorização da voz e do canto nativo e a conseqüente divisão do controle da paisagem sonora com as pessoas filmadas, entre outras que ainda serão mais detalhadas.

Dessa forma foi efetivado um corte colecionista de acordo com três categorias, a saber:

- 1) Telejornalismo - *Jamaica: o Paraíso do Reggae* e *Documento Especial: Maranhão em ritmo de reggae*;
- 2) Vídeo independente - *Netos do Amaral* (São Luís) e *Baila Caribe: Jamaica* e
- 3) Documentário - *O Bode do Rastafari: histórias do reggae carioca* e *Música Livre: Jamaica*.

Como veremos na análise mais detalhada de tais produtos, essa classificação não significa afirmar que os produtos audiovisuais selecionados e recortados como *corpus* de análise apresentam uma estratégia única. É possível dizer que cada um dos seis exemplares compõe uma combinação de métodos para se relacionar com os territórios instaurados e a música neles produzida, com a predominância de determinados aspectos, correspondentes às três categorias, que também podem se contaminar e modificar ao longo de cada exemplar pesquisado. Dessa forma, o próximo passo é salientar algumas das características comuns entre os programas que justificaram o encaixe dos mesmos em tais conjuntos empíricos.

2.5.1 – *Jamaica: o Paraíso do Reggae* e *Documento Especial: Maranhão em ritmo de reggae*

Os dois primeiros produtos audiovisuais em estudo foram reunidos por compartilhar algumas características relevantes. Eles apresentam uma duração próxima, excedendo os 40 minutos, o que permite tratar de uma quantidade maior de

temas e subtemas. Os dois programas foram gravados em vídeo e veiculados na TV aberta, condição esta que os submeteu a um formato padronizado, que dispõe quatro ou cinco blocos de conteúdo separados por três a cinco minutos de peças publicitárias televisivas. A forma de tratamento se assemelha bastante aos programas “especiais” do telejornalismo, cujo modelo procura atenuar ao máximo as marcas autorais, numa tentativa de construir uma voz objetiva e imparcial. *Jamaica: o Paraíso do Reggae* foi inserido na grade da Rede Bandeirantes em um espaço reservado para programas jornalísticos (com o nome de “60 Minutos”, tomado de um programa americano). No caso de *Documento Especial: Maranhão em ritmo de reggae*, veiculado pela TV Manchete, a própria abertura evoca as antigas redações dos jornais, como será descrito adiante.

Ainda de acordo com tais padrões, ambos são organizados em torno de uma locução que se pretende impessoal, por profissionais que a maior parte do público desconhece, entremeados por depoimentos de pessoas identificadas ou anônimas. A identificação pode ser considerada como uma maneira de particularizar quem fala, enquanto que as falas anônimas tendem a generalizar seu conteúdo, como se o entrevistado estivesse expressando a opinião do grupo ao qual foi vinculado (MORAIS, 2006). Esse tipo de separação delimita um espaço de classe e de poder, pois as pessoas não identificadas são sempre aquelas buscadas nas ruas e também abrem um espaço para a voz racionalizadora, pois as que ganham legenda são invariavelmente fontes autorizadas de saber. O objetivo de ambos é construir uma narrativa de cunho informacional, destinada a prover o espectador de um conjunto fechado de elementos que relacionam os territórios nomeados nos respectivos títulos ao gênero reggae.

As diferenças entre os dois programas também são significativas, mas por hora é preciso ressaltar apenas duas. Em primeiro lugar, o fato de que, em *Jamaica: o Paraíso do Reggae*, há uma tentativa de historicização do gênero musical, enquanto *Documento Especial* se mantém no registro do tempo presente durante toda a sua duração. Outra distinção acontece no próprio tratamento do elemento musical, pois *Jamaica: o Paraíso do Reggae* faz uso extensivo de videoclipes de *reggae* para compor o seu relato de gênero, enquanto que estes não estão presentes em *Documento Especial*.

2.5.2 – *Baila Caribe e Netos do Amaral*

Estes programas televisivos foram agrupados por razões formais e também históricas. Ambos foram dirigidos por representantes de uma geração de realizadores que buscou, a partir dos anos 1980, se expressar no Brasil através de obras em vídeo,

por uma série de motivos. Entre eles estava a dificuldade de acesso a equipamentos de cinema, que eram muito onerosos em comparação à tecnologia televisiva. Outra razão para essa escolha era o potencial ainda pouco explorado do novo meio e também pela relevância da televisão, tanto na formação individual de cada um deles, quanto na edificação de uma memória coletiva e de um conceito totalizado para o Brasil⁵⁴.

Os trabalhos desses realizadores, na maior parte das vezes exibidos em festivais especializados como o Videobrasil e o ForumBHZVideo, procuravam lidar com as possibilidades artísticas e técnicas do meio, utilizando intensamente os recursos disponíveis de gravação e edição para compor um conjunto multifacetado de obras videográficas, onde encontramos um extremo dinamismo no trato formal. Outra vertente desse tipo de produto audiovisual jogava com as características do vídeo como meio de comunicação, parodiando gêneros como o telejornalismo ou propondo novos formatos como o videopoema e a videodança. Esse tipo de produto foi chamado no Brasil de vídeo independente, pelo fato de ter sido realizado fora do esquema de produção, distribuição e exibição das emissoras, embora alguns de seus programas tenham sido veiculados pelas empresas de TV, como as séries *Baila Caribe* e *Netos do Amaral*, geradores e resultantes de uma tensão constante entre produtores e exibidores⁵⁵.

Os responsáveis por tais obras aprenderam a lidar com o vídeo na prática, embora alguns tenham freqüentado as escolas de comunicação e de artes de diversas

54 Sobre essa questão existe uma vasta literatura que atesta o modo como as redes de TV foram estendidas a todo o território brasileiro, como parte de uma estratégia governamental que se iniciou nos tempos do regime militar e continuou após a democratização, quando o discurso de integração em um corpo nacional passou a se confundir, a partir de um certo momento, com estratégias monopolistas de cunho hegemônico e homogeneizante da maior rede televisiva do país. A outra face dessa aliança entre o poder público e empresas privadas foi o modo como os meios de comunicação foram concentrados nas mãos de poucas famílias e de políticos regionais, compondo uma expressiva bancada pluripartidária no Congresso Nacional de proprietários de emissoras de rádio e televisão (NOVAES, 1999; BUCCI, 2000; BRITTOS, 2002).

55 A maior parte do que é veiculado nas empresas de telecomunicação via TV até hoje é produzido internamente, com a predominância de programas que não podem ser considerados educativos ou com finalidades artísticas ou culturais, uma situação que vai contra o que determina o artigo 221 da Constituição do Brasil (LOPES, 2003: 167). Por isso essa geração de produtores teve dificuldades em se colocar na televisão, também porque não quiseram abrir mão de seus projetos pessoais para se adequar às características de cada emissora. Boa parte dos produtores independentes no Brasil acabou sendo absorvida pelo mercado da publicidade. Outros conseguiram fazer a transição para o cinema, como Fernando Meirelles, Cao Hamburger e Paulo Morelli, ampliando o trânsito entre tais meios. Outra vertente encontrou no documentário sua forma de expressão, lançando as bases para uma produção multifacetada e fértil que pode ser vista em festivais como *É Tudo Verdade* (em São Paulo) ou *forum.doc* (Belo Horizonte). Para uma apreciação panorâmica e crítica de trinta anos de produções independentes, ver Machado (2003).

universidades, onde começaram a se interessar pelas potencialidades desse suporte. Eles se organizaram em torno de produtoras como a Olhar Eletrônico e TVDO, que tinham sede em São Paulo, a Emvideo e a Trincheira, de Belo Horizonte, e a Magnetoscópio, do Rio de Janeiro, entre outras. No aspecto formal, este grupo desenvolveu um trabalho que dialogava com uma tradição experimental iniciada por artistas como Nam June Paik e no Brasil por pioneiros como José Roberto Aguiar. Tais experiências desembocaram na chamada videoarte e na mídia arte, como nas instalações hoje comuns em museus e exposições de todo o mundo. Outra inspiração fundamental para os brasileiros, principalmente na constituição do encontro com o outro videografado, foi a experiência televisiva do cineasta Gláuber Rocha, como parte do programa *Abertura*, exibido na Rede Tupi em 1979.

A intervenção criativa e provocadora nas situações e sobre as pessoas filmadas, chamada por Regina Mota de *antientrevista* (2001), partindo daquele que é considerado o maior cineasta da história do cinema praticado no Brasil, causou um impacto duradouro⁵⁶, que lançou algumas das bases para outros modos de se fazer televisão e também cinema. Assim como *Documento Especial* se valeu de procedimentos associados ao cinema documental, *Netos do Amaral* e *Baila Caribe* também expressam o cruzamento constituinte entre os dois meios audiovisuais (MOTA, 2001), incorporando ainda experiências artísticas de ponta. Nesse sentido, são programas que se assumem como produtores de realidade, o que permitiu a eles montar o que foi gravado com maior desenvoltura.

Ambos foram veiculados por emissoras que na época ainda não eram vistas em rede nacional (na verdade até hoje ainda não possuem o alcance das redes ditas abertas), a MTV e a TV Cultura de São Paulo. Apesar disso, influenciaram de modo concreto a produção subsequente na televisão do Brasil, ao cruzar as experiências de realizadores que até então trabalhavam de forma isolada. São programas sucintos, durando em torno de 15 minutos, obrigando os realizadores a expor seus temas de forma mais acelerada e panorâmica, o que também pode ser atribuído ao fato de serem eles integrantes de séries documentais televisivas.

Como boa parte dos trabalhos dos realizadores associados ao vídeo independente no início da década de 1990, esse par comparativo pode ser caracterizado pelo que se pode chamar de **formalismo dinâmico**. É um modo de produção marcado pela interferência formal explícita de elementos de pós-produção, como molduras, letreiros, recortes e colagens de personagens sobre fundos

⁵⁶ Esse impacto foi apontado por Éder Santos, em comunicação pessoal, embora não tenha incluído a si mesmo entre os realizadores influenciados por Glauber Rocha.

modificados e sempre em movimento, algo reconhecível como recurso expressivo comum, embora uma caracterização mais genérica dessa produção ainda esteja sendo realizada. Alguns autores creditaram esse modo de trabalhar o audiovisual a um “estilo MTV” (FECHINE, 2003: 87; FRITH, 2004: 246), o que implica vincular a uma só fonte um tipo de expressão desenvolvida em diversas experiências anteriores. Esta é uma análise fortemente marcada pelas estratégias de marketing da própria emissora, ao se apresentar como algo inteiramente novo, a ponto de fundar uma linguagem própria. O pioneirismo da MTV foi a formatação de uma grade de programação composta em grande parte por videocliques (orientação que já abandonou na sua versão brasileira, voltada para programas de auditório, entrevistas e *reality-shows*), e totalmente direcionada ao público jovem (o que foi mantido).

Tratar do videoclipe como um estilo padronizado é reduzir a sua diversidade estética a algumas formas específicas, embora existam algumas características comuns à ampla maioria dos exemplares, como a duração igual ou próxima à peça musical videografada e uma ausência quase total de manipulação da canção-base. É certo que a MTV catalisou a profissionalização dos envolvidos na produção de clipes, ampliando a quantidade de exemplares e estimulando a pesquisa de linguagem, como forma de criar um diferencial, mas a caracterização de um estilo delimitado necessitaria uma apreciação mais sistemática desse *corpus* específico de obras videográficas.

De qualquer modo a MTV certamente cumpriu um papel pioneiro entre as emissoras de TV comercial ao abrigar um programa como *Netos do Amaral*, que teria pouco espaço naquela época. Mais tarde ele ganhou vários sucessores, inspirados no tratamento dado pela série ao material coletado e processado, apresentando assim metodologias diferentes para a prática documental no Brasil, principalmente aquela veiculada nas emissoras de televisão. O dinamismo com que os elementos formais foram trabalhados, os programas enxutos, os cortes rápidos, a intervenção da edição na maioria dos *frames* são algumas das marcas presentes nos dois programas que os direcionam para o público jovem. No entanto, mesmo se tratando de uma experiência retomada diversas vezes por programas televisivos posteriores, teve pouca repercussão nos documentários para cinema. De qualquer modo, nenhum dos dois programas possui a pretensão de realizar um documento etnográfico ou uma reportagem rigorosa. A prioridade parece ser produzir programas atraentes para o público dos canais onde foram veiculados e levantar aspectos de seus temas e das pessoas gravadas que se mostrassem adequados para esse tipo de abordagem.

Além do tratamento visual e do direcionamento de público, outro ponto em

comum entre eles é que ambos procuram não historicizar situações ou pessoas entrevistadas, partindo de uma abordagem sincrônica. A carga histórica é encarnada em seus apresentadores e é justamente neles, como responsáveis por edificar a ponte mais direta entre realizadores e espectadores, que reside a principal distinção entre os programas.

Netos do Amaral conta com a onipresença do personagem Ernesto Varela - figura que já apresentava uma trajetória reconhecida no vídeo independente ao longo dos anos 1980, personificado pelo diretor Marcelo Tas - presente *in loco* e com poder editorial, participando da pós-produção do programa com Éder Santos. Já *Baila Caribe* tem como mestre de cerimônias o cantor Gilberto Gil, cuja imagem pública de estrela da música popular pode ser igualmente considerada como um personagem já bastante desenvolvido, vivido pelo cidadão Gilberto Passos Moreira. A sua figura se mostra como um apresentador tradicional, apenas repetindo o texto preparado por Vianna e França, sem interferência no resultado final. Essa condição de ficcionalidade no interior da narrativa documental estabelece a diferença entre a inserção *a priori* de Varela, atuante como entrevistador e provocador, e a inserção *a posteriori* de Gil, recortado e colado sobre as imagens por ele verbalizadas⁵⁷. Gil parece compensar a sua ausência no campo de gravação pelo entrelaçamento de sua história com o *reggae*, enquanto Varela precisa se aprofundar mais nas reentrâncias do perímetro de ação das pessoas filmadas e fazer o programa acontecer. Gil se mantém colado ao perímetro estabelecido pela montagem, mas ambos acrescentam, cada um a seu modo, algumas camadas de distanciamento em relação ao que acontece diante da câmera.

Outra grande diferença entre os programas está no papel do endoclipe e da performance musical na montagem da paisagem sonora, do relato de gênero e no modo como instauram o território. Em *Netos do Amaral* praticamente não são exibidas performances completas, apenas uma rápida vocalização do *reggae*, mas os endoclipes são um elemento significativo na sua constituição do território, enquanto que em *Baila Caribe*, apenas um breve endoclipe é mostrado, mas as performances ao vivo ocupam uma parte considerável do tempo de duração do programa.

57 Gilberto Gil também aparece na vinheta de abertura de outro programa da série *Netos do Amaral*, contando de quem ele é neto e dando uma piscadela cúmplice para o espectador, além de ser mostrado novamente no encerramento do mesmo episódio, cantando timidamente os dois primeiros versos do hino nacional brasileiro. Gilberto Gil teve uma importância capital na popularização do *reggae* no Brasil (VIDIGAL, 2002). Como foi visto em uma nota anterior, ele ainda excursionou com Jimmy Cliff em 1981, tornando o *reggae* mais conhecido no Nordeste.

2.5.3 – O Bonde do Rastafari e Música Libre

Assim como os pares montados anteriormente, estes dois documentários compartilham diversas características. Os dois filmes são os únicos do *corpus* dirigidos por mulheres, característica que deixa suas marcas, pelo modo como as duas realizadoras procuraram se inserir de alguma forma nos lugares filmados, com certo grau de intimismo, tentando se aproximar de algum modo dos personagens e dos entrevistados. A duração semelhante (cerca de 30 minutos) e o fato de serem baseados em depoimentos gravados em sincronia, com total ausência de locução em *off*, também são partilhados pelas duas produções. O intuito é tomar as palavras dos próprios agentes como fio condutor. A ênfase na performance dos entrevistados como marca descritiva e prescritiva e a identificação de elementos pessoais na composição do audiovisual são outros pontos de convergência entre os dois filmes. Além disso, foi possível constatar o empenho em historicizar os assuntos dos quais tratam, apesar de as diretoras trabalharem pouco com imagens de arquivo, se mantendo mais no alinhavar de uma história oral.

Ambas usaram a película cinematográfica como material de filmagem e como referência de veiculação. *O Bonde do Rastafari* foi filmado inteiramente em 16 milímetros e vem sendo exibido em mostras e festivais de cinema, enquanto que *Música Libre* teve alguns trechos filmados em Super-8 e o restante gravado em vídeo. Este último filme foi veiculado em uma emissora de TV a cabo em *wide screen*, isto é, na proporção da tela de cinema, obtida através da compressão da imagem, delimitada por duas faixas pretas horizontais na parte superior e inferior. Segundo declarações da diretora de *Música Libre* em programas de TV na época da primeira exibição, em 2003, o projeto inicial previa a exibição da série em um canal de televisão e sua posterior remontagem para exibição nos cinemas, mas apenas a primeira possibilidade se concretizou. *O Bonde do Rastafari* e *Música Libre*, se valem de uma abordagem panorâmica e totalizante em relação às manifestações musicais nos territórios instaurados pelo audiovisual.

2.5 – Formas de análise

Em cada um dos três capítulos seguintes, o primeiro integrante será brevemente apresentado e contextualizado, a partir de alguns elementos básicos, necessários para o entendimento de algumas das circunstâncias de produção, exibição. A abertura dos programas e filmes serão sempre enfatizadas, por apresentarem uma moldura antecipatória e estabelecerem padrões para a recepção. Além da inserção do título, elas configuram uma primeira abordagem do tema através

da montagem e da música, se apresentando como um elemento crucial na constituição dessa moldura, ao preparar o espectador/ouvinte para o que vai ser exibido (BIANCOROSSO, 2001). Depois os trechos pertinentes para este trabalho, basicamente aqueles onde ocorrem performances musicais, relatos de gênero e outras estratégias descritas anteriormente, serão explicitados, detalhados e colocados em diálogo. Este diálogo deve ocorrer tanto no plano interno, ou seja, entre os elementos apresentados no mesmo programa, quanto externo, isto é, com outros integrantes do *corpus* de análise e também do *corpus* de referência abordado no primeiro capítulo.

A análise do elemento sonoro se dará por meio da interação entre voz, canto e música, embora algumas vezes cada elemento possa ser abordado separadamente. Ao final da análise de cada par, será feita uma breve comparação entre os dois produtos audiovisuais e um levantamento dos elementos a serem trabalhados. A meta não é determinar se os filmes e vídeos estão mais ou menos próximos de uma versão “correta” sobre o que é abordado, mas sim analisar as operações produzidas em seu interior, sempre nos termos e relações expressos nos mesmos. As implicações mais diretas de cada filme e vídeo serão analisadas, com o intuito de desentranhar algumas questões a serem abordadas e colocadas em relação nos últimos capítulos, no tocante ao problema da constituição territorial pela música no audiovisual.

CAPÍTULO 3

TELEJORNALISMO

MUSICADO

3.1 – A música encerrada no éden caribenho

"Ele [Bob Marley] nos mostrou como o mundo é pequeno, pois em todo o lugar é possível que as pessoas se relacionem através da música".

Neville Garrick⁵⁸ em *Jamaica: Paraíso do Reggae*

Jamaica: Paraíso do Reggae é uma produção da Daron Cine Vídeo, dirigida, escrita e editada por Ronaldo German⁵⁹ e Ricardo Porto, veiculada em rede nacional pela emissora paulista TV Bandeirantes na primeira semana de janeiro de 1992⁶⁰. Gravado em locações na ilha caribenha, tem como assunto principal a associação entre o gênero *reggae* e o turismo como alavanca possível para o desenvolvimento do pequeno país. Assim, os trechos dedicados ao estabelecimento de uma progressão histórica para o *reggae*, além de outros assuntos relacionados, como a vida de Bob Marley e os festivais de música, são alternados com seqüências onde o programa se encarrega de ciceronear o espectador pelos diversos pontos turísticos da ilha. Informações gerais sobre o país também são apresentadas, assim como alguns de seus problemas crônicos, como a desigualdade social, o alto índice de desemprego, a economia em crise e os confrontos violentos entre grupos de milícias dos dois partidos políticos da ilha. O programa também toca em questões como o rastafarismo, religião e modo de vida muitas vezes associada ao *reggae*, o uso da maconha por seus praticantes, além das transformações pelas quais o gênero estava passando no começo da década de 1990. Alguns trechos são significativos para a constituição de um relato de gênero musical e de sua associação com um território. O programa viaja por algumas das principais cidades da ilha, nomeando as locações em Kingston, Montego Bay, Ocho Rios e Negril, cartografando a Jamaica da maneira mais precisa entre os programas e filmes analisados.

A abertura procura sintetizar o programa em um minuto e meio, montando uma rápida elipse, iniciada pelo plano médio da decolagem de uma aeronave, passando por imagens aéreas de praias e florestas, para enfim pousar na ilha caribenha. O som agudo e monocórdio das turbinas do avião é revezado com os acordes dos

58 Neville Garrick foi o designer das capas de todos os discos de Bob Marley para a gravadora Island, além de ter colaborado com o cantor na concepção dos nomes dos álbuns, parte importante do processo de programação visual. Ele esclareceu no programa que desde "Burning", os dois procuravam sempre usar apenas uma ou no máximo duas palavras como título para aumentar o impacto, como em "Exodus", "Kaya", "Uprising", "Survival" etc.

59 De acordo com texto escrito pelo próprio diretor, German já havia dirigido o curta-metragem documental *Noventa Minutos*, além de outros cinco curtas nos anos 1980. Ele continuou trabalhando de forma isolada, estreando no formato de longa-metragem com o filme de ficção *Preto no Branco* (GERMAN, 2003).

60 Segundo German, o programa alcançou o terceiro lugar da audiência geral na sua semana de exibição em São Paulo e o quinto no Rio de Janeiro (GERMAN, 2003).

instrumentos de um grupo musical, sendo executados isoladamente por mãos negras, separadas de seus corpos pelo enquadramento: primeiro o baixo, depois a guitarra, o teclado e finalmente a bateria (a banda que serviu de modelo vivo seria apresentada ao espectador mais adiante). Nesse início da abertura é possível constatar que a fusão *Jamaica-reggae* é iniciada desde o primeiro momento do programa, através da intercalação entre imagens e sons de uma performance musical e do avião, além do território visto de cima, abarcando a ilha musicalmente, apesar de o próprio programa deixar claro mais adiante que este é apenas um dos tipos de música popular praticados no local enquadrado.

O som dos instrumentos e das turbinas, gravado de modo sincronizado, cessa para ser substituído abruptamente pelos acordes melancólicos de um teclado eletrônico, acrescentado na edição. A imagem mostra duas crianças brincando num cenário de favela, encadeada com uma foto emblemática de um dos concertos de Bob Marley, em sua primeira aparição. O nome do programa e os créditos iniciais são então superpostos sobre uma seleção de planos do artista se movendo em câmara lenta, mesclados com cenas da Jamaica captadas pela equipe, ainda ao som do teclado. Essa composição inicial antecipa a relevância dada no programa ao nome mais conhecido do reggae e também o funde à sua ilha natal, enquanto os acordes do teclado parecem já lamentar a sua ausência. O clima de luto perpassa *Jamaica: Paraíso do Reggae*, como se a história da ilha e do *reggae* tivessem sido encerrados com o falecimento de Bob Marley, talvez porque, para o diretor, essa seja a história que interessa para os espectadores brasileiros.

O programa começa sendo musicado pelo mesmo teclado, quando há uma tentativa explícita de estabelecer uma relação com o contexto brasileiro. Para tanto a locução discorre, sobre um mapa bastante simplificado do Caribe, que comparar a Jamaica com o Brasil seria "uma covardia", pois a ilha "caberia duas vezes dentro de Sergipe, nosso menor estado". A voz *off* prossegue usando a primeira pessoa do plural ao comentar um prosaico jogo disputado por crianças e adolescentes em um campo enlameado, assinalando que os jamaicanos, "feito nós, brasileiros, adoram uma bola, seja no *cricket*, herdado dos ingleses, e muito mais ainda no futebol, a grande paixão esportiva da ilha". Os acordes do teclado parecem desacelerar a partida, embora a narração garanta que "em campo, eles fazem o possível para imitar nossos craques", o que é dito sobre planos de uma disputa desajeitada de bola de adolescentes no meio de uma enorme poça d'água. Essa é a primeira forma de combinação audiovisual ao longo do programa em que as imagens e o texto

verbalizado entram em conflito. O objetivo de estabelecer uma relação direta entre os dois contextos leva a apresentar generalizações que deveriam destoar em um programa de cunho jornalístico, como aquela descrita acima sobre a suposta paixão dos jamaicanos por futebol, que, embora significativa, não pode ser colocada acima de esportes como o *cricket* ou o atletismo sem uma fonte segura, ainda mais em 1991, quando *Jamaica: Paraíso do Reggae* foi gravado⁶¹.

Tal estratégia de sedução do espectador brasileiro, por ser baseada em alicerces questionáveis, tem efeito quase contrário, favorecendo mais a dúvida do que a crença. Isso fica ainda mais patente quando a voz continua a redirecionar a percepção das imagens, que mostram praias e baías ensolaradas, assegurando que “o Brasil, lindo por natureza, tem uma irmãzinha nessa ilha do Caribe”. Os paralelos com o Brasil e o uso de pronomes como “nós” e “nosso” acabam a partir do momento em que Bob Marley é focado, assim como o som do teclado, substituído nesse bloco pelo *reggae*, fazendo com que a dicotomia “nós/eles” seja firmemente estabelecida. A música popular performada por um nativo da ilha caribenha se estabelece como fronteira entre as relações de Brasil e Jamaica, apresentados até esse ponto por um tipo de construção em espelhamento, restrita ao campo esportivo e à “beleza natural”. O estabelecimento da Jamaica como “Paraíso do reggae” se consolida, sendo vedado ao “Brasil”, enquanto entidade genérica, qualquer possibilidade de expressão em se tratando de *reggae*, expressão esta que seria tematizada em *Documento Especial*, realizado quase na mesma época, e se tornaria o assunto principal de *O Bonde do Rastafari*, filmado cinco anos depois.

O tema do talento musical dos ilhéus como um chamativo para a exploração turística da ilha compõe a estrutura do programa, até o seu final. Cada bloco é sempre aberto pelo trecho dedicado ao turismo, musicado por teclado e percussão. Quando o assunto é o *reggae*, canções do gênero servem como trilha, demarcando sonoramente o enfoque temático do arranjo audiovisual, culminando na exibição de um videoclipe de um artista conhecido ao final de todos os blocos, quase nunca na íntegra e muitas vezes reeditado, com a inserção de imagens e sons captados pela

61 O futebol teria o seu auge de popularidade na ilha seis anos depois, quando o país conquistou a inédita façanha de se classificar para a Copa do Mundo da França, treinada pelo brasileiro Renê Simões. É interessante notar que os jogadores da seleção jamaicana são chamados pelo povo e pela imprensa local de “Reggae Boys”, deixando clara a fusão da música com o território em um dos campos mais liberados para manifestações nacionalistas no mundo contemporâneo. Para as copas seguintes a Jamaica não alcançaria tal desempenho e os jogadores de futebol perderam um pouco do carisma que envergavam. Para resgatar essa aura, Renê Simões foi chamado de volta para o comando dos “Reggae Boys” em fevereiro de 2008, mas não conseguiu bons resultados ao encarar o desafio de classificar a Jamaica para a Copa do Mundo da África do Sul, deixando o cargo em setembro do mesmo ano.

equipe. O próprio nome do programa procura sintetizar os dois elementos que compõem a Jamaica na memória coletiva mundial.

A exploração da região caribenha como paraíso turístico foi sugerida em *Island in the Sun* e demolida em *Reggae*, mas em *Jamaica: Paraíso do Reggae*, há uma ambigüidade entre a exaltação do potencial econômico e a denúncia do caráter segregacionista do turismo. A diferença é que a palavra é dada aos turistas algumas vezes, quase sempre para permitir que eles destilem preconceito e desinformação sobre o que acontece além das cercas dos *resorts*. A impressão de que pouca coisa mudou nesse aspecto é reforçada pelo tipo de música anódina presente em todos esses audiovisuais, quando tratam do assunto. O território é descaracterizado e anulado pela imposição de uma paisagem sonora estéril, composta por acordes etéreos de teclado.

3.1.1 – A vida de Bob Marley como relato de gênero

O gênero reggae tem sua história contada em *Jamaica: o Paraíso do Reggae* como uma progressiva nacionalização da expressão musical, principalmente através da associação com a figura de Bob Marley. Ele foi usado para personificar o território da Jamaica e o próprio *reggae*, levando adiante a fusão analisada no capítulo anterior, catalisada pelo filme *The Harder They Come*⁶². Os primeiros blocos sinalizam claramente que ele é o “personagem principal” do programa, pois é o único artista que merece a narração de parte de sua trajetória particular⁶³.

O programa também evoca o último álbum lançado por Marley enquanto vivia, *Survival*, em 1979, que ofereceu uma resposta para as críticas sobre a possível

62 Jimmy Cliff poderia ter sido catapultado à condição de astro internacional naquele momento pela sua participação como protagonista em *The Harder They Come*, mas durante as negociações pela renovação de seu contrato com a gravadora Island, ele teria pedido uma quantia muito alta (Perry Henzell, comunicação pessoal). Recusando a reivindicação de Cliff, Chris Blackwell resolveu então testar o potencial de outro compatriota, Bob Marley, que foi bater na porta da Island em Londres depois de ter sido abandonado por seu empresário americano, Danny Sims, durante uma turnê pela Inglaterra (DAVIS, 1990: 98). Marley já tinha uma obra significativa, mas certamente não se valorizaria tanto quanto Cliff, que assim pode ter deixado de ser a personificação da fusão Jamaica-reggae e viu esse papel passar a ser cada vez mais encarnado por Bob Marley. Mais tarde Cliff confirmaria a sua condição de estrela do *reggae*, sendo especialmente popular no Brasil, principalmente por causa de sua turnê pelo país com Gilberto Gil em 1981. Tal popularidade poderá ser constatada em quase todos os programas gravados no país que pertencem ao *corpus*.

63 Atualmente Bob Marley aparece como uma figura lendária, estampado em milhões de camisetas, bandeiras de torcidas organizadas de futebol (onde sua face sorridente e de tranças aparece com frequência no Brasil), grafites e até mesmo altares budistas (STEFFENS, 2000). Essa adoração vem se mantendo de maneira duradoura, como poucos astros da música popular suscitaram, mas nem sempre foi assim. Ele apenas ganhou o status de ídolo incontestável após o seu falecimento prematuro. Isso pode ser atestado pela forma como sua postura foi muitas vezes questionada em vida, seja pela mensagem tida como agressiva por alguns, em faixas como *I shot the sheriff* (onde o personagem que encarnou confessava ter atirado no delegado John Brown em autodefesa), seja pelo motivo contrário. Por outro lado, quando lançou *Kaya*, um disco de cunho mais contemplativo e romântico, o cantor foi muito criticado por ter supostamente suavizado sua mensagem política (DAVIS, 1990: 197).

alienação do astro, radicalizando a politização da sua obra, como na emblemática “Zimbabwe”. Essa canção, em que ele louva os soldados que lutavam pela independência daquela nação africana e bradava contra as lutas internas pelo poder entre os revolucionários, era cantada pelos próprios homenageados antes das batalhas (DAVIS, 1990: 207). A histórica apresentação de Marley na festa de independência daquele país africano é comentada pela locução do programa como prova do “impulso revolucionário” do *reggae*⁶⁴. Enquanto é feito tal comentário, é mostrada uma filmagem captada em sincronia do concerto realizado na capital Harare, onde a voz de Marley cantando “Zimbabwe” é sobreposta pela locução, enfatizando assim a presença do cantor e a argumentação expressa pela voz *off*. Ressaltar essa característica da obra do artista é relevante, pois o *reggae* é tratado em boa parte do programa como expressão dos oprimidos, procurando compensar o tom de propaganda turística e o tratamento formal enrijecedor operado pela locução e a montagem do conjunto.

Bob Marley praticou todos os estilos considerados associados à Jamaica na música popular performada na ilha, mesmo os mais tradicionais, pois a sua primeira faixa gravada, “Judge Not”⁶⁵, traz uma sonoridade e uma instrumentação próprias do *mento*, como o flautim de bambu. Quase sempre através de canções próprias, passou pelo *ska*, *rocksteady*, *reggae* e até utilizou as baterias eletrônicas mais tarde consagradas (e condenadas) no *dancehall*, no mega sucesso “Could you be loved”. Por causa dessa característica da obra do cantor, o programa procura apresentar uma história coerente da música popular praticada na Jamaica, baseada na literatura disponível na época da produção, usando parte da carreira de Marley como fio condutor. Tal relato busca também entrelaçar esse mote com a trajetória política da ilha, embora de modo incompleto. Pouco depois de ter estabelecido Marley como personagem principal, o programa apresenta cenas de arquivo relacionadas com a independência da Jamaica. A festa da população nas ruas de Kingston é mostrada com imagens de uma alegre multidão e fogos de artifício. Este é também o ponto de partida de outros documentários que pretendem totalizar uma narrativa da música performada na ilha, como *Story of Jamaican Music*, da rede pública inglesa BBC, ou

64 *Reggae: o impulso revolucionário* é o título de um conhecido artigo que certamente inspirou esse comentário (1997), escrito pelo ex-primeiro-ministro Michael Manley, o maior rival político de Edward Seaga. Manley governou o país entre 1972 e 1980, além do breve período entre 1989 e 1992, quando faleceu. No artigo ele argumenta que se “o reggae é o som espontâneo de um impulso revolucionário local”, o conceito de revolução seria “uma categoria universal”, o que explicaria a sua popularidade mundial (1997: 21). Quando Marley esteve no Brasil por alguns dias em março de 1980, uma de suas declarações mais comentadas foi a de que “enquanto houver um negro oprimido no mundo, meus cabelos não serão cortados”, expressando sua identificação com as lutas de emancipação dos países africanos do poder colonial europeu, então em sua fase final (VIDIGAL, 2006b).

65 Essa faixa faz parte da caixa de Cds *Songs of Freedom* (Island).

Rebel Music, cinebiografia documental de Marley, para a mesma emissora.

A música praticada antes desse momento é apresentada, mas claramente desqualificada, apesar de ser a primeira ouvida em sincronia no programa. Ela não remete a Marley, sendo performada por um grupo de sete instrumentistas, que tocam um contrabaixo acústico, banjo, bateria, maracas, saxofone e trombone. Antes que o espectador consiga perceber melhor a sonoridade da banda, esta é rapidamente coberta pela locução, informando que ela toca "o *mento*, uma fusão de ritmos folclóricos ingleses com a batida caribenha, muito popular nos anos 30 e 40". Somente depois de várias audições foi possível reconhecer a melodia de "Cut Munu", canção tradicional do Caribe cuja melodia e andamento serviu de base para Bob Marley compor a faixa "Lick Samba", a única de sua autoria que faz uma referência ao gênero mais associado à música praticada no Brasil⁶⁶.

Com o som da banda de *mento* ao fundo e apresentado pelo letreiro como **pesquisador de música** (os letreros serão digitados em negrito de agora em diante), o jamaicano Garth White (que escreve em revistas acadêmicas e em jornais da ilha sobre o assunto desde os anos 1960) surge para ser o representante da voz nativa racionalizadora, apontando que o *mento*, em primeiro lugar, "tinha a ver com o ritmo africano, mas há um sabor latino, que nós achamos vir de Cuba", uma das poucas menções a outras ilhas do Caribe no programa. A associação do *mento* a Cuba parece marcar a negligência do programa em relação a esse gênero, cuja performance é apresentada por apenas alguns segundos por um grupo que não é nomeado nem por letreros nem pela locução. Outros subgêneros, mesmo desvalorizados, como o *dancehall*, teriam mais atenção, como será abordado adiante. Dessa forma o processo de transculturação que está na base da música caribenha é escamoteado, em favor de formas musicais mais vinculadas à idéia de Jamaica como unidade cultural autônoma, coincidente com suas fronteiras nacionais.

A idéia de evolução temporal e pertencimento territorial se complementam no relato de gênero de *Jamaica: Paraíso do reggae*, como se fosse um processo natural e linear. O *mento* é tratado como uma música quase esquecida, sem relevância, que inclusive não apresenta ligação alguma com o turismo, quando este gênero é apontado por Neely como o principal meio de sustento de boa parte dos

⁶⁶ Em artigo publicado recentemente na Revista Brasileira do Caribe, do Centro de Estudos do Caribe no Brasil (Cecab), a professora Carolyn Cooper esclarece que a menção ao samba teria sido idéia do produtor dessa faixa, Alan "Skill" Cole, que também era jogador de futebol e chegou a trabalhar no Brasil na década de 1970, onde defendeu o Santos Futebol Clube (2007). Mas tal relação é feita apenas no título, sem aparecer na melodia nem na letra, de claro cunho sexual. "Cut Munu" é ainda mais explícita nesse sentido, uma característica partilhada por vários *mentos*. "Cut Munu" pode ser ouvida em versão *ska* no álbum *Ska-Au-Go-Go* (Studio One), enquanto que "Lick Samba" também pode ser encontrada em *Songs of Freedom* (Island), caixa de CDs dedicada à música de Bob Marley.

instrumentistas e vocalistas veteranos na ilha (2007), exclusão digna de nota em um programa que dedica boa parte do seu tempo a este setor. Em *Reggae*, as imagens e sons relativos ao *mento* também se viam abafadas pela voz *off* de um depoimento sobre eles, indicando um tratamento negligente que talvez se deva à identificação do gênero ao período colonial.

Em *Jamaica: Paraíso do reggae* a locução também se sobrepõe ao som da banda, dizendo que “o *mento* recebeu influências do *blues* americano e da batida negra”, sem explicar o seria essa batida (que poderia englobar o *blues*, por exemplo). Cenas em preto e branco de *This is Ska* se seguem e imediatamente começa uma faixa instrumental inserida sobre o som original, com o anúncio: “nasce o *ska*”. A voz *off* se encarrega de reforçar a territorialização, ao narrar que “a Jamaica balança ao som dos pais do *ska*, os Skatalites”, sobre imagens da capa do disco *Ska Authentic* e fotos do grupo. Ainda com a trilha ao fundo, Garth White esclarece que os instrumentistas da banda tiveram uma esmerada educação musical na “Alpha School of boys” e na Banda Militar da Jamaica. As imagens de *This is Ska* retornam, agora com o som sincronizado, descrevendo o *ska* como “música e dança”. Outros trechos de *This is Ska* são reproduzidos, como a performance do grupo The Maytals e de seu líder Toots Hibberts e Jimmy Cliff.

A voz *off* então diagnosticou que “a música americana e a maior ênfase no contrabaixo e na percussão causou uma redução no ritmo do *ska*, a Jamaica quase pára na onda do rock, o *rocksteady*”. Enquanto tal fala era dita, a transformação musical era representada pelo efeito de edição que desacelera a imagem de um grupo de pessoas dançando *ska* uma roda, conscientemente ou não traduzindo para o audiovisual o que Tommy McCook contou na série documental *Deep Roots Music*: os dançarinos se movimentavam de modo mais vagaroso quando ficavam cansados, o que acontecia com certa rapidez no caso do *ska*. Essa operação sinestésica foi realizada sonoramente por uma mixagem que partiu da música captada diretamente, tirada de *This is Ska*, passou por uma inserção de uma faixa musical pós-sincronizada, cuja letra anunciava o novo gênero no verso “fique ligado, esse é o *rocksteady*” [“get ready, this is *rocksteady*”], enquanto a roda de dançarinos se movia em “câmera lenta” induzida pela edição. A falta de material audiovisual sobre o *rocksteady* inspirou uma apresentação do gênero que se vale de um efeito de montagem, que vincula o gênero tido como uma evolução posterior a uma imagem anterior, sustentando esse salto temporal através da música. O recurso não explicitava o processo de transculturação, em pleno andamento, principalmente com os gêneros musicais performados nos Estados Unidos e Trinidad, que chegavam via lojas de discos, pelo

rádio, através dos bailes de rua ou ainda pelo intercâmbio direto com instrumentistas⁶⁷.

A performance é assim modificada para alterar a percepção do espectador, reconstituindo a paisagem sonora na qual ele está imerso. Essa brecha aberta para o espectador é um dos poucos momentos no programa onde há uma abertura desse tipo. White aparece supostamente para comentar a transição musical, pontuando que "foi como se um ritmo fosse se sobrepondo ao outro, e tudo se combinasse em um só, então você tem elementos de *ska*, *rocksteady* e *reggae* em uma só faixa". Tal síntese musical não é nomeada pelo especialista, mas a música que toca logo a seguir é uma faixa de Bob Marley ainda da época do *ska*, *Simmer Down*⁶⁸. Ao que tudo indica, White já estava falando do *reggae*, explicando o gênero musical como resultado de um processo de incorporação de sonoridades anteriores.

3.1.1.2 – Marley e o *reggae in loco*

A ligação entre a música de Bob Marley e a atividade turística (que depois seria estendida a outros artistas de *reggae*, apresentados nos videocliques) convida a uma análise mais cuidadosa do título de *Jamaica: o Paraíso do Reggae*. Por um lado, ele remete ao discurso⁶⁹ colonialista que sempre associou o Novo Mundo ao paraíso perdido, pronto para ser resgatado para o deleite de poucos, que é adotado até hoje pelas agências de turismo. Por outro lado, a ligação direta operada pelo título do nome "Jamaica" ao substantivo "*reggae*", através do mito bíblico de origem, sugere que o gênero será buscado em sua própria fonte, onde existiria em abundância. Mas não é isso que acontece na primeira metade do programa, onde a música popular aparece quase como um elemento externo na construção da narrativa, podendo ser

67 A audição de álbuns e compactos mostra que a maioria das faixas musicais performadas na Jamaica nesse período (1966-1968) está mais próxima da chamada *soul music*, principalmente no andamento e no estilo vocal mais arrebatado, talvez de inspiração *gospel*. É certo que artistas jamaicanos gravaram muitas *covers* ou então adaptaram sucessos desse estilo musical. Contudo, houve quem notasse a via contrária, nesse caso o jornalista Robert Palmer, da revista americana *Rolling Stone*, que descreveu também um movimento transcultural direto entre músicos dos Estados Unidos e da Jamaica. Ele constatou que o baterista e arranjador Al Jackson Jr., da banda Booker T and MG's (grupo de estúdio da gravadora americana Stax, uma das principais pontas-de-lança da *soul music*), viajava freqüentemente para a Jamaica, quando visitava alguns ensaios e comprava muitos discos. Segundo Palmer, algumas das linhas de baixo e elementos dos arranjos ouvidos nas gravações de *rocksteady* podem ser igualmente percebidos nas faixas vocalizadas pouco depois por artistas da Stax, como Wilson Pickett (1994: 41), o que o jornalista atribui à interação com os músicos da Jamaica. Essa reorientação da rede transcultural com os Estados Unidos deve ser enfatizada, assim como aquela tecida entre os instrumentistas da Jamaica e de Trinidad, como no depoimento de Lynn Taitt citado no primeiro capítulo.

68 Ela também pode ser ouvida na caixa *Songs of Freedom* (Island).

69 Entendemos aqui o termo "discurso" como um conjunto de idéias verbalizadas ou tornadas públicas "que expressam formalmente a maneira de pensar e/ou as circunstâncias identificadas com um certo assunto, meio ou grupo" (HOUAISS, 2003: 1054) e é nessa acepção que ele será usado neste trabalho.

ouvida na trilha sonora das imagens de arquivo e nos videocliques exibidos durante os blocos e ao final de cada um deles. Os únicos trechos com som direto foram pinçados de *This is Ska*, onde aparecem Jimmy Cliff e os Maytals, tratando-se igualmente de imagens e sons de arquivo. A música gravada pela própria equipe do programa aparece apenas quando o grupo de *mento* é focado. Nenhum dos artistas que aparecem nos cliques é entrevistado e o único nome conhecido no Brasil a ter seu depoimento incluído é Jimmy Cliff, que não tem um clipe inteiro reproduzido.

Somente ao final do terceiro bloco, quase totalmente dedicado ao centro turístico da ilha, a cidade de Montego Bay, é possível ver e ouvir novamente alguns artistas locais. São aqueles que atuam no circuito de hotéis, gravados em cenas noturnas, as únicas de *Jamaica: o Paraíso do Reggae*. A primeira a ser mostrada é uma performance de um dançarino afro, que executa por oito segundos os seus movimentos ao som de um grupo de cinco instrumentistas, sendo três com atabaques, um com maracas e outro com uma espécie de agogô, tocando uma acelerada peça percussiva. A outra atração mostrada é composta por oito homens e mulheres negras, estas com figurino notavelmente semelhante aos grupos de tambor-de-mina do Maranhão, que podem ser vistos em *Documento Especial*, composto por saia rodada, bata e um lenço para cobrir a cabeça. Os homens trajam camisa de pano e calça, ambos justos, como as roupas de grupos de calipso, e dançam com suas parceiras, enquanto estas cantam uma peça de difícil identificação, porque a locução se sobrepõe a ela para informar, de forma quase redundante, que “à noite as atrações são as discotecas, cassinos e shows ao ar livre”. Mais uma vez as manifestações que evidenciam o trânsito transcultural no chamado Atlântico Negro não são enfatizadas, de certa forma reproduzindo o desprezo das camadas de maior poder aquisitivo da ilha acerca dessa expressão musical.

Logo depois de exibir cenas de telejornais que abordaram o clima de guerra civil que se instaurava nas cidades da ilha antes de cada eleição, o programa segue os passos de Marley novamente pelas ruas da favela de Trenchtown, associando-a com as imagens de violência, embora as ruas mostradas estejam tranquilas à luz do sol escaldante. É nesse cenário que a equipe finalmente encontra um representante local do *reggae* que julga digno de ser destacado e nomeado, aquela que vai justificar parte do sentido do “paraíso” do título.

Isso ocorre quando ela se depara com o ensaio da modesta College Band, apresentada como um “grupo semiprofissional de músicos do gueto”, que fazem um “pequeno barraco” de “estúdio improvisado” onde, segundo a narração, “as raízes do *reggae* ainda pulsam”. O espectador atento pode reconhecer o grupo gravado na

abertura, graças à presença do baterista, o único que aparece de corpo inteiro nas imagens iniciais de *Jamaica: o Paraíso do Reggae*. O texto ainda apresenta o quase desconhecido compositor Massive Dread e Michael Smith, outro integrante do grupo (que reapareceria onze anos mais tarde em *Música Livre*), que revelam seus planos de construir um centro cultural onde “se pudesse ensinar a música e promover atividades culturais”⁷⁰. A música da banda, mostrada no ato de produção, continua a soar enquanto a locução se anima sutilmente com a trilha da College Band, ao discorrer, em cima de imagens estáticas de moradores e músicos, sobre “as vibrações positivas, das simples canções de amor aos temas de liberdade e justiça social: as marcas do reggae permanecem vivas em Trenchtown”. Dessa forma, o território da favela é musicado e tal operação permite ainda o vínculo das marcas vivas do *reggae* aos videocliques que sustentam o programa, na falta de outras manifestações musicais gravadas diretamente.

Uma rápida inserção do clipe do grupo Black Uhuru começa a ser alternado com depoimentos de moradores, onde o trio vocal de Kingston apenas canta o título revelador de sua canção: “Solidarity!”. Entra uma imagem de crianças brincando na favela. Novamente o Black Uhuru entoia: “Solidarity!”⁷¹. Estabelecendo o diálogo com o cinema praticado na Jamaica, o cantor e ator Jimmy Cliff aparece em seguida para comentar: “você não consegue justiça sem lutar por ela, porque não vão dá-la a você”, frase que poderia perfeitamente ter sido dita pelo personagem Ivan, de *The Harder They Come*. Depois da inserção de Cliff, o clipe do Black Uhuru continua até a entrada dos comerciais, trazendo o trio a cantar suas harmonias em um cenário de estúdio acinzentado, clamando por solidariedade em meio a escombros de isopor que lembram Trenchtown.

A sequência que alinha, no mesmo segmento, a banda da favela tornada famosa por Marley e o Black Uhuru deixa claro que o *reggae* procurado pelos realizadores não era qualquer um, mas o que a narração chama de “*reggae* tradicional”, com seus “temas de liberdade e justiça social”. É um tipo de *reggae* que “ainda não morreu”, o que a própria locução afirma ser provado pela presença da College Band em Trenchtown e de sua música soando ao fundo. O atrelamento à história de Marley obedece certamente a um critério de adaptação desse relato de gênero ao que a equipe do programa presume ser a predileção do público no Brasil. A

70 Os dois fundariam pouco mais de um ano depois o Trenchtown Reading Centre, biblioteca e centro cultural da comunidade. Massive Dread seria baleado pela polícia e faleceria logo após a inauguração do centro, segundo relato colhido no site da biblioteca, em www.trenchtownreadingcentre.com.

71 A canção pode ser encontrada na coletânea do Black Uhuru chamada *Liberation: The Island Anthology* (Island).

mesma música que estabeleceu uma barreira sonora para as menções ao Brasil no programa exerceu também um modelo inegável para diversas bandas que se auto-intitulam como praticantes do *reggae* neste país, assim como em boa parte do mundo. Isso pode ser exemplificado por faixas de algumas das bandas que aparecem no *corpus*, como Cidade Negra ou Dread Lion, principalmente no modo de cantar ou na batida de bateria⁷². Marley se tornou o principal agente do processo de transculturação entre a música praticada na Jamaica e o resto do planeta, incluindo certamente o Brasil, oferecendo-se como modelo iconográfico, musical e humano. Boa parte dos valores enfatizados em *Jamaica: o Paraíso do Reggae* são citados ou elaborados em suas canções, com especial destaque para as suas crenças espirituais, fazendo a ligação com o rastafarismo.

3.1.2 – *Reggae e rastafarismo*

A forma como o programa estabelece vínculos entre o *reggae* e o rastafarismo é relevante para se fazer uma comparação com os outros integrantes do *corpus*. A equipe do programa vai até as montanhas a leste da ilha, onde a câmera mostra um povoado até enquadrar dois anciãos em primeiro plano, a tocar seus tambores. Estes se tornaram a partir de então o fundo musical de todo o segmento, sobre o qual a voz *off* comenta sobre “a nação orgulhosa, guerreira e independente” dos *maroons*, que está na “mesma terra que ocuparam há 300 anos”, tratando-se do “primeiro exemplo da consciência negra na Jamaica”. Uma rara informação puramente visual é dada quando vemos escrito o nome *Moore Town*, indicando a vila *maroon* situada a 150 quilômetros de Kingston, no condado de Portland, um dos lugares onde, segundo escreveu Garth White, se dança o *tambu*, do quimbundo *tambu*, ou seja, tambor (apud WARNER-LEWIS, 2004: 27-28), semelhante à dança performada no tambor-de-crioula praticada no Maranhão, com sua característica umbigada. Mas os tambores cessam quando **Coronel Harris**, o líder dos *maroons*, declara orgulhosamente que “somos os mestres de nosso destino e os comandantes da nossa alma. Aconselharia a todas as comunidades negras que se conscientizem: temos o destino em nossas

⁷²No caso da bateria, pude verificar como a banda que acompanhava Bob Marley em seus discos gravados para a *Island*, a Wailers Band, se estabeleceu como modelo musical. Isso aconteceu quando presenciei um conflito entre o guitarrista (e compositor) e o baterista de uma banda de *reggae* em um ensaio no Brasil. O guitarrista estava apresentando uma nova música para todos e a tocou primeiramente no seu instrumento. Quase todas as faixas do grupo eram acompanhadas na bateria pela batida conhecida como *one drop*, popularizada pelo já falecido baterista de Bob Marley, Carlton Barrett (em *Documento Especial* o baterista da Tribo de Jah demonstra rapidamente essa batida). Quando todos foram tocar juntos, o baterista começou a fazer uma batida diferente. O guitarrista pediu que o outro instrumentista voltasse a tocar a *one drop*, argumentando que havia composto a música no violão com ela na cabeça, o que acabou sendo feito, sob protestos.

mãos”.

Os tambores operam um efeito diverso do experimentado em *Pocomania*, impondo o respeito, mais do que o temor, pelas tradições quilombolas. As informações sobre a longevidade da posse da terra pelos *maroons* tornam os tambores ainda mais expressivos em sua relação com aquele território, configurando a única apresentação direta no programa de um fazer musical que não passa diretamente pelo *reggae*, tal como ele é apresentado.

A trilha percussiva é substituída por um instrumental “dramático”, que lembra as *steel drums* de Trinidad e Tobago, com um acorde insistente de teclado que dá um tom de leve ameaça à locução. Esta conduz diretamente ao outro assunto de destaque do bloco, a relação do *reggae* com o rastafarismo. O pastor jamaicano Marcus Garvey, apresentado como “filho dos *maroons* que se tornou o primeiro líder negro na Jamaica”⁷³, é a ligação entre os dois temas, tomado como inspirador e profeta do grupo religioso. A voz explica que “nos anos vinte, Garvey fundou uma companhia de navegação para levar os negros de volta à África” e que “profetizou a coroação de um rei africano, o Redentor, capaz de salvar os negros da Babilônia dos brancos”. O rastafarismo é apresentado como um movimento espiritual e político, inspirado por Marcus Garvey e devotado à adoração de Hailé Selassié I, chamado de “o deus vivo dos discípulos de Garvey, os rastafaris”. A relação com a música é então estabelecida, quando a voz prossegue, ainda sobre a trilha tensa, evocando a fala anterior sobre o *reggae* raiz: “a mensagem rasta de amor, paz, direitos iguais e justiça para todos atraiu muitos músicos. O *reggae* nasceu sob o signo da filosofia rasta: a África para os negros, e para seus símbolos: os cabelos anelados [sic], os *dreadlocks*, significam a força, as cores são as da Etiópia de Selassié”. As referências iconográficas relacionadas ao *reggae* são listadas e vinculadas ao que o programa define como o ideário rastafari, inseridas em uma paisagem sonora instável e ameaçadora.

Em seguida é mostrado um pequeno segmento sobre o uso de maconha pelos rastas “para meditação” e mais um clipe de Bob Marley é emendado ao programa, dessa vez da canção *Buffalo Soldier*⁷⁴, lançada postumamente. Ele compõe uma correta reconstituição histórica e uma fotografia bem cuidada para encenar alguns

73 Aqui é preciso chamar a atenção para o fato de que outros líderes negros, que atuaram antes de Garvey, são estudados pelos historiadores, como Nanny, a líder dos primeiros *maroons* e hoje considerada como uma heroína na Jamaica e os pastores Sam Sharpe e Paul Bogle, que lideraram revoltas contra a metrópole inglesa no século XIX. Garvey e Bogle foram evocados por Bob Marley na canção “So much things to say”, do álbum *Exodus* (DAVIS, 1990: 184).

74 Faixa da coletânea *Legend (Island)*.

momentos cotidianos de soldados negros na Guerra Civil americana. O clipe faz a ligação com o *reggae* ao mostrar os soldados andando a cavalo de *dreadlocks* e portando a bandeira da Etiópia com os uniformes azul-escuros dos americanos do norte. A figura de Marley aparece apenas em imagens de arquivo que o mostram na mesa de mixagem junto com outro homem de *dreads*. A inserção deste clipe logo após o trecho que trata da relação entre rastafarismo e a maconha faz por extensão a mesma associação com Bob Marley, o que nunca é dito de forma direta pela locução.

Jamaica: o Paraíso do Reggae oferece nesse clipe e em outras partes algumas pistas tênues sobre o caráter transcultural do rastafarismo, deixando clara a sua motivação afrocêntrica. A música ameaçadora pode ser interpretada como uma lembrança dos tempos em que os rastafaris eram perseguidos, e tiveram várias de suas comunidades no interior da ilha destruídas pela polícia, o que forçou muitos a se encaminharem para as cidades. Os traços milenaristas e anticonformistas de suas idéias, algumas revoltas armadas abortadas pelo governo no início dos 1960, além dos cabelos trançados (por isso o nome “tranças terríveis”, *dreadlocks*), assustavam a maior parte da população⁷⁵.

Tais símbolos, também citados em *Jamaica: o Paraíso do Reggae*, oferecem outra pista, já que essa bandeira, cultuada pela maioria dos rastas, é tomada por muitos como a bandeira nacional da Jamaica, confusão estimulada pela relação ambivalente dos rastafaris com o território jamaicano (RABELO, 2006: 211). A volta para a África, pregada por Garvey, é chamada pelos rastas de “repatriação”, termo que não é citado no programa, mas indica que eles mantêm uma ligação com a idéia de pátria. Assim, os porta-vozes do que o programa chama de filosofia rasta, sob a qual o *reggae* teria nascido, não reconhecem o território jamaicano como morada legítima, pois a Jamaica é identificada por eles como a terra escolhida pelos senhores de escravos para o cativeiro de seus antepassados. Tais lugares de exílio são chamados pelos rastas de “Babilônia”, em alusão ao cativeiro dos hebreus na antiga cidade da Mesopotâmia, para onde foram levados como escravos e permaneceram por muitos anos, até o grupo ser liberto e voltar para a terra que ocupavam anteriormente. Tal associação foi inspirada pelo modo como este episódio é narrado na Bíblia, principalmente no Segundo Livro dos Reis (25: 8-21), no Livro de Daniel (1: 1-16), no Livro de Jeremias (52: 28-30) e no livro dos Salmos, atribuído ao rei Salomão. A faixa *Rivers of Babylon* - cantada primeiramente pelo grupo The Melodians

75 Para uma apresentação detalhada e extensa em português - baseada em fontes primárias - da história dos rastafaris, ver a tese de Danilo Rabelo: “Rastafari: Identidade e hibridismo cultural na Jamaica, 1930-1981” (2006). Especificamente sobre os *dreadlocks*, ver artigo de Maristane de Sousa Rosa, “Rethinking History from the Jamaican Reggae: The Dreadlocks Look” (2008).

em 1968 e várias vezes regravada - é uma adaptação do Salmo 137, conhecido como a "Canção do Exílio", que tematiza esse episódio da história hebraica.

Algumas das contradições inerentes à fusão Jamaica-*reggae* começam assim a emergir, sem, no entanto, serem apontadas de forma explícita. Isso acontece, por exemplo, quando o conceito rastafari de "Babilônia" é definido pelo produtor de TV Stafford Ashani, entrevistado pelo programa, como "uma organização, um ser espiritual ou uma reunião de seres que oprimem o planeta e outras pessoas. (...) A Babilônia não é um lugar". Os rastafaris deixam vir à tona em *Jamaica: Paraíso do Reggae* um discurso descompromissado com a territorialização enfatizada em outros momentos do programa, expresso nos valores que advogam ou em objetos como a bandeira etíope, que hoje é mais uma alusão ao imperador Hailé Selassié I e menos um emblema do estado africano (que atualmente adota uma bandeira semelhante, mas sem o leão que simboliza a casa imperial deposta em 1975 por um golpe militar).

Boa parte da produção do *reggae* está baseada nessa negação do território jamaicano, o que levou uma centena de conterrâneos de Mutabaruka a emigrarem para a Etiópia ou planejarem revoltas armadas para financiar a volta para a África (RABELO, 2006: 211). As condições precárias encontradas no reino de Selassié e a repressão policial na Jamaica desestimularam outros a fazer o mesmo, o que transformou as comunidades rastafaris da ilha em verdadeiros refúgios, como mostra rapidamente *Jamaica: Paraíso do reggae*.

Outro indicador de tais contradições é um trecho da locução que aborda essa fusão de modo forçado, em um segmento sobre uma das atrações turísticas da ilha, ao afirmar que "a música das cachoeiras lembra as várias vertentes do reggae", sem nenhuma confirmação prática no som captado diretamente, ligando essa referência diretamente ao festival de música Reggae Sunsplash. A inserção de videocliques expressa de forma contundente a forma pouco integrada com que o *reggae* construído pelo programa é trabalhado.

3.1.3 – Dancehall e videoclipe

Em contraste com o *reggae* mostrado anteriormente, o subgênero denominado *dancehall* é tratado de um modo mais negligente, o que se evidencia pelo fato de ser reservado a ele um trecho menor do programa e ser ele qualificado através de expressões como "*reggae* de salão", ou quando a locução vaticina que seus expoentes têm uma "carreira meteórica". As letras são rotuladas como sendo de "temática social e sexual", tocada a grande altura nos "sistemas de som", mas seus valores não são detalhados como acontece com o *reggae*, apenas sugeridos. Tais frases são ditas em

meio ao clipe de “No wanga gut”, de Tiger, que fica distante de preocupações políticas ou afirmativas, contando a anedota de um jamaicano guloso que acaba tendo grotescas convulsões de tanto comer. O diminuto DJ, trajando um terno amarelo com estampa de tigre e montado em uma moto de 400 cilindradas, se apresenta ao lado da população excluída dos clipes de produção dispendiosa, estrelados por artistas como Burning Spear e Third World. As poucas vocalistas femininas que aparecem no programa são tratadas como exemplo do “lado brega do *reggae*”, estendendo o tratamento dado a elas na Jamaica. Como afirma a cantora JC Lodge, elas são vistas como artistas que devem cantar sobre a relação entre um homem e uma mulher, sem serem levadas a sério quando abordam outros temas. A maior parte das faixas de *dancehall* são cantadas na língua falada pela maioria da população, como no filme *The Harder They Come*.

Os clipes de *dancehall* também são dublados pelos artistas, embora o efeito não os distancie de seu público. Um exemplo é o vídeo da canção *Jamaican Woman*, da banda Fab5, onde seus integrantes aparecem juntamente com mulheres comuns da ilha, mostradas em afazeres cotidianos ou se divertindo nos bares. A locução relata que a canção seria uma mistura de “*reggae*, *calypso* e *soca*”⁷⁶. Tais vídeos poderiam ter sido produzidos pela própria equipe do programa, pois o tipo de fotografia e a textura da imagem denota o uso de equipamentos semelhantes na realização dos mesmos. A semelhança é mais reveladora sobre as similaridades entre o contexto do Brasil e o da Jamaica daquela época do que as evocações iniciais da fala emitida pela locutora, sobre a paixão comum pelo futebol e a natureza exuberante de ambos.

O DJ Peter Metro, mostrado a improvisar uma letra simples sobre a primeira Guerra do Iraque, merece um comentário da locução, que conta como ele cantou “até com os Paralamas do Sucesso”, fazendo uma menção indireta às relações bissexuais, de produção musical, dos artistas da Jamaica com grupos do Brasil, a única em todo o programa⁷⁷.

A canção-testamento *Redemption Song*, faixa do último álbum lançado em vida

76 Este último gênero é apresentado em *Baila Caribe* como uma versão contemporânea do calipso, cujo nome seria uma junção abreviada entre “*soul*” e “*calypso*”. Guibault apresenta outro relato, de que o termo seria derivado de “*sokah*” e teria sido cunhado pelo cantor e instrumentista Lord Shorty para denominar o tipo de música popular que fazia em Trinidad e Tobago, que segundo ele mesclava o calipso com elementos musicais praticados na Índia, de onde veio metade da população das duas ilhas (1997).

77 Entre outros exemplos que podem ser citados, os Paralamas do Sucesso também trabalharam com o *dub poet* anglo-jamaicano Linton Kwesi Johnson em *Severino*, a banda Cidade Negra já contou com vocais de Shabba Ranks e Patra, além das inúmeras produções de artistas nascidos na Jamaica, como Norris Cole e Honey Boy, realizadas com bandas do Maranhão.

por Bob Marley, fecha *Jamaica: o Paraíso do Reggae*, alternando imagens do cantor cantando ao violão com fotos de Hailé Selassié I. Como no exemplo do clipe de *Solidarity*, este também é remontado pelo programa, alternando trechos originais com intervenções gravadas pela equipe com habitantes da ilha. Nessa remontagem, uma jovem jamaicana com uma criança de colo aparece para dizer que "gostaria de ver o povo da Jamaica unido, se tornar um só e acabar com as mortes, brigas e guerras e viver como irmãos e irmãs". O clipe volta, para ser interrompido novamente por um garçom que apareceu diversas vezes durante o programa, finalmente ouvido: "o clima é bom, mas você precisa ter dólares", ele diz, com um sorriso irônico. Em outra inserção Jimmy Cliff pergunta retoricamente: "a Jamaica é um paraíso, um país lindo geograficamente, mas quem desfruta disso?", para em seguida os créditos finais passarem ainda com a música de Marley ao fundo, por cima de um plano geral de uma paisagem litorânea.

3.1.4 – Paraíso congelado

Em todo o programa transparece o esforço da equipe em apresentar um arranjo estável e reconhecível de referências visuais e sonoras para o público brasileiro, através das imagens de bandas, praias, rastafaris, plantações de maconha e da população local. No entanto, a estética convencional dos enquadramentos, os descompassos entre texto, imagem e a música dramatizante, além do vazio social, tornam visíveis e audíveis os artifícios retóricos, as grossas suturas discursivas e a intenção mercantilista sob um fino verniz contestador. Boa parte do programa é dedicada à constituição de uma espécie de réquiem para o *reggae* chamado de tradicional, mesmo assim convocado para musicar o território. Em termos gerais, o éden jamaicano foi dotado de uma história oficial, ainda que incompleta, mas não de uma memória viva e encarnada na prática cotidiana. Talvez os realizadores de *Jamaica: o Paraíso do Reggae* tenham procurado montar uma Jamaica que não existia mais, mas a conclusão que se impõe é que a "Jamaica" por eles procurada nunca existiu, é aquela produzida anteriormente pelos filmes e videocliques, fundida a um estilo de *reggae* que, para o programa, somente é praticado por bandas que não têm mais a Jamaica como base, como a própria Wailers Band. Esta é mostrada em um ensaio e saudada pela locução como prova de que "há uma esperança para a música na Jamaica". O tom que se pretendia neutro se mostrou pródigo em acentuar o caráter preconcebido da paisagem sonora produzida pelo programa, constituída em sua maior parte por extratos pretéritos, coletados e remontados pela edição, sem uma ligação mais forte com a Jamaica de então (com exceção do segmento que trata da

cidade dos *maroons* e sobre o *dancehall*).

O som neste programa pode ser ouvido como o elemento predominante, praticamente auto-suficiente, cabendo à imagem um papel secundário, que acrescenta pouco ao que é dito e tocado. Isso torna os videoclipes facilmente encaixáveis em cada bloco, posto que a maioria obedece ao mesmo princípio de subordinação da imagem ao som. O espaço do campo é rigidamente instaurado e a troca com o que está fora é mínima, por isso há uma separação intransponível entre as pessoas filmadas, fechadas hermeticamente em compartimentos distorcidos de modo coerente. Dessa forma, os depoimentos também serviram, na maior parte das vezes em que eram utilizados, para ratificar o que a locutora afirmava em suas intervenções quase ininterruptas ao longo do programa, o que será melhor debatido ao final deste capítulo. Nesse sentido, *Jamaica: paraíso do reggae* se assemelha ao segundo programa a ser analisado, que não procura pela “Jamaica” *in loco*, mas em um lugar a princípio inusitado: o próprio Brasil.

3.2 – O Maranhão como Jamaica brasileira

"São Luís é a ilha do amor cercada de *reggae*
por todos os lados"
Depoimento em *Documento Especial*

Documento Especial: Televisão Verdade é uma série documental televisiva, composta por mais de quatrocentos programas, veiculada na Rede Manchete, no SBT e também na Rede Bandeirantes, que permaneceu no ar entre 1989 a 1998. Era conhecida pela abordagem crua das temáticas com as quais se confrontava, com muitas cenas noturnas e quase nenhum requinte formal, muitas vezes tratando de assuntos ainda considerados como tabu pela televisão da época, como lesbianismo, uso de drogas, prostituição, entre outros⁷⁸. A série foi concebida por Nelson Hoineff, que dirigiu pessoalmente apenas um dos programas, exercendo nos outros a função de produtor e supervisor, à maneira de John Grierson (BAPTISTA, 2001). O apresentador de quase todos os programas foi o ator Roberto Maya, um ator veterano da televisão e do cinema praticados no Brasil, conhecido por sua voz aveludada, característica que será abordada adiante.

A proposta de produção do real trazida por *Documento Especial: Televisão Verdade* é a de interagir com as pessoas gravadas e as situações vividas pela equipe, incorporando algumas estratégias documentais ainda pouco exploradas nas emissoras de TV. A equipe de gravação se expõe, aborda as pessoas na rua, entra nos clubes sem medo, se distanciando um pouco do formato jornalístico convencional de *Jamaica: Paraíso do Reggae*, pois não procura tanto escamotear a forma como produz o que se vê e ouve para se apresentar como a única versão possível do real. No entanto, ainda usa a voz *off* para explicar a imagem e estabilizar o seu sentido para o espectador e também, como foi adiantado na seção anterior, se valendo de entrevistas que apenas reiteram o que diz a locução, embora algumas delas escapem dessa orientação.

Trata-se de um dos poucos produtos audiovisuais na trajetória TV brasileira que realmente deu a ouvir a voz de uma população excluída da programação normal das emissoras, de forma regular, possibilitando que estes contassem um pouco da sua

78 Nelson Hoineff começou sua carreira como jornalista e crítico de cinema e passou pelas redações de veículos como Jornal do Brasil (onde foi editor-executivo), Veja, O Globo e Folha de S.Paulo, além do site Observatório da Imprensa. Também dirigiu documentários como *O Homem Pode Voar*. Além de ter dirigido o Departamento de Programas Jornalísticos da Rede Manchete, também produziu telejornalismo na Rede Bandeirantes, SBT, TV Cultura, TVE e GNT. Nos últimos anos também escreveu diversos livros sobre o meio televisivo. É o fundador e atual presidente do Instituto de Estudos de Televisão (IETV), que se dedica a promover seminários e cursos sobre temas como TV digital e mercado audiovisual (fonte: www.ietv.org.br).

versão das diversas histórias apresentadas (BAPTISTA, 2001). De quando em vez eram produzidos programas de cunho mais conceitual, como os baseados em frases de Nelson Rodrigues ("o Brasil é um país de idiotas"), e outros sobre manifestações culturais pouco abordadas na televisão, como os quadrinhos alternativos e o cinema marginal, ou mesmo sobre movimentos artísticos consagrados como a bossa nova e o cinema novo. Segundo Maya, a produção trabalhava como uma equipe característica de documentários para cinema, contando com um operador de áudio, que portava um microfone de vara para captar o som em separado, além de um câmera, diretor e operador de vídeo, compondo um grupo de, em média, cinco pessoas, o que era bastante incomum para programas jornalísticos (ORMOND, 2006). *Documento Especial* foi considerado como o melhor programa documentário de 1991 pela Associação Paulista de Críticos de Arte, além de ter ganho um prêmio especial no Festival Internacional de Monte Carlo. O Canal Brasil, especializado no cinema e audiovisual produzido localmente, começou a reprisar em 2007 algumas edições de *Documento Especial*.

Documento Especial ainda mantinha parte do modelo telejornalístico, o que fica evidenciado pelos seus *bumpers*⁷⁹ e por sua abertura. Esta é composta pelos créditos iniciais, inclusive o nome do programa, inseridos sobre imagens modificadas de antigas máquinas de escrever sendo operadas por mãos invisíveis (os nomes dos integrantes da equipe aparecem sendo "batidos" em uma folha de papel), que se movimentam no andamento dinâmico de uma melodia de teclado e guitarra, juntamente com efeitos sonoros do bater das máquinas, hoje aposentadas. Os ruídos das letras se inscrevendo no papel e do pequeno sino que batia a cada mudança de linha (com ao correr mecânico de parte máquina de escrever até o início da área de batimento) se integram na acelerada peça musical, concebida e executada para induzir uma sensação de urgência e relevância para o conteúdo veiculado, como em outros programas de cunho jornalístico em diversas emissoras de todo o mundo⁸⁰.

79 Pequena vinheta derivada da abertura que abre e fecha cada bloco, anunciando os comerciais através de letreiros como "estamos apresentando" e "voltamos a apresentar", sobrepondo-os sobre as imagens.

80 A função de tais extratos musicais foi demonstrada no documentário *Signal to Noise*, realizado pela TV pública americana PBS, onde o apresentador experimenta mudar a faixa introdutória de um telejornal para um exemplar de música barroca e também para um *rap*, evidenciando o caráter convencional desse tipo de vinheta musical dramatizante. Segundo o Dicionário Cravo Albim de Música Popular Brasileira (2007), a trilha sonora da abertura de *Documento Especial* é da autoria do compositor Alexandre Negreiros, creditado no dicionário pela introdução de todos os programas jornalísticos da Manchete naquele período.

3.2.1 – Voz nativa e relato de gênero

O programa retirado da série *Documento Especial*, para ser incluído na nova coleção formada pelo *corpus*, é aquele dirigido por César Mendes⁸¹ e veiculado em 1991 pela extinta TV Manchete, denominado *Maranhão em ritmo de reggae*⁸². Este subtítulo instaura imediatamente um território: o estado do Maranhão, um dos menos desenvolvidos da federação brasileira e composto, de modo predominante, por uma população de origem africana e indígena. A expressão “em ritmo de *reggae*” esclarece imediatamente a ênfase naquele gênero musical, embora trazendo dúvidas acerca da associação com um tipo de música já fundido à Jamaica.

Ao contrário de *Jamaica: Paraíso do Reggae*, a paisagem sonora produzida pela equipe é caracterizada pela onipresença da música captada diretamente, proveniente de diversas fontes, não apenas das performances ao vivo, como em *This is Ska* ou *Reggae*. A maior parte da música ouvida no programa é oriunda dos alto-falantes das chamadas radiolas, bastante semelhantes aos “sistemas de som” apenas citados em *Jamaica: Paraíso do Reggae*. A voz do locutor se sobressai às canções amplificadas, estabelecendo uma relação de predominância, mas os entrevistados têm sua expressão quase sempre misturada à música, que também é cantada, comentada e principalmente dançada pelos maranhenses em diversos momentos do programa. Essa relação de contaminação mútua entre a voz falada e a música, rigidamente separadas em *Jamaica: Paraíso do Reggae* (onde a palavra falada das entrevistas era sempre limpa e separada da palavra cantada, nas poucas performances e nos videocliques) e o corpo, será uma das marcas de reterritorialização do *reggae* em *Documento Especial*.

Dentro da estrutura de um programa jornalístico, o apresentador e narrador (visivelmente deslocado em seu traje de terno e gravata) de *Documento Especial* é mostrado no início de cada bloco, em um cenário projetado em estúdio, e, depois, como voz inserida sobre as imagens, caracterizando o olhar externo sobre o contexto abordado. O texto falado por ele para introduzir o tema do programa começa lamentando que, no Maranhão, “os maiores sucessos são sempre importados da Jamaica”, qualificando tal situação de “distorção cultural”, pois o Brasil seria “um dos países mais ricos em matéria de gêneros musicais”. A fala explicita tanto a premissa da música necessariamente vinculada a uma entidade geopolítica, padrão nos

81 Na época Mendes já havia realizado os documentários em vídeo *Rodoviária* e *Invasores ou Excluídos?*.

Atualmente é professor na Faculdade de Comunicação da UnB e chefe de reportagem da TV Senado.

82 Doravante será referido no texto apenas como *Documento Especial*.

produtos audiovisuais sobre música popular, quanto sua contrapartida, isto é, a normatização da expressão cultural de um território e a exclusão do que não se encaixa nessa norma. Os termos e expressões usados, como “importados” ou “ricos em matéria” demonstram uma idéia de cultura como mercadoria.

A seqüência reproduzida no Prólogo é mostrada logo após esse texto, onde várias pessoas tentam responder onde seria a Jamaica, culminando com o rapaz no ônibus afirmando que “a Jamaica é aqui”. Esta frase parece corrigir as tentativas anteriores e malogradas de localização e sintetizar a perspectiva da fala nativa para o espectador, o que é reforçado pelo depoimento tomado como epígrafe desta seção, que também define marcas territoriais e as mescla com o elemento musical, fazendo referência ao caráter insular da capital maranhense, ambas importantes para compreender os desdobramentos do programa. A instauração do território abordado como Maranhão, operada no próprio subtítulo do programa, é perturbada pela conclusão espontânea do rapaz no ônibus, introduzindo uma nova possibilidade de localização da Jamaica, transpondo e sobrepondo uma demarcação sobre a outra.

A operação de estranhamento é mantida até o final do segmento de abertura do bloco, fechado por um pescador, que, enquanto estica apenas com o braço uma linha branca no mar, à espera do peixe, faz uma performance *a capela* de uma faixa de *reggae*, cantada em uma língua inventada e não-inteligível, inspirada no idioma falado na Jamaica. O canto entoado dessa forma pode ser encarado como ingênuo ou sincero, mas é certamente uma indicação clara do modo como aquela música afetou a percepção do pescador, a ponto de estimulá-lo a alterar a paisagem sonora com seu canto, mesmo sem saber o significado da língua na qual está vocalizando.

Deleuze chamou algumas expressões sonoras semelhantes a essa de “fonação”, citando como exemplo o “jargão” burlesco de Chaplin em seus filmes de transição entre o silencioso e o sonoro, provavelmente inspirado por um número musical protagonizado por Carlitos em *Tempos Modernos*, onde ele improvisa uma letra de canção em que são misturados termos em italiano e francês, sem um significado definido. Para o autor francês, as fonações “recortam” as relações marcadas sonoramente, sem especificar como seria esse recorte (1990: 277). Provavelmente se referia ao estranhamento causado por tais vozes, fazendo com que os ouvintes se tornassem subitamente conscientes dos sons da fala em si, enquanto ato que demarca e qualifica o espaço em que se propaga, nesse caso também motivado, produzido, ampliado e amplificado pelo audiovisual ⁸³.

83 Em *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho, também há uma cena onde uma moradora do

Pode-se dizer que o pescador utilizou uma técnica similar ao modo como os maranhenses batizam as canções de sucesso, os melôs. Desde o início da entronização do reggae como um gênero popular, os donos de radiola vêm fazendo de tudo para esconder os nomes das faixas musicais que tocavam para dificultar a concorrência, por isso o público passou a inventar os títulos, geralmente a partir de frases repetidas na música (SILVA, 2007: 113). Assim, a canção *White Witch*, que tem como refrão a frase “white witch will gonna get you” [a bruxa branca vai te pegar], foi nomeada como “Melô do caranguejo”, por causa da similaridade fonética (PERIN, 2005: 61). O cantor de *Documento Especial* não procurou encontrar equivalentes em português para as palavras da canção, mas usou do mesmo espírito de apropriação transformadora. Ele ficou conhecendo essa canção nos bailes de radiola ou nos programas de rádio, que ganham destaque em *Documento Especial* e *Netos do Amaral*. Talvez seja possível encarar a repetição de tais linhas melódicas como ritornelos, que delimitam outros territórios possíveis.

No entanto, a performance ainda parece ser entendida, no contexto do programa, como exemplo do modo “distorcido” de lidar com a música (segundo a perspectiva inicialmente instaurada) dos maranhenses em geral, já que a falta de identificação do pescador o torna metonimicamente representante de todo o povo assinalado naquele território instaurado. A edição e a locução da abertura desqualificam, dessa forma, o discurso e a prática dos maranhenses, sugerindo que estes fariam a transposição de um outro *reggae* e de uma outra Jamaica para o Maranhão, aparentemente vazios de sentido e dimensão cultural, quase como se estivessem tentando enganar o espectador e também a si mesmos.

A simultaneidade ruidosa entre as vozes e o elemento musical (com a notável exceção do pescador) dificulta a compreensão da fala pelo espectador. A acústica da voz *off* gravada em estúdio sobrepõe outro território sobre as vozes da rua, instaurando uma dicotomia da qual o programa parece tentar para se livrar até o final, sem sucesso, pois, enquanto as imagens e o som direto tentam se aproximar do que está sendo mostrado, a própria estrutura estabelecida desde o início por *Documento Especial* o impede e afasta o que está sendo captado.

Um momento significativo desse embate interior ocorre quando o programa segue alguns rapazes, identificados apenas como “um grupo de disc-jóqueis de radiola

morro da Babilônia, conhecida como Janis Joplin, canta uma versão puramente fonética de uma canção da famosa cantora americana que inspirou seu apelido. Para Consuelo Lins, “a convicção com que as palavras são ditas nos faz quase acreditar que esse, sim, é o verdadeiro inglês, o mais antigo, o mais original, a primeira língua de onde vieram todas as outras” (2004: 179).

de folga". A canção começa a ser ouvida ao fundo e a câmera entra junto com os rapazes, enquanto a voz *off* descreve o lugar como "o clube Planeta Terra, no bairro da Liberdade, outro reduto da massa regueira de São Luís". Os rapazes vão se animando e se movendo com mais decisão à medida que se aproximam das caixas de som, que vai sendo amplificado até o máximo possível. Quando os homens passam de uma divisória é possível enxergar o salão inteiro, mergulho sonoro e visual que envolve o espectador na pista de dança, enquanto os freqüentadores são mostrados a se movimentar. No salão se destaca a figura de um homem que faz o papel de mestre de cerimônias, falando no microfone algo inaudível, por ter sido sobreposta pela voz do locutor. Ela esclarece que se trata de "Ademar Danilo, apresentador de um programa de *reggae* no rádio, que anunciava as pedras, ou pedradas, nome dado pelos maranhenses aos *reggaes* de sucesso". Logo que a frase acaba, o som ambiente é aumentado e o ouvinte consegue entender as palavras: "rapaziada, a partir de agora uma pedra de resposta: Eric Donaldson!", ao que as caixas tocam por alguns segundos a mesma faixa cantada antes pelo pescador, enquanto as pessoas no clube dançam com evidente satisfação.

Esse eco coletivo da canção entoada pelo pescador é um exemplo da montagem que aproxima tomadas distanciadas ao longo do programa, compondo assim uma paisagem sonora comunicante para o território instaurado. Diversas referências musicais como essa percorrem *Documento Especial*, construindo interações audiovisuais e afetando a percepção de pessoas que não foram mostradas como diretamente conectadas. Seguindo a terminologia deleuziana, a fonação do pescador recortou da canção a melodia cantada, sem o acompanhamento instrumental. A letra em seu significado pleno foi reconstituída apenas nas imagens e sons gravados no clube Planeta Terra, evidenciando o modo como a música atravessa territórios e pessoas, estabelecendo contornos mais nítidos para a sua delimitação. A performance do pescador se comunica de forma transcultural e transpessoal, contribuindo para a formação da paisagem sonora que forma um território, para no processo inventar um povo também constituído pela música. A performance opera tanto horizontalmente, no processo de comunicação, como verticalmente, no processo de reterritorialização de uma expressão musical fundida anteriormente a outro território.

O segmento que alinha o canto vocalizado do pescador ao canto amplificado no clube é o marco inicial da contaminação progressiva do texto falado em *Documento Especial*, pela exposição às pessoas e situações que a câmera captou e a edição construiu. Nessa operação a fala nativa de Ademar Danilo complementou a voz do locutor e se colocou na mesma posição que ela, algo que não havia acontecido até

então, começando a inverter o tom depreciativo inicial. Isso começa a ficar claro quando um grupo de dez pessoas é mostrado cantando e dançando um *reggae* com entusiasmo em uma escadaria, com um grande rádio na mão, acompanhando a canção do aparelho. O locutor comenta por cima do canto coletivo: "o *reggae* toca no rádio 24 horas por dia, em diversos programas, como se o bairro João Paulo estivesse em Kingston, capital da Jamaica, e não em São Luís do Maranhão", nomeando e associando as duas cidades citadas e procurando estabelecer um vínculo territorial ainda mais delimitado do que o operado pelos nativos, que falam em "Jamaica" quase como um sinônimo de *reggae*. Aqui já pode ser notado no texto do programa um julgamento menos severo do que na abertura, estabelecendo o descompasso entre a concepção territorial do programa e a das pessoas entrevistadas. As entrevistas tomadas depois desse momento deixam de corresponder à fala do locutor e começam a acrescentar novas camadas verbais e musicais, transformando a perspectiva do programa.

A mesma faixa ouvida na escadaria também participaria da explicitação do processo de comunicação transcultural e transpessoal que atravessa *Documento Especial* e seus personagens, sendo novamente ouvida ao fundo pouco adiante, quando é focado o salão Cooperativa do Reggae, que é, segundo a narração, o "mais sofisticado" de São Luís. O locutor explica que ele é administrado por Ernane Sarney, irmão do ex-presidente e atual senador José Sarney. Ernane havia sido mostrado pouco antes, de costas, a contar grossos maços de dinheiro, enquanto a locução enfatizava como os radioleiros podiam ganhar financeiramente com as "músicas exclusivas". Os realizadores do programa deram a ouvir duas das "pedradas" que estavam arrebatando pessoas de diferentes classes sociais, assinaladas em um dado perímetro e em um período de gravação.

O processo de reterritorialização de uma Jamaica musicada e captada de forma direta é racionalizado pelo apresentador, quando este fornece mais detalhes sobre o que seria "o *reggae* que o maranhense gosta de ouvir". A voz *off* de Roberto Maya esclarece que este *reggae* "não está nos *hit parades* de nenhum outro lugar, nem da Jamaica". Assim o *reggae* focado em *Documento Especial* também não seria qualquer um, mas "um estilo conhecido como *roots*, que fez muito sucesso na Jamaica nas décadas de 60 e 70". Essa descrição incompleta é o mais próximo que a fala externada pelo locutor do programa chega de um relato de gênero, pois, como foi dito, *Documento Especial* se limita ao presente filmado. Essa ênfase também condiciona os depoimentos específicos sobre a música, dados por pessoas comuns (não identificadas por legendas), que não mencionam nomes de bandas, a história, as

classificações ou os subgêneros do *reggae*, mas elaboram a forma como cada falante ou a coletividade são afetados: "fico muito emocionado com esse reggae", "o reggae é a paixão do maranhense", entre outras expressões semelhantes.

O programa também pode ser analisado tendo em vista as estratégias que instauram territórios de perímetro distinto ao longo de *Documento Especial*. A primeira delas é o próprio subtítulo, que situa o programa no Maranhão como um todo. Entretanto, o perímetro de gravação logo é reduzido a São Luís e depois ao bairro da Alemanha, ao bairro da Liberdade (onde estava localizado o clube Planeta Terra) e ao bairro João Paulo (citado pela locução como local de moradia de Serralheiro, dono de radiola e também como área do Centro de Cultura Negra), para ser expandido apenas no terço final para duas cidades do interior, Rosário e Icatu, o suficiente para que a locução abarque novamente todo o estado.

Existe uma firme demarcação sonora, ouvida de forma incessante nos alto-falantes das radiolas, dos rádios ou no canto do homem da rua, tornada ainda mais nítida quando constatamos o fato de que nenhum dos artistas associados às "raízes" do gênero, que aparecem nos videocliques de *Jamaica: o Paraíso do Reggae*, são ouvidos na seleção de reggae "roots" da trilha sonora das radiolas ou do próprio *Documento Especial*. A coleção de *reggae* montada pelo programa se diferencia na sua forma de integração ao conjunto do produto audiovisual, seja por meio do canto dos maranhenses ou pelo som dos alto-falantes. Em *Jamaica: o Paraíso do Reggae*, como foi ressaltado, há uma distância maior, tanto que foi necessário inserir o clipe do Black Uhuru entre as falas de Trenchtown para forçar uma aproximação entre o som da banda e aquele performado diretamente pela College Band, para estabelecer um contato entre a produção consagrada de *reggae* e o que podia ser captado nas ruas.

Outro relato de gênero teria lugar somente em uma rápida performance gravada em direto, a única ouvida de um grupo musical em *Documento Especial*. A voz *off* de Roberto Maya não é a responsável pelo relato, apenas explica que, "apesar de toda agitação que o *reggae* provoca nos maranhenses, só existe uma banda em São Luís: a Tribo de Jah", completando adiante que "formada por cinco cegos, a banda é liderada pelo apresentador de rádio Fauzi Beydoun". Imagens noturnas mostram o vocalista (não-creditado) Zé Orlando gritando "rasta!" e cantando em inglês uma faixa não-identificada, que não foi gravada em nenhum dos discos da banda, que exalta a dança como elemento relevante na letra. Trata-se de apenas uma das indicações selecionadas na edição do programa, que sugerem que a dança é a razão de ser da existência da música. Isso também está em consonância com a narrativa mais aceita sobre o modo como o *reggae* se tornou tão popular (que não

está presente de forma direta no programa), versando que ele teria sido tocado primeiramente como “música lenta” no intervalo de gêneros mais rápidos como o merengue, dando oportunidade para os casais dançarem com maior proximidade (SILVA, 2007: 117).

A expressão da dança somente é citada diretamente pelo locutor do programa duas vezes, mas aparece em praticamente todos os seus segmentos, lembrando a estreita relação entre os movimentos corporais e a música apresentada em *This is Ska* e *Reggae*, algo que a pesquisadora jamaicana Sonjah Stanley-Niaah afirma nunca ter sido abandonado na Jamaica, apenas teria continuado sem passar pela normatização das gravadoras. Segundo ela todos os estilos musicais já performados na ilha foram acompanhados por tipos específicos de dança, desde o *limbo*, mostrado nos filmes *Island in the Sun* e *Reggae*, até passos recentes do *dancehall*, como o *bogle* ou o *butterfly*. Os salões de dança ou *dancehall* seriam lugares de incorporação da memória coletiva, onde pessoas poderiam se deixar levar pela música e recordar antigos e novos movimentos dançantes (STANLEY-NIAAH, 2004a: 103).

Se a voz *off* não faz uma descrição técnica, uma descrição musical do *reggae* é apresentada ainda no segmento que trata da Tribo de Jah, quando o baterista João Rodrigues (também não-identificado) faz uma breve demonstração para a câmera e o microfone do programa, começando por executar uma batida que parece ser a *one drop*, explicando que “é o reggae que mais você vê”, para depois mostrar “variações de pedal” de outra batida. A aparição da Tribo de Jah é breve e a banda não é saudada e nem tomada como trilha sonora, como a College Band de *Jamaica: o Paraíso do Reggae*. O relato de gênero ainda segue uma tendência a desvalorizar a expressão do *reggae*, mesmo que seja por uma banda local.

Esse viés também frustra a tentativa realizada pelo programa de procurar algumas das causas da “distorção cultural” diagnosticada no início, além de evidenciar algumas estratégias de coleta e processamento de informações praticadas em *Documento Especial*. “Não existe uma explicação precisa de como o *reggae* entrou em São Luís”, é o texto da voz que anuncia, sobre um fundo musical não-identificado, a entrada de “Carlos Benedito Rodrigues, mais conhecido como Carlão, antropólogo e professor da Universidade Federal do Maranhão”. Ele é mostrado enquanto tira alguns discos da capa e os coloca em sua vitrola, por um tempo suficiente para a sua identificação. Um deles é o disco *Love is Overdue*, de Gregory Isaacs, artista de *reggae* muito popular no Maranhão, que já cantou em São Luís algumas vezes; o outro é o álbum *As Raw as Ever*, da estrela do *dancehall* Shabba Ranks, comprovando que Carlos Benedito ao menos tocou o disco para a equipe, mas que esta o ignorou,

indicando assim o apagamento de outras formas musicais do relato de gênero montado pelo programa. A palavra é dada a Carlão para que este pontue que "as pessoas que estão mais ligadas à cultura tradicional do Maranhão começaram a sentir que o *reggae*, (...) um produto que vem de fora, estaria roubando esse espaço, (...) essa identidade cultural".

A fala de Carlos Benedito mantida no programa é um extrato incompleto feito por ele da perspectiva de outras vozes envolvidas na polêmica. As idéias do próprio antropólogo sobre esse tema abordam muitos outros aspectos, como a relação do *reggae* com a cultura popular tradicional praticada no Maranhão, que foram desenvolvidos em trabalhos produzidos para seu mestrado e doutorado e publicados pela UFMA (SILVA, 1995; 2007). Em seu livro *Ritmos da Identidade*, o autor recolheu diversos depoimentos sobre a época em que o *reggae* ainda era pouco conhecido, em meados da década de 1970, quando o gênero era chamado pelos freqüentadores dos bailes de "balanço" ou "Jimi Clife", indicando a popularidade do cantor que protagonizou *The Harder They Come*. Em outro depoimento, o radioleiro Riba Macedo, um dos primeiros a tocar *reggae* nos bailes de São Luís, acrescentou que uma das faixas que fazia mais sucesso quando o gênero começou a predominar era "You can get it if you really want" (SILVA, 2007: 118).

Ainda que *The Harder They Come* não tenha sido distribuído no Brasil naquela época, a sua trilha sonora contribuiu de forma crucial para o processo de reterritorialização do *reggae* em São Luís, estabelecendo uma conexão indireta entre os dois produtos audiovisuais que motivaram a redação desta tese e ainda com *Jamaica: paraíso do reggae*, onde Cliff aparece pouco, mas em momentos cruciais, constituindo uma espécie de encarnação da "consciência crítica" do *reggae*. Além disso, alguns dos artistas mais populares no Maranhão que nasceram na Jamaica são os cantores que mais se basearam em melodias e batidas tradicionais para compor o seu *reggae*, como Eric Donaldson, Stanley Beckford e Justin Hinds, estabelecendo também um vínculo profundo com *Pocomania*.

Dessa forma, é possível afirmar que o conceito musical de Jamaica montado em *The Harder They Come* é a matriz principal da apropriação operada pelo povo construído em *Documento Especial*. Isso pode ser comprovado pelo fato de que outras expressões usadas para descrever os temas levantados pelo *reggae* em *Jamaica: o Paraíso do Reggae*, como "justiça social" ou "vibrações positivas", não são citadas pela voz *off* ou pelos maranhenses entrevistados e mantidos na edição, que também não falam de rastafarismo, até aquele ponto.

3.2.1.1 - Voz nativa e transformação da fala racionalizada

Documento Especial procura mostrar como os maranhenses enquadrados pelo programa incorporam uma Jamaica musicalizada, não apenas na dança, mas também nas idéias verbalizadas e até mesmo como modo de vida. Assim, quando a câmera subjetiva⁸⁴ expõe os dois mil discos de vinil "trancados a sete chaves" de Serralheiro, outro proprietário de radiola, este faz questão de mostrar sua moradia simples, comentando que "moro aqui nessa casa porque quero acompanhar o ritmo da Jamaica, todos os cantores de lá moram em casas pobrezinhas assim", em um dos raros momentos onde não há uma canção amplificada ao fundo. A declaração contrasta de forma direta com a caracterização dos radioleiros produzida pelo programa alguns minutos antes, que enfatizava os aspectos materialistas e competitivos do seu trabalho. Mas a locução faz questão de ressaltar que Serralheiro já tinha ido uma vez à Jamaica e duas vezes para a Inglaterra, repetindo as informações que o próprio personagem fornece, de maneira menos clara, no áudio que pode ser ouvido por baixo da voz do apresentador, estimulada por perguntas feitas fora-de-campo. A voz *off* e a voz captada de forma sincronizada se misturam, com a predominância clara do locutor, exercendo explicitamente sua função de direcionar o entendimento do espectador, já que sua intervenção se mostrou desnecessária.

Como aconteceu no segmento onde entram na casa de Serralheiro, as vozes da equipe de gravação também dialogam com o povo local, sem que os falantes nunca apareçam em quadro. Mas a inscrição explícita da palavra racionalizada e do discurso indireto sobre a fala começa a dar lugar ao diálogo com as pessoas no campo. O fora-de-campo, antes absoluto, se torna relativo, interfere sobre o campo de modo direto, por meio das vozes dos integrantes da equipe de filmagem. As conversas giram quase sempre em torno de assuntos prosaicos relacionados ao *reggae*: o namoro nos bailes, o preço abusivo das fitas e as táticas empregadas para entrar nos bailes sem pagar. Tais aspectos são sempre vinculados aos movimentos corporais, como no segmento em que o locutor discorre que "uma das peculiaridades do *reggae* maranhense é a dança", sobre closes de casais rodopiando ao som de um *reggae* captado de forma sincronizada, proveniente dos alto-falantes da radiola. Dessa forma, a expressão musical se funde com a corporal, como em *This is Ska* e também *The harder they come*, estabelecendo para o "*reggae* maranhense" uma caracterização condicionada ao espaço onde os corpos estão necessariamente ancorados. Tais momentos marcam a "conversão" gradual do programa para a perspectiva dos entrevistados, fazendo

84 Termo que designa o tipo de manejo de câmera onde esta assume o ponto de vista de um personagem.

com que o diálogo com o outro interfira também sobre a fala racionalizada.

Essa transformação da fala absoluta do locutor de *Documento Especial* parece ter se completado quando Roberto Maya abre o bloco que marca a metade do programa, constatando que o *reggae* já está "tão arraigado em São Luís, que passou a fazer parte do cotidiano de toda a população". Nesse momento, outra fala de Maya explicita a transformação catalisada pela voz nativa em sua operação radical: "a única diferença em relação à Jamaica é que os maranhenses não adotam o visual rastafari". Essa frase mostra que o programa associa a Jamaica como um todo aos "símbolos da filosofia rasta" apresentados em *Jamaica: paraíso do reggae*: as tranças, as cores da bandeira etíope e a figura do leão de Judah, reconhecendo que essa não é a perspectiva dos nativos. Além disso, chega ao termo da operação totalizante que engloba toda a população maranhense na condição de aficionados do *reggae*, o que será chamado por Fauzi Beydoun (vocalista da Tribo de Jah) em *Netos do Amaral* de "nação reggaeira".

Se a citação acima se refere aos vínculos iconográficos, enfatizados em *Jamaica: o Paraíso do Reggae* como marcas territoriais, nota-se que em *Documento Especial* não aparecem videocliques, imagens de arquivo ou outros elementos semelhantes, nem em relação à Jamaica, nem ao Maranhão. A montagem inclusive reforça essa característica, pois a única vez em que aparece uma imagem não produzida pela equipe de *Documento Especial*, esta é acompanhada por um comentário explícito sobre a ausência de referências iconográficas entre os maranhenses. Isso ocorre quando Ernane Sarney afirma que "tem gente que nunca teve a oportunidade de olhar imagens de Bob Marley, mesmo as pessoas que fazem o *reggae* aqui". A câmera mostra nessa hora o aparelho de TV do radioleiro, onde pode ser visto rapidamente o cantor de *reggae* Jacob Miller (sem áudio – trata-se de uma imagem coletada no documentário *Heartland Reggae*), enquanto a música que se mistura com a fala de Sarney é "Soul Rebel", canção de Bob Marley. A tentativa de simular um vídeo de Bob Marley foi realizada com o auxílio de uma faixa musical colocada para tocar no perímetro de ação, mas fora de campo, fora do perímetro de gravação, do enquadramento da câmera. Assim, o desconhecimento de referências iconográficas é imputado também ao espectador, visto como incapaz de reconhecer o logro.

Documento Especial não permite que isso seja percebido como uma lacuna, pois o que impera no programa é a crueza da câmera na mão e os interiores escuros, onde o áudio é muitas vezes mais relevante que a imagem. As canções entoadas também continuam a se mostrar como as marcas territoriais mais profundas. Desse

modo, as referências musicais se impõem e são elas que articulam a perspectiva de *Documento Especial* e o modo como ela produz uma paisagem sonora peculiar para aquele território.

Em *Jamaica: Paraíso do Reggae*, a fusão Jamaica-reggae é tomada como dada e o relato de gênero apresentado nesse programa vem reforçar tal vínculo. *Documento Especial* começa por negar a possibilidade que tal operação seja possível no Maranhão, mas a locução vai progressivamente adotando a perspectiva nativa, ao menos aquela enquadrada, captada e montada no programa, em que se destaca a apropriação do *reggae* como catalisador da dança, como principal atividade de lazer e como expressão de um território.

3.2.1.2 - Sotaques maranhenses

O apresentador de *Documento Especial* abre o bloco seguinte falando na "febre musical" presenciada pela equipe de produção. Uma nova tentativa de explicação se mostra mais frutífera quando incorpora, ao menos em parte, a perspectiva transcultural na sua invenção da cultura. Isso ocorre quando câmera mostra um casal dançando sorridente em um baile e a locução começa a argumentar que "a popularização do *reggae*" se deve à "semelhança com os ritmos negros que vieram da África". Durante essa fala a edição faz uma ponte imagética e sonora para o que a voz *off* localiza como o Centro de Cultura Negra do bairro João Paulo.

Nesse local, o percussionista Paulo Akomabu "nota a proximidade dos ritmos", começando pelo *reggae* que ele mesmo relaciona em sua fala com o bumba-meu-boi, enquanto toca dois atabaques, secundado por um agogô e um chocalho cujos executantes não são vistos, podendo ser identificada ainda a levada arrastada da música indígena. A imagem passeia do instrumentista para um dançarino a executar passos semelhantes aos bailantes de *reggae* quando sós. Outro corte é feito e o acompanhamento é mudado, dessa vez para um padrão diferente, composto apenas pelos sons do atabaque e da matraca (dois pedaços chatos de madeira batidos de modo regular), ao que Akomabu explica que aquela batida: "é um dos sotaques do bumba-boi daqui de São Luís do Maranhão, daqui do Maranhão, chamado de sotaque de Pindaré (...), que se aproxima um pouco da batida, da pulsação do baixo, principalmente, no *reggae*". Ele continua, sem mudar a batida, listando ainda "o sotaque do boi da ilha, boi de zabumba e boi de orquestra", enquanto a câmera foca novamente o dançarino e a movimentação dos seus pés.

Trata-se também de um relato de gênero, mas concebido da perspectiva dos praticantes da música tradicional, pois Akomabu apenas nomeia quase de forma

inaudível o que qualifica como a batida do *reggae* e enfatiza bem mais as batidas do bumba-meu-boi, espetáculo de rua que envolve música e dança. Essa ligação não é mais explorada, mas a performance torna audíveis e encarnadas ao menos alguns indicadores da proximidade entre o *reggae* e algumas formas tradicionais. Não são mostradas imagens de grupos de bumba-meu-boi, que aparecem em outros documentários filmados no Maranhão, como *Música do Brasil* e *São Luís Caleidoscópio*⁸⁵. Nesse momento o canto melódico não é exercido, apenas a marcação rítmica que, segundo Deleuze, impulsiona o tempo para frente, sugerindo que tais batidas também possuem o potencial evocar um passado e delimitar um território, como o autor imputa ao ritornelo (1990: 115).

A chamada cultura tradicional do estado aparece apenas mais uma vez no programa, em sua parte final, quando a equipe desce de barco até uma festa na cidade de Icatu, em um rápido plano de uma apresentação de tambor-de-mina, onde algumas senhoras de saia e lenço na cabeça – indumentária bastante semelhante aos vestidos e adereços das integrantes do grupo folclórico mostrado em *Jamaica: paraíso do reggae* - dançam ao som de longos tambores. Esse som continua por um momento sobre a imagem de uma corrida de jegues e outra de jangadas, logo sendo abafados até a extinção pela mixagem, sem deixar tempo para se compreender do que se trata. O modo como os homens (e apenas eles) sentam nos tambores para tocar é marcadamente similar à maneira de bater dos instrumentistas do culto afro-jamaicano da Kumina, o que foi possível presenciar na Jamaica e será retomado quando da análise do programa *Música Livre*, que também aborda a Kumina.

Quase no final, a adoção da perspectiva construída como nativa fica explícita quando a locução conclui que "o Maranhão inteiro se transforma em uma espécie de Jamaica brasileira", depois que *Documento Especial* faz uma viagem rio abaixo para Icatu e depois para Rosário, cidades situadas um pouco mais para o interior do estado. O fato de o *reggae* ter extrapolado os limites de São Luís, adicionado a um comentário anterior, segundo o qual "há vários anos a preferência musical não se altera", parece ter sido determinante para que o apresentador aparecesse

85 *Música do Brasil* é uma série documental realizada no ano 2000 que trata da multiplicidade de manifestações musicais em território brasileiro, dirigida e concebida por Belisário França e Hermano Vianna, os mesmos realizadores de *Baila Caribe*. No episódio sobre o bumba-meu-boi, aborda o "Boi da Mocidade", grupo da cidade maranhense de Rosário, que canta uma toada com elementos do *reggae* e em cuja letra diz que "reggae e boi têm semelhantes passos". O grupo apresenta a sua dança com o tradicional boi de pano em tamanho natural, onde de um lado se vê bordada a figura de Cristo e do outro a de Bob Marley. O documentário em curta-metragem *São Luís Caleidoscópio*, realizado na mesma época, isto é, dez anos depois de *Documento Especial*, mostra o dançarino do Centro de Cultura Negra do bairro João Paulo tocando matracas em um grupo de bumba-meu-boi. Nesse filme Akomabu também comparece, como baterista da banda de *reggae* Guetos, formada dois anos depois da gravação de *Documento Especial*.

pessoalmente para falar em “Jamaica brasileira”. Tal expressão não foi inventada pelo programa, trata-se de uma combinação de indicações territoriais cunhada nos anos anteriores e assumida por muitos maranhenses (o que não é citado). Se, do ponto de vista construído por *Documento Especial*, a adoção sem reservas dessa expressão opera uma fusão entre os dois territórios que prioriza o elemento “Jamaica”, ela ainda situa esse enclave no território brasileiro. O *reggae* é o elemento de ligação e sua fusão anterior com o território-Jamaica é o que permitiu semelhante operação.

O segmento final começa com um *reggae* instrumental, o único pós-sincronizado em todo o programa. Este endoclípe é musicado por um *reggae* bem marcado pela guitarra e bateria, pontuado pela linha de baixo em *ostinato* e delineado pela melodia de um saxofone, que toca por mais de um minuto antes de aparecerem os créditos que fecham essa edição do *Documento Especial*. Ele se destaca no conjunto audiovisual pelo fato de o elemento musical se colocar em posição hierarquicamente superior à voz humana. Emendando várias imagens de pessoas dançando e velejando na baía de São Luís, o endoclípe é fechado pela silhueta de um homem, ao pôr-do-sol estranhamente esverdeado, a executar uma saltitante e complexa coreografia. De repente entra um vocal isolado que canta apenas a frase “*If you ever say goodbye...*” e some novamente, indicando ser essa uma versão instrumental de uma canção preexistente, um formato comum que corresponde ao Lado A (cantada) e Lado B (instrumental), sob a forma de *dub*, com intenvenções mais radicais do engenheiro de som, o que não é o caso dessa faixa, que teve apenas o vocal suprimido). Os créditos atribuem a “reportagem” (direção efetiva) a César Mendes. O endoclípe é uma espécie de tradução audiovisual da idéia musical de Jamaica e o modo como esta afeta os maranhenses, a ponto de predominar na paisagem sonora composta para essa edição de *Documento Especial*. A voz nativa a fazer entrar no ônibus que “vai pra Jamaica” ecoa no rapaz a garantir (talvez no mesmo ônibus) que “a Jamaica é aqui”.

3.3 – Reggae encerrado e reggae em movimento

A linguagem convencional usada em *Jamaica: o paraíso do reggae* refletiu e constituiu uma coleção estabilizada de componentes supostamente predominantes na memória coletiva sobre a ilha caribenha. A equipe de produção trabalhou a partir de um “*reggae*” já apropriado, que foi enquadrado, narrado e montado para o público brasileiro, constituindo uma paisagem sonora rigidamente controlada. É um território associado a uma história musical encerrada, na tripla acepção de algo fechado, preso e finalizado, em uma operação que parece esperar pela volta de práticas musicais que

chama de “tradicionais” (personificadas pela Wailers Band), como se apenas elas pudessem garantir “um futuro para a Jamaica”, como diz a locutora.

Já o Maranhão que emerge em *Documento Especial* é coletivizado apenas pelo *reggae* e nada mais, arrebatado por uma “Jamaica” quase puramente musical, afetiva e corporal. Pessoas que poderiam mostrar outra relação com a música são ignoradas e apresentadas de forma superficial ou têm sua contribuição absorvida pela locução. Praticantes de cultos e manifestações tradicionais são ouvidos, mas sua participação no modo de vida da população é escamoteada. No entanto, a impressão final é diferente da trabalhada pelo texto inicial do programa. Isso fica claro nos últimos segmentos, quando, por exemplo, a locução afirma que o Maranhão “é o único lugar do mundo onde se dança *reggae* agarradinho” e a câmera capta o movimento dos casais na pista de dança e na praia, explicitando a fusão entre música e corpo como apropriação criativa local.

Por fim, a comparação entre a forma como cada um dos dois programas deste par comparativo constrói os tipos humanos leva a concluir que o *reggae* parece estar mais “encarnado” no povo maranhense do que nos jamaicanos mostrados anteriormente. Tal conclusão pode ser atribuída aos diversos indícios de que *Documento Especial* não procura produzir o real segundo um molde preestabelecido, mas que se deixa contaminar pela expressão nativa e mantém as marcas dessa transformação em seu curso. A dimensão coletiva e a apropriação corporal, negados em *Jamaica: o Paraíso do Reggae*, produzem, em *Documento Especial*, uma “Jamaica” no Maranhão que parece mais “viva” do que a outra “Jamaica” produzida *in loco*. *Documento Especial* apresenta o “*reggae*” de uma maneira que o esvazia de uma narrativa histórica e de um sentido político explícito, mas o insere na memória individual e coletiva dos maranhenses, em um contexto onde o *reggae* reinventa o cotidiano da população.

A ênfase na voz nativa e na presença corporal seria ainda mais ampliada nos programas televisivos abordados no próximo capítulo. Neles a imagem se enreda e se emaranha com o som de modo mais intenso, onde a forma elaborada e experimentação visual se combinam com mixagens trabalhadas para, de um lado construir um Maranhão que se retroalimenta de uma Jamaica demarcada sonoramente e, por outro, uma nova Jamaica que se funde com o novo *reggae*: o *dancehall*.

CAPÍTULO 4

VÍDEO INDEPENDENTE E FORMALISMO DINÂMICO

4.1 – *Netos do Amaral*: uma Jamaica revivida em São Luís

“Com essa temperatura de 41 graus, senhores telespectadores, vocês hão de convir que seria muito difícil dançar *rock*, *twist*, um *heavy metal*, lambada ou qualquer coisa assim. Como o ritmo do *reggae* é lento, as pessoas só necessitam ir se movimentando devagar, aos poucos, e está tudo bem”.

Marcelo Tas/Ernesto Varela em *Netos do Amaral*

Netos do Amaral foi dirigido, escrito e editado por Marcelo Tas e Éder Santos⁸⁶, em uma produção da MTV e da Videofilmes (dos irmãos Walter e João Moreira Salles, a mesma co-produtora de *Música Livre*). Trata-se de uma série gravada e veiculada na MTV em 1990 e 1991, concebida pelos diretores como uma paródia dos programas de jornalismo televisivo de cunho turístico (como o programa que inspirou seu nome, *Amaral Neto: o repórter*). Embora não se limitasse a esse ponto de partida, pois também procurava apresentar informações sobre os territórios abordados, com um viés cômico⁸⁷.

Nessa série, Éder Santos realizou parte do trabalho de câmera - tornando-se assim o personagem Valdeci, o parceiro de Varela anteriormente encarnado por Fernando Meirelles (futuro diretor de *Cidade de Deus*) - e teve à disposição o avançado aparato técnico da recém-inaugurada filial brasileira da MTV, onde o programa também foi editado. Segundo comunicação pessoal de Santos, o equipamento de edição foi utilizado pelo maior tempo possível, para que ele conseguisse construir os blocos de imagens em camadas exibidos em *Netos do Amaral*. A incorporação do câmera-Valdeci por Santos emprestou um caráter subjetivo à imagem captada pela câmera, estabelecendo com o espectador uma relação peculiar, pois, enquanto a condição fictícia de Varela o puxa para o lado da dúvida, o

86 Os dois realizadores estavam em momentos distintos de sua trajetória. Marcelo Tas havia realizado, desde o começo dos anos 1980, diversas produções para a produtora Olhar Eletrônico, caracterizado como o personagem-repórter-provocado Ernesto Varela, em vídeos que se encontram entre os mais conhecidos da produção independente. Estes quase sempre traziam no título o nome do personagem, tornando clara sua posição como protagonista, como em *Ernesto Varela na Serra Pelada* ou *Ernesto Varela em Cuba*. Nesses trabalhos, o repórter Varela procurava desconstruir o discurso padronizado de políticos, cartolas e celebridades, assim como o de pessoas comuns, com perguntas irônicas ditas em tom ingênuo. *Netos do Amaral* foi a última produção na televisão em que Tas usou a máscara de Varela e uma das poucas em que o nome do personagem não figurou no título do programa (TAS, 2003b: 226). Hoje Tas é um dos apresentadores do programa *Custe o que custar*, na Rede Bandeirantes, onde seu time de “Varelas” parece retomar algumas das principais características do seu antigo personagem.

Éder Santos, associado à produtora mineira Emvideo, estava produzindo o conjunto de trabalhos que já o colocava naquela época como um dos principais realizadores do vídeo no Brasil. Na época já havia realizado produções como *Europa em Cinco Minutos* e *Mentiras e Humilhações*, e estava produzindo *Essa Coisa Nervosa*, que demarcaria de vez o estilo de interferência contínua sobre a imagem e relação constituinte com o som. As interseções com as artes plásticas, cinema, dança e música levaram o seu trabalho a algumas das principais galerias e exposições de arte do planeta.

87 Tal concepção foi adotada logo depois na Rede Globo pelo *Programa Legal* - que também contou com a participação de Tas como roteirista (era dirigido por Guel Arraes e apresentado por Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães) - e também em *Brasil Legal* (dirigido por Sandra Kogut).

trabalho antropomorfizado de captação da imagem e a gravação e montagem quase sempre direta do som o desloca para a crença, estimulando-o a presenciar tais situações como se ele estivesse no local da gravação. Em relação ao elemento sonoro, é preciso ressaltar que, nos trabalhos individuais de Santos (em parceria com músicos como Stephen Vitiello e Paulo Santos, este último o autor da trilha original de *Netos do Amaral*, mais audível na abertura e no encerramento), a música foi muitas vezes o ponto de partida sobre a qual o realizador produziu imagens e textos, invertendo a hierarquia normal dos produtos audiovisuais, uma metodologia de trabalho que não foi aplicada à risca em *Netos do Amaral*, mas que se mostrou como referência em alguns trechos, como nos endoclipes presentes no programa (Santos, comunicação pessoal).

Os episódios de meia hora de *Netos do Amaral* são divididos em dois blocos, cada um dedicado a um tema diferente, geralmente demarcados territorialmente. Um dos elementos a unificar os programas é a abertura, onde uma trilha percussiva sonoriza a entrada de várias pessoas recortadas sob um fundo verde, que são sobrepostas enquanto contam para o espectador de quem são netos, misturando imagens e vozes dos personagens de todos os programas da série. O exemplar em questão foi veiculado em abril de 1991 e dedicou seu primeiro bloco a Barretos (mais exatamente à Festa do Peão Boiadeiro, que acontece anualmente nessa cidade do interior paulista), e seu segundo bloco a São Luís, capital do Maranhão, focando na relação da população local com o *reggae*.

Como antecipado no segundo capítulo, o primeiro bloco foi desconsiderado na análise principal, mas antes de descartá-lo podemos notar que o tom geral usado para lidar com as pessoas gravadas em Barretos é de certa forma mais crítico, em comparação com o bloco sobre São Luís. Varela aproveita a oportunidade para tornar clara a sua desaprovação sobre alguns aspectos relacionados com o público presente no rodeio, para ele composto por pessoas que se vestem e agem como se estivessem no Texas, em detrimento do estilo “caipira” tradicional. Essa postura, de resto semelhante ao modo como o apresentador de *Documento Especial* julgou o Maranhão produzido no início daquele programa, não seria mantida no bloco seguinte de *Netos do Amaral* (que apresenta personagens e lugares semelhantes a *Documento Especial-Maranhão em ritmo de reggae*). O bloco dedicado a São Luís procura estabelecer, tanto no trabalho de câmera subjetiva, quanto no comportamento e nas intervenções de Varela, um clima de cumplicidade entre as pessoas videografadas e o espectador. Este é o bloco que estará sob escrutínio de agora em diante e ao qual nos referiremos quando o nome *Netos do Amaral* for citado.

4.1.1 – Voz nativa como voz demarcada

Netos do Amaral procura explicar o que Varela chamou de “estranho fenômeno” do *reggae* no Maranhão, que, segundo um homem entrevistado numa feira pelo apresentador, **dominou São Luís** (aqui é preciso lembrar que os letrados serão negritados, como veremos com mais detalhes adiante). A cidade, segundo o apresentador, foi “fundada por **franceses**, colonizada por **portugueses**, invadida por **holandeses** e agora está sendo ocupada por **jamaicanos**”. Para comprovar o que afirma na última oração de sua frase introdutória, Varela percorre vários pontos da cidade, vai à praia, aos clubes e aos bailes, além de entrevistar Enéas Motoca, Ferreirinha e Serralheiro, também abordados em *Documento Especial*. Os dois programas não só compartilham entrevistados, mas também lugares filmados e até mesmo expressões descritivas (*Netos do Amaral* foi veiculado antes, mas não há como saber qual foi produzido em primeiro lugar). Uma diferença significativa é que *Netos do Amaral* dedica um tempo maior para a mídia construída em torno do *reggae*, entrevistando o editor do jornal especializado *O Tambor* e os radialistas Fauzi Beydoun (que também aparece em *Documento Especial*, mas lá não é entrevistado) e Otávio Rodrigues. Outra distinção entre ambos é que as imagens e sons mostram os clubes onde as pessoas dançam separadas ou em pares, mas em uma forma de abordagem que não se pretende neutra, mas sim provocadora, o que também foi observado em *Documento Especial*, de modo mais discreto.

Na sua transformação do elemento sonoro, a primeira ação notada é um entrelaçamento mais estreito com a contraparte visual do que o realizado nos dois primeiros programas analisados. Isso acontece principalmente porque o programa opera uma transcrição audiovisual da voz nativa através do uso do letrado (também chamado no jargão técnico de *lettering*). Este é composto por palavras sobrepostas à imagem, que geralmente acrescentam alguma informação, como o nome do entrevistado, o lugar onde ele está, a hora da entrevista, entre outras possibilidades. Aqui é preciso diferenciar o letrado da legenda. Esta também consiste em uma sobreposição de letras sobre o que se vê na tela, mas com o intuito de traduzir uma frase dita em uma língua diferente da predominante no produto audiovisual, ou ainda reiterar o que foi dito de forma pouco clara. Ela não se apresenta como um elemento integrante da montagem, mas como uma forma de auxiliar quem não compreende a língua do entrevistado. Dessa forma, os caracteres são compostos em tamanho pequeno, inseridos de modo a interferir o mínimo possível na imagem, se mantendo quase sempre estáticos na parte inferior da tela.

Os letreiros, pelo contrário, podem ser colocados em outros pontos do quadro, se movimentar, aparecer por meio de efeitos, ter o tamanho expandido etc. *Netos do Amaral* tem a peculiaridade de apresentar o letreiro quase como se fosse uma legenda, onde ele destaca palavras ou expressões ditas pelos entrevistados, mas por meio de letras compostas de corpo maior do que legendas, movimentando-as e integrando-as na composição geral durante o processo de montagem. Todas as vezes em que um morador da cidade foi entrevistado por Varela, parte de sua fala foi enfatizada por letreiros, geralmente quando tratava de *reggae*. A voz nativa não era dita em outra língua, nem era ininteligível, mas era praticamente a única a ser enfatizada. Em apenas uma ocasião, na última parte do vídeo, a fala de Varela foi destacada por esse recurso.

No entanto os letreiros como elemento de identificação também nomeiam somente alguns personagens, enquanto deixam outros no anonimato homogeneizante, como é o caso do integrante da equipe do jornal especializado *O Tambor*, identificado no letreiro apenas como **um dos editores**. Nenhuma locução em *off* pode ser ouvida no programa, mas os letreiros também cumprem função semelhante, nesse caso sem ressaltar a fala de alguém, apenas passando de um lado para o outro da tela e expondo informações, algumas delas também faladas pelo locutor em *Documento Especial*, como o número de clubes e programas de rádio dedicados ao *reggae* existentes em São Luís em 1991.

Tal elemento, associado ao som ouvido de modo sincronizado, pode operar de forma a associar o gênero ao território abordado e um exemplo claro é a ênfase na repetição da palavra *reggae* pela fala nativa editada e nos letreiros, de longe a mais ressaltada: vinte vezes em 17 minutos de vídeo, ou seja, uma vez a cada 51 segundos. É o extremo oposto da plenitude construída em *The Harder They Come*, onde o gênero não era mencionado. *Netos do Amaral* configura assim uma associação insistentemente trabalhada, com o intuito de fazer o *reggae* “colar” no território e na mente do espectador. Isso acontece através da interseção entre voz, som ambiente amplificado e os letreiros, o que é operado de modo explícito desde quando Varela aparece pela primeira vez. Enquanto ele anda por uma rua abarrotada de pessoas e lojas, um letreiro situa o espectador da MTV e instaura um território: **São Luís do Maranhão, 2970 km do Rio de Janeiro**. Logo após, a edição detalha ainda mais as coordenadas espaço-temporais ao localizar Varela na **Feira do João Paulo, 11 horas da manhã**. Esse aparente rigor não será seguido no restante do vídeo e somente mais um lugar será nomeado e letreirado, o clube Toque de Amor.

Logo depois de ser localizado pelos letreiros, o apresentador entra em uma loja

de discos, onde um *reggae* é tocado, e começa a conversar com um vendedor (não identificado) que segura um microfone, por sua vez ligado a um alto-falante instalado na rua. Varela também empunha um microfone para perguntar, com sua voz se misturando com a música tocada, “que tipo de som é mais ouvido em São Luís”, ao que o vendedor responde de maneira amplificada, para todos ouvirem: “rapaz, a música mais ouvida aqui em São Luís é o LP de **reggae**, né?”. Varela ainda finge surpresa: “**reggae**?”. A presença dos microfones também amplifica o caráter performático da situação, provavelmente combinada antes com o vendedor. Esse padrão seria repetido nas conversas com pessoas comuns pelas ruas do bairro, com o microfone estando agora apenas nas mãos de Tas/Varela, que assim controla a fala torrencial dos freqüentadores da feira, devidamente letreirada.

O *reggae* é abordado não para descrever o gênero musicalmente ou socialmente, mas para que os entrevistados ofereçam exemplos de artistas de sua predileção, como o rapaz negro que cita **o finado Bob Marley** (na única vez em que seu nome aparece falado e transcrito no vídeo), **Peter Tosh** e **Jimmy Cliff**, ou a moça que lista os clubes onde costuma dançar, no caso o **Pop 1, Pop 2 e Pop 3**, refinando ainda mais a localização dos eventos. Ao contrário de *Documento Especial*, o programa enfatiza o gosto dos entrevistados por artistas mais conhecidos pelo público do sul do Brasil, mas a paisagem sonora legendada (em letreiros espacialmente dispostos em diversos lugares da imagem) se mostra tão caótica quanto no programa do capítulo anterior. Embora a música seja citada, falada, dançada e inscrita na imagem para o espectador, ela não é cantada diretamente pelas pessoas videografadas. A música é ouvida em sua maior parte nos endoclipes, que ocupam quase um quarto do tempo total do programa.

4.1.2 – Letreiros e endoclipes

Em *Netos do Amaral*, o uso dos letreiros mediou uma relação entre voz verbalizada e letreirada, transformando imediatamente o oral em escrito, de uma forma que não foi observada no restante do *corpus*. A disposição por escrito das palavras no interior do campo opera de forma a demarcar na imagem um lugar para a voz nativa, ressaltando o que deve ser notado pelo espectador. Os letreiros também são importantes na apresentação dos endoclipes. O primeiro deles acontece no segmento de *Netos do Amaral* onde os clubes de *reggae* são abordados. Uma faixa musical começa a ser tocada em alto volume, claramente adicionada na edição (o que pode ser sentido pela clareza e limpidez do som), durante cerca de dois minutos e meio, sobre planos aproximados de pessoas dançando na areia da praia e nos clubes,

emolduradas por imagens de cores fortes, visivelmente captados e montados pela equipe do programa. Enquanto tais imagens se limitam ao meio da tela, um letreiro passa continuamente da direita para a esquerda na parte de baixo, sobre a moldura, explicando: **esta música é uma das 10 mais de S. Luís: "Better Days are coming", de Eric Donaldson, conhecida como "Melô do Ladrão 3"**. Além de fornecer a informação imediata sobre a canção e sua popularidade, o letreiro opera de modo a justificar o uso da trilha pós-sincronizada, sugerindo que ela estaria sendo ouvida no momento da gravação dos dançarinos. Ao fornecer para o espectador os dois títulos pelo qual é conhecida a canção ouvida na trilha sonora, o letreiro ressalta o ato de renomeação e apropriação das faixas musicais mais apreciadas pelo público maranhense, os "melôs". Eles aparecem de forma mais orgânica em *Documento Especial*, embora sem identificação, como que emulando o comportamento dos donos de radiola que escondem dos concorrentes o nome dos artistas e das canções de sucesso. Isso ficou claro no depoimento de Serralheiro em *Netos do Amaral* (na sua conversa com Varela, este comenta que o radioleiro guarda seus discos "a sete chaves", expressão repetida em *Documento Especial* pelo locutor, em *off*). A revelação do nome da canção em *Netos do Amaral* indica a sua liberação anterior para o consumo geral, deixando de ser uma "exclusividade" do radioleiro.

Nesse mesmo programa, em um endoclipe de menor duração que se mistura com a voz amplificada, o uso da música pós-sincronizada é mais uma vez implicitamente justificado pelo fato de Varela estar em um estúdio, presenciando a produção de um programa de rádio. O cantor e radialista Fauzi Beydoun (identificado pelos letreiros) faz uma performance de "tradução ao vivo" de uma faixa musical não-identificada, transpondo o encadeamento da fala de cada verso cantado em inglês para as correspondentes frases em português (como na conhecida tradução radiofônica de "Imagine", de John Lennon). A letra da canção trata de uma espécie de preâmbulo para uma declaração amorosa, onde o cantor chama a atenção de alguém para partilhar algo que ele "descobriu ser verdade", o que não chegamos a saber pois a edição corta o restante da faixa, indicando que o importante não era o sentido da letra e sim a operação realizada pela sobreposição da imagem do disc-jóquei sobre as casas de São Luís.

A tradução performada por Beydoun é mostrada como um vetor de musicalização do território, enquanto os letreiros informam sobre a quantidade de programas de rádio semanais e diários no dial da capital maranhense. Durante a performance, ele aparece com seu microfone em silhueta e de perfil, no canto esquerdo da tela. A imagem de fundo é dividida em duas faixas horizontais, onde a

parte superior apresenta Varela conversando com o próprio Fauzi (sem que o espectador ouça suas vozes) e a inferior mostra um *travelling* automotivo por casas de aspecto precário. O cenário das casas é musicado como se todos os seus moradores estivessem ouvindo o programa de Beydoun, nomeado pelos letrados de “Rádio Reggae”. Assim, a música preexistente, tocada nos alto-falantes da rádio e transmitida pela emissora, se mistura com a voz de Beydoun, opera para musicar o território que desliza rapidamente na parte inferior da tela, o que é de certa forma autenticado quando se explicita a condição de evento ao vivo dessa montagem (embora seja óbvio que as casas foram adicionadas posteriormente na edição).

Essa explicitação da imediaticidade da gravação na rádio acontece quando a tradução cessa, a silhueta de Beydoun some e a tela mantém a divisão anterior, dando a deixa para ser liberado o som correspondente à imagem da parte superior da tela, permitindo ouvir a conversa de Beydoun com Varela. Este pergunta: “Estamos no ar?”, ao que Fauzi responde que sim e Varela continua, “e quem está nos ouvindo?”. Fauzi então responde que é “a grande massa, a grande **nação reggaeira**” e relata que “quando pintou o primeiro *reggae* numa festa, o sucesso foi medonho, a coisa foi crescendo, mas sempre nos **guetos**, um movimento **marginal**, uma coisa que veio do **submundo social do Maranhão**”. Estes letrados passam sobre as casas em *travelling*, caracterizando-as como os guetos citados por Beydoun. O relato sobre como o gênero se tornou popular se transforma em uma afirmação das diferenças sociais presentes e persistentes no território instaurado. Uma dessas casas poderia ser a de Serralheiro, que aparece articulado em *Documento Especial*, mas que em *Netos do Amaral* pouco consegue conversar com Varela, estando ambos oprimidos pelo som esmagador da radiola.

De modo distinto de *Documento Especial*, onde algumas faixas musicais são cantadas aparentemente de modo espontâneo pelos nativos ou no som das radiolas, em *Netos do Amaral* a associação é feita pela edição, que também procura autenticá-la através de recursos audiovisuais. A comparação entre a habilidade de Beydoun em traduzir simultaneamente a faixa cantada em inglês e o canto do pescador exibido em *Documento Especial* aponta para um tratamento mais respeitoso aos participantes de *Netos do Amaral*. As pessoas somente se manifestam quando provocadas por Varela, explicitando de forma mais contundente a perspectiva produzida de antemão pelo programa. À intervenção formal dos gráficos e molduras corresponde a intervenção pessoal do apresentador, que também modifica e molda o produto audiovisual como um todo. O aspecto em que a interferência direta de Varela ficou menos evidente foi o relato de gênero apresentado pelo programa.

4.1.3 – Voz provocada e polarizada

O gênero *reggae* é exemplificado primeiramente pelos endoclipes e outras indicações mais diretas, como em uma rápida demonstração onde é tocado um trecho instrumental de uma faixa de Yellowman (reconhecível por alguns trechos de voz remanescentes) sobre uma sucessão de nomes de artistas listados no letreiro inferior (**Burning Spear, Cornell Campbell, Eric Donaldson, Ijahman, Mighty Diamonds**), enquanto capas de discos vão passando de um canto ao outro da tela. Mais uma vez a relação entre som e imagem se mostra indissociável. O relato de gênero prossegue quando o *reggae* também é confrontado com os “sotaques” da música praticada pelos maranhenses. Isso acontece através de uma descrição vocal, performada por um rapaz de tranças não identificado (trata-se do cantor Tadeu de Obatalá) e isolado do seu entorno pela edição, quando é inserido sobre um fundo colorido⁸⁸. Ele comenta que a “a batida de marcação do **reggae** tem muita coisa a ver com a marcação do **bumba-meu-boi**. O **reggae** faz: [articula uma batida sincopada com a boca], e o boi: [faz outra batida com a boca, semelhante ao primeiro, enquanto o letreiro repete **bumba-meu-boi**]”. Como Paulo Akomabu, o percussionista que fez a comparação entre os “sotaques” do boi e do *reggae* em *Documento Especial*, Tadeu ressalta as similaridades entre eles, concluindo que “de repente tem alguma coisa, tem um pouco de semelhança, eu acredito que isso tenha facilitado um pouco as coisas”.

Tais momentos de descrição musical, performados nos dois programas, diferem de modo significativo porque, em *Netos do Amaral*, não há a passagem explícita pelo elemento africano como explicação e sim uma polarização forçada entre o *reggae* e o bumba-meu-boi (confundido ainda com o forró, que não é descrito musicalmente, apenas mencionado na fala e nos letreiros). Apesar da ênfase na proximidade entre o *reggae* e os gêneros praticados localmente, Varela prefere provocar em outros entrevistados um conflito que pressupõe uma referência territorial. Assim, na mesma feira mostrada na abertura, a dupla Varela-Valdeci começa apresentando dois homens dizendo “esse aqui é do **forró** (apontando para um homem mestiço, com cabelo engomado e sem camisa) e esse daqui é do **reggae** (indicando um rapaz negro um

⁸⁸ Tadeu de Obatalá formaria três anos depois a banda Guetos, com Paulo Akomabu, que aparece em *Documento Especial*, além de outros integrantes. Ela é hoje uma das mais conhecidas bandas de *reggae* do Maranhão, de uma vertente onde os grupos musicais cantam a maior parte das suas letras em português e procuram usar elementos tidos como locais. Em uma outra tendência, chamada por muitos no Maranhão de “*reggae* eletrônico”, “*breggae*” ou “bate-lata”, os artistas cantam em inglês versões de melões consagrados ou procuram produzir faixas diretamente para a pista das radiolas, também em inglês.

pouco atrás). O primeiro homem acrescenta: “eu sou **compositor maranhense**”, fazendo Varela aproveitar a deixa: “o senhor acha que o *reggae* está atrapalhando o forró?”. “‘Tá’, o *reggae* ‘tá’ atrapalhando o **forró**”, ele repete. Varela se volta para o rapaz e pergunta a mesma coisa. A resposta risonha reforça a provocação: “não, o *reggae* ‘tá mais’ que o forró”, ao que o primeiro retruca: “não, o **forró** ‘tá’ em primeiro lugar no Brasil”. Varela então atiga novamente o embate: “quem ‘tá’ em primeiro lugar, o forró ou o *reggae*?”. Os dois então começam a se digladiar verbalmente: “é o *reggae*”, “é o **forró**”, o que é cortado para uma vinheta que procura representar de forma audiovisual o conflito.

Tadeu de Obatalá reaparece em recorte animado, sendo então reproduzidas as imagens e sons de sua demonstração vocal de células rítmicas do *reggae*, enquanto a imagem de uma mulher idosa tocando um tambor vai passando por todos os cantos da tela e dois letreiros, mostrando as palavras “*reggae*” e “**forró**”, são animados para se sobreporem um ao outro. O bumba-meu-boi vocalizado por Obatalá é erroneamente tomado pelo forró na montagem de Tas e Santos, mas a idéia de um gênero tomando a frente do outro fica clara. Assim, o programa parece explicitar que uma forma musical proveniente de outro contexto teria sempre uma pretensão hegemônica em relação ao que se pratica localmente, a despeito da fala nativa enfatizar também a semelhança entre eles. A mulher com o zabumba já havia sido sobreposta à imagem quando Varela entrevistou **um dos editores** do jornal *O Tambor*. Ao confrontar os dois de modo artificial, para compor o quadro conflituoso os gêneros, Obatalá é transformado em um dos “**jamaicanos**” que teriam “ocupado São Luís”, o único encontrado, ou melhor, construído, pelo programa.

Esse elemento tomado como externo, o *reggae*, é prontamente associado a um conceito musicalizado de Jamaica no trecho subsequente, sem que a expressão “Jamaica brasileira” seja citada. No entanto, uma variante dela é praticamente montada na combinação entre voz falada e digitada que o programa edifica. Isso acontece em outro estúdio de rádio, quando Varela conversa com **Otávio Rodrigues**, nomeado e apresentado no letreiro como **estudioso do reggae**. Este garante ser o Maranhão “exatamente uma Jamaica congelada nos anos sessenta”, explicando que “o tipo de música, o tipo de batida que rola por aqui, que faz sucesso nas rádios é exatamente o som que acontecia na **Jamaica** (...). A Jamaica é de fato, aliás, o **Maranhão** é de fato uma **Jamaica congelada** nos anos 60”. Não satisfeito com o ato falho da última frase, que sobrepõe a Jamaica no Maranhão, Varela ainda faz Rodrigues repetir a expressão **Jamaica anos 60**, como que oferecendo uma deixa

para que ela fosse inserida mais uma vez nos letreiros⁸⁹.

Dessa forma, os “jamaicanos” que teriam ocupado São Luís e o Maranhão como “Jamaica congelada” seriam equivalentes à frase “a Jamaica é aqui”, proferida em *Documento Especial* e sintetizada na expressão “Jamaica brasileira”. A operação musicalizante e a transposição territorial se complementam, embora isso não pareça uma transformação desenvolvida ao longo da produção, como em *Documento Especial*, mas como algo já previsto anteriormente. “A Jamaica é aqui” é uma expressão que não pode ser ouvida, mas pode ser lida em *Netos do Amaral*, pois a imagem dessa frase, pintada em um tapume do clube “Toque de Amor”, foi incluída de forma rápida no endoclipe citado anteriormente.

É nesse mesmo clube que Varela volta a confrontar as referências territoriais de *Netos do Amaral*, quando, ao final do programa, vai mostrar como as pessoas enquadradas por Valdeci dançam na praia. A música adicionada posteriormente, não-identificada, é “King of Babylon”, canção de Junior Byles, cuja letra clama pela união dos povos contra a opressão da Babilônia, que começa a ser mixada com as vozes e desaparece sob os sons caóticos captados em sincronia, fazendo com que se perceba outra faixa musical, mas sem que seja possível compreender a letra. Varela precisa gritar: “existem duas maneiras de se dançar o *reggae* em São Luís, uma é sozinha (Valdeci se volta para o lado e mostra uma mulher com sua câmera), que é a **maneira jamaicana**. A outra é juntinho, ou agarradinho, como dizem por aqui, que é a **maneira brasileira**” (fala igualmente acompanhada pelo movimento de Valdeci). O confronto parece demarcar os territórios, não musicalmente, posto que o som não muda, mas através das práticas corporais. A música anterior volta e mais casais são mostrados, assim como outro tipo de dança, não categorizada nem territorializada por Varela, onde dois homens fazem passos sincronizados. Como em *Documento Especial*,

89 Em comunicação pessoal, Otávio Rodrigues esclareceu que essa frase acerca do que acontecia no Maranhão naquela época tinha como motivação a semelhança entre as radiolas e os *sound-systems* jamaicanos. A evocação temporal também seria devido ao repertório das festas e programas de rádio no Maranhão até o início da década de 1990, composto, em sua maioria, por faixas gravadas na Jamaica do final dos anos 1960 ao começo dos anos 1970. Segundo o jornalista e DJ, hoje os radioleiros continuam dando preferência a faixas “exclusivas”, mas aquelas que eles mesmos produzem ou encomendam de grupos locais, como a Banda Legenda ou Dub Brown, quase sempre cantadas em inglês. Como foi possível constatar pessoalmente em 2003, algumas radiolas menores, de bairro, continuam tocando as antigas “pedradas”, mas nos eventos de grande porte e nas rádios é esse novo som que predomina. Para Rodrigues isso continuaria tendo clara ressonância com o que acontece na Jamaica, onde a produção local teria criado um mercado quase auto-suficiente, havendo assim um “descolamento”, segundo ele, dos “princípios religiosos e libertários, incorporando a temática romântica e casual”. O que essa nova operação transcultural está produzindo em termos sociais, econômicos, culturais e musicais no Maranhão é assunto para pesquisas futuras.

o sentido político contido nas letras das canções é ignorado pelos dançarinos filmados e pelo apresentador do programa, mas mesmo assim a música os afeta na sua dimensão corporal.

No encerramento do programa outro endoclipe é mostrado, com uma versão ao vivo de “2000 anos”, da Tribo de Jah, editada sobre imagens entrecortadas e emolduradas de diversos casais dançando isoladamente, juntos ou separados. A pós-sincronização é novamente justificada pelo leteiro, que apresenta a música como **Reggae original de São Luís**. Nesse caso uma faixa gravada em um show foi tirada de seu contexto e usada para musicar outro território, diferente daquele onde a faixa foi registrada. Em *Netos do Amaral* a reterritorialização do *reggae* é aceita como natural desde o início do programa. Dessa forma, a “Jamaica dos anos 60” presente em São Luís é capaz de produzir um *reggae* original, que também apresenta uma letra politizada, embora pouco audível pelo tempo exíguo reservado para sua exibição. A Tribo de Jah não é mostrada no palco como em *Documento Especial*, mas em *Netos do Amaral* sua música serviu como motor da dança dos maranhenses, ao contrário do programa anterior. A polarização entre “jamaicanos” e “brasileiros” parece se repetir no confronto entre o endoclipe musicado por uma canção de Eric Donaldson, no segmento anterior, e outro pela canção da Tribo de Jah.

Mais tarde, Varela conversa novamente com o editor do jornal *O Tambor* e a fala deste procura se aprofundar nesse sentido, quando afirma que “o *reggae* tem uma batida **supersensual**, (...) o **baixo** e a **bateria** mexe com o **tórax** da gente, é impossível você estar dentro de um espaço de *reggae*, com um volume tão grande e não se mexer”. A figura do jornalista faz esse breve relato de gênero, espremida em uma pequena caixa no canto da imagem maior de um casal dançante, do qual não se vê o rosto. O relato descreve a instrumentação e os efeitos dela sobre o corpo, procurando racionalizar o modo como o *reggae* afeta os dançantes. Perguntado sobre por que o *reggae* ainda não teria invadido “o resto do Brasil”, o jornalista respondeu, ecoando o conhecido diagnóstico de Roger Bastide, que “o Brasil são **vários brasis**” (1969: 34). Varela então tenta explicar por duas vezes porque São Luís foi “invadida” pelo jamaicanos, primeiramente por causa da proximidade física, dizendo que a Jamaica seria **logo ali**, dando assim a deixa para um efeito de animação de uma seta vermelha com a palavra “Jamaica” escrita em letras amarelas, que vai em direção ao mar, com se a ilha caribenha estivesse a poucos quilômetros de distância. Por essa montagem, a Jamaica não seria exatamente “aqui”, como em *Documento Especial*, mas “logo ali”, procurando reproduzir o efeito de transposição verbalizado pelas pessoas filmadas, mas sem tentar sobrepor um território no outro.

Ao final, evidenciando a preocupação de explicar de alguma maneira a situação encontrada no Maranhão para o entendimento do espectador da MTV, Varela especula que, ao invés de “vários brasis”, existiriam “vários pedacinhos de outros países dentro do Brasil”, como “uma Jamaica”, um “pequeno Texas”, “cidades metidas a Nova York”, ao que a voz de Varela some gradativamente enquanto desfia a sua lista. A comparação parte de um país, passando por um estado e chegando a uma cidade. No entanto, na outra vez em que compara o território instaurado pelo programa com a Jamaica, a fala dele e a do jornalista Otávio Rodrigues abarcam todo o Maranhão. Existe assim uma ambivalência, de resto observada em todo o *corpus*, entre a noção objetiva de território, como entidade geopolítica, instaurada racionalmente pelo programa, e o território demarcado sonoramente, expressivamente. Os “pedacinhos de outros países” podem ser entendidos como o próprio *reggae* e os “invasores” jamaicanos como a “nação reggaeira” personalizada por Obatalá, mais uma vez equiparando o gênero ao território da Jamaica, entendido como fonte de toda expressão musical. Essa última observação de Varela também confina o território “Jamaica” àquele instaurado pelo programa, excluindo outras possibilidades, outros territórios, que seriam abordados em *O Bonde do Rastafari*.

A epígrafe desta seção mostra que Varela havia intuído uma relação diferente das pessoas com o elemento musical quando tentou explicar o sucesso do *reggae* por causa do calor maranhense, pois o andamento desacelerado das canções do gênero fariam o corpo se movimentar mais lentamente, colocando corpo e música em uníssono. Ela ecoa a ênfase dada ao corpo filmado em *Documento Especial*, acrescentando os efeitos da natureza aos efeitos da música.

A condição ficcional de Varela e Valdeci e, mais do que isso, o modo explícito como Varela mostra que as imagens e sons absorvidos pelo espectador somente estão ali por causa da sua presença, porque foram provocados por ele, poderia desobrigar Tas e Santos de buscar uma explicação para o que coletaram e organizaram em *Netos do Amaral*. Mas eles não deixam de oferecer informações, fatos que parecem ter mais a função de gerar curiosidade do que comprovar algo. Aqui a paisagem sonora é explicitamente produzida e controlada para dar ao espectador algo que ele não espera, tanto em termos formais, quanto de conteúdo, evidenciando ainda o entrelaçamento entre ambos.

Nesse programa o uso de letrados e outros recursos de edição faz com que nunca o elemento sonoro possa ser encarado de modo autônomo, como em *Jamaica: Paraíso do Reggae* e, em menor grau, em *Documento Especial*. Ela está sempre em condição de interdependência em relação à imagem, tanto nos endoclipes, quando

informações relevantes são passadas pelos letrados e pelas imagens, quanto nas rápidas entrevistas, sempre combinadas com informações visuais relevantes. A presença de Varela por praticamente todo o tempo do programa no campo de visão, além da aparição constante de letrados que saturam a imagem e direcionam a audição e o olhar, limita fortemente a relação com o que está fora-de-campo. Essa relação se restringe ao diálogo gestual, e raramente verbal, entre o apresentador e o câmara Valdeci, muitas vezes composto apenas por olhares significativos de Varela, que também se dirige diretamente ao espectador, como na epígrafe. O fechamento do fora-de-campo no circuito Varela-Valdeci e a rapidez dos cortes e entrevistas não deixa entrever muito mais do que a imagem e os sons carregados permitem.

Netos do Amaral mantém o viés polarizador, tenta produzir um estranhamento tanto de ordem formal, como por meio de seu apresentador, mas continua na mesma linha dicotomizante. O estilo do formalismo dinâmico o torna atraente e acrescenta uma dimensão experimental que não pode avançar depois de um certo ponto, determinado pela instituição televisiva. A musicalização do território é justificada e o fora-de-campo encerrado.

Para encerrar este segmento, podemos afirmar que, em *Netos do Amaral*, existe uma predominância dos endoclipes sobre as performances, situação inversa ao que foi encontrado no próximo programa a se analisar, pertencente a outra série: *Baila Caribe*.

4.2 – *Baila Caribe* e a atualização do gênero *reggae* como *dancehall*

“O *reggae* é o único tipo de música que congrega todas as nações.”
Yellowman em *Baila Caribe*

Baila Caribe é composto por um conjunto de programas exibido em 1994 na TV Cultura de São Paulo e dirigido por Belisário França, em parceria com o antropólogo Hermano Vianna⁹⁰, com quem já havia realizado a série *African Pop*⁹¹. Trata-se de uma série de conceito fechado, trazendo como assunto as manifestações musicais consideradas como dançantes, por meio de uma expansão da delimitação territorial do Caribe para outros lugares. Dessa forma, a série cobriu as comunidades latino-caribenhas de Nova Iorque e Miami, nos Estados Unidos, além de Cuba, República Dominicana, Haiti, Jamaica e Trinidad e Tobago. Os programas foram organizados de forma a mostrar dois países por episódio, um em cada bloco, territorializando a música produzida desde a concepção da série. O episódio dedicado à Jamaica segue o formato geral de *Baila Caribe* e reserva mais da metade de seu tempo de duração, que perfaz 15 minutos no total, para a reprodução de performances ao vivo, o que o torna peculiar entre os componentes do *corpus*.

A ênfase dada aos números de palco foi concebida provavelmente para concretizar aos ouvidos do público um tipo de sonoridade com a qual não se costumava associar a Jamaica, ao menos naquela época. Nas seqüências onde não acontece uma performance, o texto recitado por Gilberto Gil e a trilha adicionada procuram definir uma nova paisagem sonora para a ilha, onde o *reggae* e boa parte do que é associado a este gênero é mostrado como algo pertencente ao passado, enquanto que o presente é dominado pelo *dancehall*. De gênero (ou subgênero) depreciado em *Jamaica: Paraíso do reggae* (gravado apenas dois anos antes), o *dancehall* se torna protagonista, o que pode ter causado perplexidade entre os

90 “O Mistério do Samba” é o livro baseado na tese de doutorado de Vianna, que, segundo ele mesmo conta na apresentação do trabalho, foi defendida em janeiro de 1994 (2004: 13). Como o programa foi veiculado em abril do mesmo ano, isso significa que provavelmente ele foi produzido e finalizado durante os últimos meses da redação da tese e logo após a sua defesa. O autor esclarece que o livro e, por extensão, a tese, “pode ser visto como um estudo das relações entre cultura popular (incluindo a definição do que é popular no Brasil) e construção da identidade nacional” (2004: 33), analisando a história da percepção do samba, de gênero musical marginalizado a símbolo da “cultura brasileira em sua totalidade” (2004: 29). Ele também trabalha com o conceito de transculturação, procurando mapear a importância das manifestações consideradas exógenas, mas restringindo o seu campo de estudo aos movimentos de contato realizados dentro do país entre os diversos grupos e classes sociais, no que qualificou como um processo de modernização e nacionalização das expressões culturais no Brasil. Por fim, deixa claro que o livro “pode ser visto como uma tentativa de mostrar que o transculturalismo também é útil para nos ajudar a compreender a invenção da homogeneidade” (2004: 174).

91 A dupla ainda realizou a série *Além-Mar*, sobre a comunidade lusófona na África e na Ásia, e *Música do Brasil*, sobre manifestações musicais no território brasileiro. Além disso, também participou da equipe do programa *Brasil Legal*, da Rede Globo.

espectadores pelo fato do programa ser apresentado por Gilberto Gil. Ele, que também aparece com destaque em *O bonde do rastafari*, pode ser creditado como um dos grandes responsáveis pelos processos transculturais que envolveram o *reggae*, pelo menos a partir do lançamento de sua versão de “No woman no cry”, intitulada “Não chores mais”, que vendeu meio milhão de cópias nos anos 1970 no Brasil, abrindo caminho para a breve visita de Marley ao Rio de Janeiro em 1980 (VIDIGAL, 1997; 2006b). Pouco depois do falecimento de Marley, Gil gravou “Vamos Fugir” com a Wailers Band, que também fez um sucesso razoável. Recentemente ele lançou o disco de *covers* *Kaya n’ gandaya*, cujo videoclipe da faixa-título foi filmado em Kingston, mais exatamente em Trenchtown, sob direção de Lula Buarque e com assistência de Carolina Sá, que por sua vez é a diretora de *Música Livre*.

Na abertura do bloco, o cantor, compositor e agora apresentador não deixa de lembrar seu papel na história do *reggae*, pois o programa começa com o artista a cantar “Vamos fugir”. A rápida performance é acompanhada por suas próprias palmas e também por palmas um coro feminino, fazendo mais uma descrição métrica do gênero, como as realizadas em *Documento Especial* e *Netos do Amaral*. Logo após o final das duas estrofes cantadas, o fundo azul que emoldurava o apresentador é transformado em uma tomada de *travelling* de um mercado, como o enquadrado em *Jamaica: Paraíso do reggae*, que é territorializado pelo letreiro “JAMAICA”, formado por letras verdes em caixa alta. A trilha usada nessa abertura também apresenta elementos distintivos e reveladores. O bloco anterior havia sido dedicado à música de Trinidad e Tobago, dando aos realizadores a oportunidade de fazer uma espécie de ponte audiovisual entre as duas ilhas, como que transpondo a dinâmica transcultural do Caribe para as imagens e sons.

Isso ocorre logo após o território ser instaurado. A música inserida nesse momento apresenta um fraseado de guitarra semelhante aos que puderam ser ouvidos em composições de *soca* no bloco anterior, o que é confirmado pelo texto de Gil. Enquanto o busto recortado do cantor e apresentador passa de um canto a outro no *travelling* pelo mercado de rua, ele afirma que: “Port of Spain está para o calipso assim como Kingston está para o *reggae*. O calipso influenciou o *reggae* e o *reggae* influenciou todo o *pop* mundial”. A capital de Trinidad e Tobago é relacionada com a capital da Jamaica, reforçando desde o começo a ligação música-território, dessa vez particularizado nas cidades, talvez porque o programa não sai dos limites de Kingston. Doravante toda menção a *Baila Caribe* se dará em relação ao trecho de programa instaurado como Jamaica.

Logo após é feita uma rápida montagem com uma prévia de alguns dos depoimentos que aparecem no programa, entremeados por *travellings* nas ruas de Kingston, sonorizada por uma faixa de *dancehall* onde o *riddim*⁹² é o chamado *poco*, adaptado diretamente de algumas batidas dos rituais de *pocomania*⁹³. No entanto o culto religioso mostrado na primeira película produzida na ilha não é mencionado diretamente, apenas musicalmente. O som dos tambores, agora digitalizados, continua a expressar o território, mas sem advir da captação direta, também por não serem mais objetos concretos, e sim digitais. As sonoridades outrora sagradas e poderosas foram desterritorializadas e adicionadas à montagem posterior. A paisagem sonora nas cenas externas é quase sempre composta por faixas musicais inseridas dessa maneira, restando à captação direta as performances de palco e entrevistas realizadas em interiores, com interferência mínima de outros sons. Nelas aparecem as legendas em seu papel tradicional de traduzir as falas para o português, com a peculiaridade de serem coloridas, às vezes de amarelo, de vermelho e de verde, ou seja, as cores da bandeira da Etiópia (que não aparece em nenhum momento neste programa).

A dupla Sly e Robbie, apresentados como “a melhor seção rítmica do *reggae*”, aparecem rapidamente e apresentam um endoclipe de pouco mais de um minuto, cuja base instrumental é composta basicamente por uma bateria eletrônica e um teclado que executa uma melodia semelhante aos temas de séries de aventura, embora os dois instrumentistas estejam empunhando um baixo elétrico e uma bateria acústica. O baixista Robbie faz gestos com a mão que imitam um toque no teclado, parodiando a forma como os instrumentistas simulam a si mesmos tocando nos videocliques, o que eles próprios fizeram em “Solidarity”, remontado em *Jamaica: Paraíso do Reggae*. Dessa forma, o *dancehall* é descrito primeiramente sob a forma musical e gestual, ainda que de forma indireta.

Antes do relato de gênero ser mostrado em sua forma verbal, o programa opera uma dissociação da música contemporânea praticada na Jamaica de alguns dos elementos a ela associados. Assim, Marley é mostrado em um clipe onde canta “Lively up Yourself” em um show ao vivo, enquanto a face em perfil do apresentador é sobreposta ao cantor, assim como a voz de Gil, espremido em um canto, que fala:

92 *Riddim*, ou *rhythm* [ritmo], é a base instrumental sobre a qual os DJs cantam. Na Jamaica são lançados álbuns de apenas um *riddim* (*one riddim album*), onde em cada uma das faixas um DJ diferente deve mostrar porque “cavalga” aquela base melhor do que os outros.

93 Esta base pode ser ouvida no *one riddim album More Poco* (Steelie & Clevie).

"Marley, um dos pais do *reggae*, foi o primeiro ídolo pop realmente internacional que o Terceiro Mundo já produziu. Por causa do sucesso de Bob Marley, muita gente acha que *reggae* e rastafarismo são a mesma coisa". Nesse momento, começa uma trilha sonora composta por um *reggae* instrumental baseado na batida de tambores, baixo e teclado. A tela se divide verticalmente em duas partes iguais, que ficam deslizando de um lado para o outro, uma trazendo depoimentos e outra mostrando fotos em preto e branco de Marley, rastafaris tocando tambores, entre eles os rastas de *Lion of Judah*, além de fotos oficiais de Selassie e outras também tiradas do filme.

O DJ Yellowman aparece para dizer que "o *reggae* não é só para os *rastas*, é para todo o mundo. Todos podem fazer *reggae* e um *rastafari* também pode fazer *heavy metal*". Um homem negro de chapéu reforça a mensagem: "Há uma confusão entre rasta e *reggae*. As pessoas em todo o mundo têm a impressão que *reggae* é rasta e vice-versa". Um homem de tranças e óculos define o *rastafari* como "um homem consciente, um homem amoroso, um homem pacífico", ao que outro de boné se mostra como a única voz dissonante (que inclusive verbaliza uma outra vertente do rastafarismo, diferente da que adora o imperador etíope como Deus encarnado), ao garantir que "o *reggae* é uma música dedicada ao rei, que é Ras Tafari, Hailé Selassié, Cristo retornado" (grifo nosso). Por essa montagem é possível entender que as imagens de *Lion of Judah* são ainda mais suscetíveis que as de *This is Ska* a uma apropriação construída, pois, como fonte primária, também foram editadas com sons pós-sincronizados. Podemos afirmar que *This is Ska* se assemelha mais a *Baila Caribe* por se focar quase totalmente na performance gravada em direto.

Uma vez afastado o rastafarismo, o que passa a ocorrer é um relato de atualização de gênero, onde o *dancehall*, chamado por Gil de "novo *reggae*", ocupa o lugar deste último na paisagem sonora, e Bob Marley é substituído por Yellowman. O programa deixa claro que o *dancehall* é tanto um estilo musical quanto um espaço, isto é, a própria pista de dança. Quando o programa focaliza um baile de rua, a montagem faz passar pelas imagens escuras alguns toca-discos recortados e Gil aproveita para comentar que "o *reggae* de hoje voltou a ser controlado pelos DJs, como nos anos 60. Os DJs tanto criam quanto divulgam as novidades musicais. Foram eles que inventaram o *dancehall*". A semelhança com os bailes mostrados em *Documento Especial* e a inevitável associação da fala de Gil com a definição do Maranhão em *Netos do Amaral* como uma "Jamaica dos anos 60" remete a um enredamento que ao mesmo tempo corrobora a definição do programa de Tas e Santos, como também o relaciona com a Jamaica de 1994 produzida em *Baila Caribe*.

Para completar o processo substitutivo em relação ao gênero musical, a imagem de Gil é sobreposta a uma fábrica e uma loja de discos, para dizer que “o estilo de *reggae* popularizado por Bob Marley, Jimmy Cliff e Peter Tosh deixou de vender discos na Jamaica. Hoje as gravadoras jamaicanas praticamente só lançam *dancehall*, o novo *reggae* que saiu das pistas de dança diretamente para as paradas de sucesso de Kingston, sem precisar da divulgação radiofônica”.

4.2.1 – Performance e transposição territorial

O DJ Yellowman é claramente o personagem principal, por ser o artista que mais aparece, opinando sobre diversos assuntos e ocupando boa parte do tempo do programa. Ele também oferece mais uma definição de gênero quando afirma que “as pessoas me chamam de rei do *dancehall*, rei dos DJs. É um estilo diferente de *reggae*. (...) Ele ficou popular porque o som é distinto, é um estilo selvagem, como o *hip-hop*”. A definição corrobora a linha de argumentação do programa, adicionando a autoridade de Yellowman à de Gil. Coube a Ronnie Burke, jornalista local, a função de justificar esse papel exercido por Yellowman em *Baila Caribe*, afirmando que o *dancehall* começou a se popularizar na edição de 1982 do festival Reggae Sunsplash, quando o DJ albino “subiu ao palco às 4 da manhã” e causou “um pandemônio”, fazendo com que as pessoas tentassem “subir nos portões” para entrar na área reservada do show ao ar livre. Dessa forma, expressou o modo como uma performance pode transformar todo um gênero musical, algo que tornou Yellowman querido por uns e odiado por outros aficionados do *reggae*. Essa é a deixa para uma performance do DJ para a faixa “Be my guest”, mostrada praticamente na íntegra, sem nenhuma indicação de lugar ou qualquer outra informação, ocupando assim quatro minutos, pouco menos de um quarto do tempo total de duração, de *Baila Caribe*.

Essa performance de Yellowman foi nitidamente gravada no Brasil, mais exatamente no antigo Circo Voador, na Lapa carioca, reconhecível pelo tipo de disposição de alguns lugares para o público, que ficavam quase ao nível do palco e também por algumas imagens da platéia. O filme *Reggae*, por exemplo, realizou essa transposição de forma explícita, pois apresentou performances de artistas nascidos na Jamaica em um concerto localizado claramente pela locução, como realizado em uma casa de shows londrina. A extensa apresentação de Yellowman evidencia que, para os realizadores do programa, é possível instaurar um território (no caso, pela macroestrutura da série e pelo letreiro que identifica a ilha caribenha no início) e

deslocar sua paisagem sonora de qualquer lugar para essa ancoragem constituída pela edição. Pode-se argumentar que o show de um artista não varia tanto de um lugar para outro⁹⁴, mas isso não anula a operação de transposição e o logro a que o programa submete o espectador.

Mesmo em um programa onde o uso intenso e extenso de recursos de edição deixa claro o caráter construído do produto audiovisual, os realizadores se valem da capacidade do audiovisual de envolver o público em uma expectativa de veracidade, para realizar uma operação que somente poderia ser descoberta por quem já esteve no local gravado. Isso também indica a importância dada pelo diretor de *Baila Caribe* ao personagem Yellowman, a ponto de não se importar em ser flagrado nessa transposição do DJ jamaicano para o Rio de Janeiro, arriscando perturbar a percepção do espectador sobre o território instaurado inicialmente. Isso também acontece em relação ao texto proferido por Gil, como veremos abaixo.

O show do Circo Voador mostra que Yellowman toca com uma banda (a Sagittarius, não creditada), composta por um tecladista, um baixista e baterista, na tradição das bandas profissionais de acompanhamento, sempre presentes nos shows e nos festivais de *reggae*, quando chegam a acompanhar cinco a dez artistas diferentes por noite. No entanto, logo depois dessa apresentação, a voz de Gil aparece no estúdio da dupla de produtores Stelie e Cleve Gil e ensaia uma descrição da instrumentação do gênero, ao afirmar que “guitarra, baixo e bateria deixaram de ser os instrumentos mais importantes do *reggae*. No *dancehall* o que vale é a programação dos sintetizadores e das baterias eletrônicas”, usando os dois termos genéricos – *reggae* e *dancehall* – indistintamente. Enquanto um cantor não-identificado improvisa no estúdio uma performance de uma canção romântica, sobre uma base de teclado fornecida por Stelie, a locução continua a comentar que “o *dancehall* é uma música aberta a todo tipo de mistura”. Parte da argumentação acima foi desmentida pela performance de Yellowman, onde as baterias eletrônicas são usadas de forma discreta.

94 De qualquer modo, também não há como dizer que os shows são sempre iguais, onde quer que sejam apresentados. Em São Luis, por exemplo, quando vai haver um show de um artista jamaicano muitas vezes são feitas pesquisas entre os fãs, para que eles apontem o repertório da apresentação, composto em alguns casos por faixas que não eram executadas pelo cantor há muitos anos, e que mesmo assim deve ser seguido à risca (Fauzi Beydoun, comunicação pessoal). O *sound-system* Stone Love aparece como representante dos DJs em *Baila Caribe* e quando se apresenta na Jamaica toca os últimos sucessos do *dancehall* (como pude presenciar). Ao se apresentar pela primeira vez no Brasil, em 2004 (o que também tive a oportunidade de conferir *in loco*, em São Paulo), a equipe de som se limitou a tocar apenas faixas conhecidas de Bob Marley e sucessos de *reggae* presentes nas rádios aqui do Brasil, para a decepção de alguns (como eu) e júbilo da maioria do público do festival, que dançou animadamente.

Outras duas performances são apresentadas, sempre com o propósito de demonstrar outras características do *dancehall*, como o “repentismo eletrônico” do DJ Papa San e o modo como o *jamericano* Shinehead se apropria com desenvoltura da canção “Let them in”, de Paul McCartney, curiosamente invertendo a relação abordada no filme *Reggae*, embora sem o julgamento moral deste documentário, que, como vimos anteriormente, acusou os *Beatles* de imitar o gênero em “Ob-la-di, Ob-la-da”. As apresentações de Papa San e Shinehead foram coletadas do acervo da produtora Sinergy, que realiza o festival Reggae Sunsplash, tratando-se assim de shows pré-gravados e inseridos no programa pela montagem e não de gravações realizadas pela equipe de produção de *Baila Caribe*.

O conceito musical sobre o qual a Jamaica foi reinventada em *The Harder They Come* serviu de parâmetro para toda a série, sendo extrapolada para outras localidades do Caribe. A dança adquiriu status semelhante ao apresentado em *Documento Especial*, sendo identificada como uma atividade que justifica a existência da série, embora não apareça tanto nesse programa em particular. O Caribe que baila fica fora de campo, enquanto o Caribe que toca e canta é colocado no centro do quadro. A paisagem sonora resultante se dá a ver e ouvir de modo controladamente inusitado, montando uma nova Jamaica com elementos semelhantes aos apresentados anteriormente, mas deslocados em sua ordem de relevância, principalmente em relação ao *dancehall*.

4.2.2 – Estranhas sonoridades

Netos do Amaral e *Baila Caribe* produziram as suas “Jamaicas” sob o signo do estranhamento, seja o “pedacinho” inserido no Maranhão ou aquela transformada em “paraíso do *dancehall*”. Tais modos de apresentação sugerem que estas são alteridades montadas *a priori* como distantes das expectativas do público e, para marcar tal posicionamento, são usados recursos formais e também a figura dos apresentadores. Varela é o único personagem digno do nome em *Netos do Amaral* e interpela os entrevistados com a liberdade que sua condição permite, por ser ao mesmo tempo um ser fictício e um apresentador com poderes de co-diretor. Dessa forma ele se coloca fora de qualquer exigência de objetividade, provoca conflitos e emite opiniões, como a síntese final sobre os países que estariam dentro do Brasil.

Antes de proferir a frase citada na epígrafe deste capítulo, Varela garantiu ser o sol seria “o maior aliado do *reggae*”, para então emendar que outros gêneros seriam rápidos demais para se dançar. A frase resume a perspectiva do programa, ao expressar a fusão com o território e suas características naturais, como a presença

esquadrante do sol, algo que já parecia estar decidido de antemão. Tanto a surpresa com que recebe a notícia de que o *reggae* é a música mais vendida em São Luís, quanto o entusiasmo com que indaga a razão do gênero ainda não ter ocupado os outros “brasis” são pouco convincentes, por serem claramente predeterminados.

Gilberto Gil, apesar de não se apresentar pessoalmente para interagir com a Jamaica de *Baila Caribe*, empresta a autoridade de sua figura como artista há muito tempo envolvido com o gênero *reggae*, para autenticar essa reapropriação, que procura estabelecer uma nova relação entre música e território. A figura peculiar de Yellowman completa a introdução do espectador a uma Jamaica bastante diferente daquela produzida pouco antes por *Jamaica: paraíso do reggae*. No entanto, por mais que procurem oferecer alternativas ao senso comum, não fogem do paradigma que fundiu a Jamaica ao *reggae roots* ou ao novo *reggae*, o *dancehall*. Em *Baila Caribe* sobressai o viés evolucionista, segundo o qual o *dancehall* seria uma atualização inevitável que tornaria obsoletas outras modalidades musicais praticadas no território instaurado. Em *Netos do Amaral*, assim como em *Documento Especial*, qualquer exemplo que não encaixe no conceito de *reggae* elaborado pelo programa é excluído, mesmo que vazem algumas indicações de outras modalidades (como a faixa de Yellowman – não creditada – que sonoriza a amostragem de capas de discos e a listagem de nomes de artistas ligados ao *reggae*).

Enquanto *Netos do Amaral* mostra apenas alguns endoclipes como apresentação direta do *reggae*, substituindo inclusive a performance de uma banda local (a mesma Tribo de Jah, cujo show é rapidamente mostrado em *Documento Especial*), *Baila Caribe* enfatiza claramente o *reggae* performado supostamente *in loco*, nem que para isso tenha que se arriscar ao ponto de inserir um show gravado em outro espaço que não aquele que o programa instaura no início, isto é, a Jamaica. A disfarçada operação que transpôs Yellowman do Rio de Janeiro para a ilha caribenha também sugere que o diretor do programa confiou no potencial do audiovisual em instaurar novos territórios a partir da performance musical e corporal.

Isso resulta em produtos superficialmente atraentes, de alguma forma reveladores, ao menos para quem toma contato com tais territórios pela primeira vez, o que talvez fosse a meta a ser atingida. Os dois programas certamente não estavam comprometidos com os objetivos totalizantes encontrados em *Jamaica: Paraíso do Reggae*, estando mais relacionados com o espírito desbravador de *Documento Especial*. A relação com as pessoas filmadas é distanciada, mas sem erigir uma noção abstrata de objetividade jornalística como condição *a priori* de abordagem, como os programas do primeiro par.

A leitura de “O Mistério do Samba” mostra que, apesar de Vianna trabalhar com o conceito de transculturação, os dois realizadores de *Baila Caribe* estavam mais interessados em construir um relato fechado da música praticada na Jamaica, focando, como ele mesmo escreveu, na compreensão de como da transculturalidade pode surgir a homogeneidade (2004: 174), já que a transculturalidade foi expressa de forma audiovisual na abertura do programa e depois relegada. A estrutura da série e o pouco tempo reservado para cada programa não permitiu que França e Vianna se aprofundassem nessa questão ou a tomassem por outras perspectivas, se contentando em intrigar o espectador e apresentar novos aspectos dos territórios instaurados.

A performance de Yellowman no Rio de Janeiro também estabelece uma ponte com o próximo capítulo, marcado nitidamente pelas características do gênero documental, onde, no primeiro filme a ser analisado, o Circo Voador também é mostrado e citado por diversos entrevistados, ocupando um lugar relevante na formação de um novo território para o *reggae*: o Rio de Janeiro.

CAPÍTULO 5

CIRCULARIDADE DOCUMENTAL

5.1 – Relatos do *reggae* e do rastafarismo

“O *reggae* é a bossa nova do *rock*”

Gilberto Gil em *O Bonde do Rastafari*

O Bonde do Rastafari: histórias do reggae carioca é um média-metragem produzido como trabalho de conclusão de curso da diretora Cynthia Sims, pelo qual se formou em cinema na Universidade Federal Fluminense⁹⁵. Filmado em 1996 e concluído em 1997, tem sido exibido com certa regularidade nos últimos dez anos em mostras e festivais⁹⁶, geralmente acompanhado por outros filmes que abordam a música popular.

O território instaurado pela prática do *reggae* nesse filme é a cidade e o estado do Rio de Janeiro, o que já é delimitado diretamente no subtítulo pelo adjetivo “carioca”⁹⁷, e confirmado pelo perímetro de filmagem de *O Bonde do Rastafari*, que abarca áreas adjacentes à capital. Ele também é demarcado indiretamente no título, através do uso do termo “bonde”, que designa um coletivo de pessoas na gíria local, usado principalmente nas comunidades dos morros e favelas. O *reggae* é vinculado desde o título e subtítulo ao rastafarismo, mas as falas dos instrumentistas e os que se dizem seguidores de tal organização religiosa são distintas, tanto no conteúdo como na forma de apresentação.

O filme certamente inclui diversas manifestações mais facilmente associáveis a seu título, como endoclipes de bandas que se assumem como praticantes do *reggae*, performances musicais, discursos elaborados sobre a fé rasta e depoimentos de artistas conhecidos também fora do meio, como o onipresente Gilberto Gil e o vocalista dos Paralamas do Sucesso, Herbert Vianna. Mas *O Bonde do Rastafari* também exhibe outras formas musicais, além de reservar um tempo significativo para

95A diretora também participou da direção e produção de *Conceição - autor bom é autor morto*, juntamente com André Sampaio, Daniel Caetano, Guilherme Sarmiento e Samantha Ribeiro. Este é considerado o primeiro longa-metragem totalmente produzido em um curso de cinema no Brasil e levou dez anos para ficar pronto, entre concepção, filmagem e montagem. O filme foi lançado em 2007 nas salas do Brasil, onde cumpriu uma carreira discreta.

96 Entre os principais festivais onde ele foi exibido, constam a 4ª Mostra Internacional do Filme Etnográfico, que teve lugar no Rio de Janeiro em 1998, e o Festival de Cinema Universitário de 2002. Também é regularmente projetado no cineclube Estação Botafogo e no Cachaça Cinema Clube, da distribuidora Riofilmes, ambos no Rio de Janeiro, além de fazer parte da programação do projeto “Curta Petrobras às Seis”.

97 É sabido que o gentílico “carioca” sempre foi usado tradicionalmente para designar os habitantes ou naturais do município do Rio de Janeiro, antigo estado da Guanabara. Desde a fusão deste com o estado do Rio de Janeiro, cujos habitantes são chamados de “fluminenses”, há uma tendência a também fundir os dois termos, como no caso do Campeonato Carioca de Futebol, que é de fato composto por times de todo o estado. O filme também segue tal abrangência, pois apresenta locações na cidade do Rio de Janeiro e também em Belfort Roxo (Baixada Fluminense) e nas serras do interior do estado.

o grupo religioso Hare Krishna, entre outros elementos aparentemente distantes das fronteiras estabelecidas na abertura. O título e o subtítulo sugerem que o filme procura historicizar a prática musical no território instaurado sem pretender realizar um relato definitivo, já que é *uma* e não *a* história do *reggae* carioca.

O Bonde do Rastafari é composto basicamente por depoimentos e performances, prescindindo de identificação pelo uso de letreiros ou legendas, construindo assim um ponto de vista endógeno. Isso ocorre tanto no tocante à produção, totalizando um coletivo musical e religioso, quanto na recepção, pressupondo que o público seja capaz de saber quem é quem. É certo que alguns entrevistados se identificam verbalmente, o filme também mostra artistas e grupos musicais reconhecidos em todo o país como praticantes do *reggae*, como o Cidade Negra e O Rappa, mas sua organização sugere que se trata de um filme produzido pela e voltado para a comunidade por ele mesmo totalizada.

Uma peculiaridade de *O Bonde do Rastafari* é que o público do *reggae*, enfatizado em *Netos do Amaral* e *Documento Especial*, aparece pouco neste filme, focado principalmente nos cantores, instrumentistas, jornalistas, radialistas, vendedores, promotores de eventos, entre outros agentes que não deixam de se constituir como audiência, mas não são tratados como tal. Nesse sentido estabelece um contraste marcante com *Jamaica: Paraíso do Reggae*, em sua dificuldade de encontrar representantes do *reggae* “tradicional”, pois há quase um excesso de pessoas relacionadas com a produção musical. A associação entre *reggae* e rastafarismo é construída na relação, nem sempre isenta de conflitos, entre a música tocada e cantada e a expressão verbal, seja como referência a uma cultura africana totalizada, seja como deslocamento e abarcamento do território via música ou ainda por transformações do discurso rastafari propriamente dito.

O longa-metragem *Conceição*, realizado pela diretora Sims em conjunto com colegas do curso de cinema na UFF, lança algumas luzes sobre *O Bonde do Rastafari*. Apesar de ser uma obra coletiva e composta por vários segmentos nitidamente distintos (mas alinhavados por um esquete de ligação), deixa transparecer em praticamente toda sua extensão uma forma reflexiva de tratar o material cinematográfico. Ela é coerente com a clara filiação do filme ao chamado cinema marginal, praticado por cineastas como Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci e Eliseu Visconti, que muitas vezes se valeram de citações e paródias a gêneros cinematográficos e filmes específicos. Os trechos que apresentam maior similaridade com *O Bonde do Rastafari* e que provavelmente foram dirigidos por Sims, são os únicos claramente documentais de *Conceição*. Estes apresentam fotos em preto e

branco filmadas como nos antigos audiovisuais, com fusões e sobreposições (o que também pode ser visto em *O Bonde do Rastafari*), de um lambe-lambe, um amolador de facas e outros praticantes de profissões em extinção, que são montadas sobre depoimentos aparentemente deles mesmos, acerca do filme que gostariam de ver. A produção coletiva aponta para um manejo mais reflexivo dos recursos do audiovisual e autoriza encarar *O Bonde do Rastafari* como um filme realizado por uma cineasta igualmente informada e consciente, principalmente em relação ao cinema documental, direcionando a compreensão do espectador ao mesmo tempo em que lança a todo momento alguns elementos paradoxais, estimulando a dúvida e a descrença.

5.1.1 – Uma África percutida no Brasil

O filme começa oferecendo pelo menos três descrições musicais seguidas do *reggae*. A abertura mostra os créditos iniciais ao som de uma batida em tom grave, que sugere um coração (uma sonoridade citada verbalmente em *Música Livre* como uma das bases do *reggae*) e que lembra a batida ouvida primeiramente em *Pocomania* e que foi retrabalhada no toque *niabinghi*. Ela é alternada com outro padrão, semelhante ao chamado *samba-reggae*, gênero em que a marcação feita pela guitarra-ritmo no *reggae*⁹⁸ é transposta para os tambores. Ele é mostrado em imagens de um grupo de adolescentes a tocar tambores dentro de um veículo que se revela como um bonde, alguns deles trajando camisas com a logomarca do bloco afro Olodum.

Logo após o final dos créditos, uma rápida claquete (introduzindo desde o início um elemento reflexivo e autoreferente) abre o depoimento de uma mulher negra de tranças, que se apresenta como integrante da ONG responsável pela manutenção da banda Erê, indicada por essa montagem como o grupo musical visto no bonde. Tal vínculo acontece porque a música percussiva do grupo continua soando enquanto a mulher fala, e porque seu rosto, enquadrado em conjunto com os Arcos da Lapa, é alternado com imagens do bonde passando pelo mesmo local, acima dela, filmado com a mesma luz do começo da noite. O bonde do rastafari é materializado em sons e imagens ainda não usados nos programas anteriores para se tratar de *reggae*. Tal abertura localiza o espectador no Rio de Janeiro, instaurando o território mais pelas marcas visuais do que sonoras, ao deixar claro que o *reggae* do filme é construído a

98 Na instrumentação da música popular, muitas vezes são usadas duas guitarras, divididas em guitarra-ritmo, especializada em marcar o andamento, ou a velocidade da performance, e a guitarra solo, em que o instrumentista tem liberdade para tocar alguns compassos que se destacam do restante da base musical e fazer os *riffs*, ou frases melódicas, de introdução ou no meio da canção, embora essas funções possam ser trocadas de faixa a faixa ou mesmo no interior de cada gravação.

partir de referências nem sempre associados ao contexto produzido, como o samba-reggae, quase sempre relacionado com a música praticada na Bahia. As imagens dos Arcos da Lapa e depoimentos iniciais de personagens como Ras Adalto, do fã-clubê Bob Marley de Nilópolis, que se declarou “cria do Circo Voador” (local também mostrado nas imagens do bonde de Santa Tereza), também estabelecem fortes ancoragens com o que é associado ao Rio de Janeiro.

Logo após ser ouvido como batida do coração e como samba-reggae, o reggae é performado mais uma vez musicalmente, assim como em *Documento Especial e Netos do Amaral*, articulando-o com uma voz descritiva. Um homem sentado em uma rede, vestindo uma camiseta com o nome e a foto do cantor jamaicano Peter Tosh, na frente de uma bandeira que reproduz a capa de *Uprising*, álbum de Bob Marley, é mostrado a percutir um tambor com pele nas duas pontas, parecido com o *djembe*, encontrado na África Ocidental (BILBY, 2006: 171). Em seguida são exibidas fotografias do mesmo homem que se sobrepõem em fusão, como foi visto em *Conceição*, e ouvimos uma voz dizendo que “o retorno do Gil à música afro-brasileira foi através do disco Um Banda Um, foi quando eu comecei o meu envolvimento com o reggae... porque o Gil fez o disco todo calçado no *beat* jamaicano, que é: [toca a mesma batida de antes, articulando também um acompanhamento vocal]”, para depois explicar que aquela era “uma levada de *roots*, esse é um *groove* de reggae roots”⁹⁹. A definição indireta de reggae como “música afro-brasileira” é a primeira a citar o gênero, procurando incorporá-lo ao território construído pelo filme.

Em seguida, o baterista Lazão, do Cidade Negra (sem identificação), fala que conheceu o reggae através dos discos de Bunny Wailer e Bob Marley, continuando o relato de gênero pela citação dos dois cantores, lembrando ainda como, no início da banda, ela se orientou ouvindo o programa de rádio “Bat Macumba”, da Fluminense FM, produzido por Nelson Meirelles (que, como lembrou o instrumentista, mais tarde se tornou o produtor da banda). Um detalhe de um anúncio escrito do programa é mostrado, onde pode ser lido que ele trata de “tudo sobre o reggae jamaicano, brasileiro, africano, inglês etc”. Este é único integrante do *corpus* que trata do processo de formação de uma banda (*Jamaica: Paraíso do Reggae* mostrava o ensaio da *College Band*, mas não a sua história) e como um certo relato de gênero moldou o tipo de música tocada e cantada por ela. Além disso, juntamente com *Reggae*, esse pode ser considerado como um dos filmes onde a transculturalidade desse gênero

99 Consultando as notas do álbum Um Banda Um, foi encontrado o nome do percussionista Repolho, o que nos fez deduzir ser esta a identidade do entrevistado, cujo nome não é mencionado, embora se expresse na primeira pessoa.

musical ficou mais explícita.

Ele traz em comum com os outros produtos audiovisuais a identificação de uma matriz africana como um dos alicerces da performance do *reggae*. Isso acontece tanto nos depoimentos como nas apresentações musicais, como ficou montado depois que alguns dos entrevistados contaram sobre algumas festas e outros eventos que popularizaram o *reggae* na Baixada Fluminense. Um segmento também montado no início do filme, filmado em estúdio, parece ter sido inserido para apresentar uma encarnação dessa ancoragem, como foi realizado em *Documento Especial* por Paulo Akomabu, embora não de maneira tão explícita. Em um cenário composto por grandes pinturas de Bob Marley, um percussionista de tranças com dois atabaques toca uma batida semelhante às ouvidas nos cultos de candomblé, fazendo dançar uma bailarina negra de malha branca, que segura uma bandeira da Etiópia. A bailarina evolui pelo cenário em passos rodopiantes, até o final desacelerado da peça percussiva.

O filme procura produzir o "*reggae* carioca" como música popular diversificada, dando espaço significativo para alguns subgêneros apresentados como invenções nascidas no território instaurado. Com esse intuito, vai até a orla e aborda o que dois rapazes brancos, auto-identificados como componentes da banda Tafari Roots, chamam de "*reggae*-capoeira", o que é contado por eles como algo que "surtiu como um híbrido, a partir do momento que a gente começou o tocar o berimbau com o *reggae* e começou a rolar uma roda, espontaneamente. Foi só tocar aquela ladainha chorada da capoeira, para continuar no *reggae*, contar a mesma história das raízes". Uma roda de capoeira composta por integrantes da banda e outros começa a cantar e tocar na areia, enquanto as vozes anteriores continuam a contar como as rodas começaram a acontecer mesmo em shows de "*reggae* normal".

A voz nativa encarnada nos integrantes da Tafari Roots incorpora o conceito de hibridismo, que ainda era novidade na época. Um "híbrido" musical autoconsciente, gerado entre jovens brancos de classe média é colocado em um diálogo audiovisual com outra manifestação diagnosticada como híbrida, performada por jovens negros da periferia, quando, entre as imagens da roda de capoeira na praia, são inseridos alguns planos médios de uma formação de bloco afro, que toca para algumas crianças jogarem capoeira em uma quadra de cimento. Enquanto o som passa de um lugar para o outro e os planos das duas rodas se alternam, é mixada uma outra voz, relacionada com uma foto de um homem de largas tranças, que explica ser aquele um dos blocos do projeto Afro-Reggae de Vigário Geral¹⁰⁰.

100 O Grupo Cultural Afro-Reggae é apresentado por Tekko Rastafari (não-creditado), um dos seus fundadores e diretores, juntamente com José Júnior. Vigário Geral é um bairro

Enquanto o bloco composto por crianças e adolescentes se apresenta, juntamente com duas dançarinas, ouve-se a voz de Herbert Vianna dizendo que “a primeira grande mutação, com resultados, com tradução *pop*, com apelo mundial, é o samba-*reggae*”. A vinculação da música com o gênero nomeado por Vianna remete à trilha igualmente filmada e gravada no bonde, que abriu o filme. Assim, os dois solos percussivos, a capoeira e a “tradução *pop*, com apelo mundial” da música dos blocos afro da Bahia, todos desenvolvidos pelos descendentes dos africanos escravizados, aparecem no filme como performances do gênero *reggae*. Este é expandido até limites pouco explorados anteriormente, montando uma paisagem sonora múltipla, através de performances realizadas especialmente para o filme, algo que também ocorreu em *Baila Caribe*, e *Jamaica: Paraíso do Reggae*. *O Bonde do Rastafari* partilha com este último a constante recorrência ao relato de gênero, fazendo das descrições do *reggae* a sua principal linha narrativa. Tais descrições não chegam a citar detalhadamente a instrumentação ou o arranjo, como em *Reggae*, o filme, ou ainda a linha evolutiva que parte do mento e vai até o dancehall, como *Jamaica: Paraíso do Reggae*, mas procura construir novos subgêneros, vinculados ao território instaurado.

5.1.2 – Questões de autenticidade e exclusão da Jamaica

Em outro momento de *O Bonde do Rastafari*, a musicalização do território acontece de maneira mais explícita, permitindo identificar alguns padrões desse tipo de operação. A tomada que situa o espectador é um plano geral do que se revela ser a Praia do Arpoador, no Rio de Janeiro, aberto ao som de um *reggae* instrumental, identificado nos créditos finais do filme com o nome de “Ipanema Root's Remix”, da Zion Band. Depois de a câmera fazer uma panorâmica pela praia, um plano mais fechado mostra alguns surfistas se equilibrando nas ondas, transeuntes na areia e pessoas deitadas em suas toalhas. A música evoca um pouco da leveza do *ska*, fazendo um paralelo com *This is Ska* e outros componentes do *corpus*, mas com fragmentos de um vocal relaxado, dando um ar de tranquilidade para a cena.

A praia como local de lazer e prática esportiva se torna também lugar de performance musical quando um dos surfistas é mostrado saindo da água com sua prancha, para se juntar a um grupo acomodado na areia. A montagem mostra esse grupo como representante musical do “pessoal do surfe” (como foram chamados por um depoimento em *off*), sobrepondo sobre um fundo preto um panfleto de show que os identifica como a banda Dread Lion. Um deles, que se apresentou como integrante

situado na Zona Norte do município do Rio de Janeiro, tristemente famoso por causa da chacina ocorrida no local em agosto de 1993. É uma das bases do Afro-Reggae.

do naipe de metais, esclareceu que eles se propuseram a fazer “um som novo, sem os limites que a gente encontra por aí”, para o segundo completar que “a banda se caracteriza pela busca de um *reggae* Brasil, de um *reggae* bem regional, onde a gente busca elementos da cultura, da raiz brasileira”. A fala desse componente da Dread Lion circunscreve ainda mais a atuação da banda, pois ele acrescenta que esta faria “um *reggae* bem carioca também”.

A montagem pouco depois revela que o coro e o violão ouvidos desde o início do depoimento era uma música filmada e gravada de modo sincronizado, uma performance na praia que é finalmente exposta em uma panorâmica que revela a banda completa, cada um com seu instrumento, durando mais alguns segundos. Trata-se da canção “Obrigado Senhor”, que se valendo de uma batida mais afeita ao samba do que ao *reggae*, agradece ao fato do cantor estar com “a mulher que sempre quis”. Nesse caso enquanto que “Ipanema Root's Remix” foi pós-sincronizada sobre imagens em plano geral da praia, a performance filmada em sincronia se deu a ver com planos mais fechados, musicando o mesmo território litorâneo de duas maneiras diferentes. O endoclipe ao vivo e informal é encerrado por um dos integrantes da banda Tafari Roots, que chega dizendo “olha a moçada do *reggae* Brasil!”. A expressão usada de forma casual em um dos depoimentos da banda se revela uma categoria genérica para aquele grupo, assim como o “*reggae*-capoeira”, o “samba-*reggae*” e “*afro-dub*”, citados mais adiante.

Outros dois trechos que podem ser caracterizados como endoclipes nesse filme também oferecem diferentes versões do gênero *reggae* e o associam a territórios fora dos delimitados inicialmente. O primeiro é montado depois que um entrevistado (não identificado) conta como foi morar em Belfort Roxo (sobre uma foto de uma rua em estado precário), onde tomou contato com a “banda KMD-5, a primeira que conheci”. O plano seguinte é um close de berimbau sendo tocado, compondo a introdução do clipe, onde o som desse instrumento se mistura com uma marcação de palmas. Depois da introdução o berimbau e as palmas cessam, o vocalista aparece com os instrumentistas na frente de uma casa, onde pode ser vista uma faixa do “Fã-clube Negril”¹⁰¹.

O plano aberto deixa ver que ela está em uma área semelhante à mostrada na foto anterior, presumindo assim que se trata de Belfort Roxo. A câmera é fixada nessa posição, com o vocalista em primeiro plano, mas este por duas vezes se afasta para

101 É assim possível deduzir que este seria o nome correto do grupo musical filmado, o que depois foi confirmado pela informação colhida na pesquisa de que KMD-5 era a antiga denominação da banda Negril, nome inspirado na praia jamaicana que aparece em *Jamaica: Paraíso do Reggae e Música Libre*.

que o percussionista e o guitarrista da banda cantem uma estrofe cada um. O restante do clipe da faixa “Chance” (título conferido nos créditos finais)¹⁰², cuja sonoridade lembra o que é chamado de *dancehall* em *Baila Caribe* e também de *soca* em *Jamaica: Paraíso do Reggae*, se restringe a esse plano até o repentino corte final, um minuto depois. A letra, que versa sobre as injustiças a que o povo é submetido e sua luta para melhorar de vida, não termina de ser cantada. Este endoclipe está mais próximo dos videoclipes convencionais, pois os integrantes do Negril dublam uma faixa gravada em estúdio (montada a partir de diversas camadas – pistas – de som, em que cada instrumento é gravado separadamente e depois mixada à voz) ao ar livre, como se aquela fosse uma performance ao vivo, a exemplo dos clipes das bandas Third World e do cantor Burning Spear editados em *Jamaica: Paraíso do Reggae*.

Uma outra performance do filme foi baseada na faixa “Eu quero ver gol”, colhida em um ensaio do grupo O Rappa, em um local não especificado. Ele é precedido por um rápido diálogo entre Gilberto Gil e Herbert Vianna, onde este fala que para aquele que “a regra é jogar o manual fora e ver no que dá” e que o *reggae* e o *rap*, segundo Vianna um “derivado do *toasting*”, seriam “a base da música mundial hoje”, ao que Gil concorda e fala em “afro-dub”, sem explicar o que seria. A banda O Rappa é mostrada em um estúdio esfumaçado e iluminado apenas pelos refletores laterais da equipe de filmagem. Enquanto a câmera vai entrando no estúdio, começa uma pequena introdução percussiva e a palavra “DUB” aparece como um flash por duas vezes em letras maiúsculas, em meio a paredes desenhadas com grafites. No entanto, em quase toda a canção, são poucos os traços das técnicas de remixagem características do dub.

Quando o movimento da câmera chega ao vocalista Falcão, este começa a cantar em close, com sua figura entremeada na montagem por fotos de integrantes da banda com seus instrumentos e imagens que mostram grafites em muros da rua. A música vai se tornando mais acelerada e fica cada vez mais parecida com um tipo de batida identificada com o gênero de música dançante chamada de *jungle* (STOLZOFF, 2000:3) ou ainda de *drum n' bass*, tidas como derivadas do *reggae* (LOPES, 2004:244) e também do *dub*. A montagem então desfere um corte abrupto para outra seqüência, como no endoclipe da banda Negril. A letra narra o percurso incessante de um personagem por diversos locais do Rio de Janeiro, desde o morro, indo até a praia pelo ônibus “Méier-Copacabana”, até chegar ao estádio de futebol. O contraste do dinamismo da letra e da música com a imobilidade do cantor e dos

102 A faixa pode ser ouvida no CD *Negril* (Polygram), de 1996.

instrumentistas chama a atenção para o modo como o endoclipe reterritorializa formas musicais que na época já tinham atravessado o mundo e irrigavam o gênero popular considerado como mais transcultural, a música eletrônica (PEREIRA, 2006: 4).

É possível apontar similaridades entre as batidas performadas pelo percussionista Repolho, logo depois da abertura do filme, e as vocalizadas em *Netos do Amaral*, na descrição métrica que faz um paralelo com o bumba-meu-boi. No entanto o número de variações sobre o que pode ser caracterizado como parte do gênero *reggae* em *O Bonde do Rastafari* é maior do que as ouvidas nos programas descritos até agora, que foram sonorizados de modo predominante por músicas pós-sincronizadas, captadas em sincronia ou inseridas posteriormente. Uma posição da qual se pode partir é que o filme constrói uma espécie de coletividade que se identifica como vinculada ao *reggae* localizada no Rio de Janeiro, que praticamente prescindiria de uma relação com o que é produzido na Jamaica ou mesmo com produções anteriores.

Isso é corroborado pelo depoimento de André Derizans, creditado ao final como responsável pela faixa "Ipanema Root's Remix", fala esta que também é direcionada para a legitimação da prática do *reggae* local, dessa vez sem se referir às raízes africanas. Apresentando-se como "eterno servente do *reggae* e integrante da Zion Band" ele declara, sobre a trilha de uma outra faixa de seu conjunto, que "a gente procura fazer um trabalho que identifique que o *reggae* é parte da cultura brasileira e que o *reggae* faz parte das vidas de todos os brasileiros. (...) O *reggae* tem essa característica no Brasil de ser um som autêntico, diferente do *reggae* da Jamaica".

A Jamaica é citada pela primeira e última vez em *O Bonde do Rastafari*. Essa ausência pode indicar que tal referência territorial não é relevante para o filme, ou que havia uma necessidade de afirmar a territorialidade carioca (o que é enfatizado na fala dos integrantes da Dread Lion) ou ainda que a fusão Jamaica-*reggae* se impregnou no discurso montado pelo filme, a ponto de prescindir da menção à ilha caribenha. A aparentemente estranha qualificação do *reggae* praticado no Brasil como "autêntico" provavelmente se deveu a uma associação do *reggae* praticado na Jamaica com o *reggae* montado por *Baila Caribe* dois anos antes, isto é, como atualizado sob a forma de *dancehall*. Tal avaliação é compartilhada por boa parte das pessoas envolvidas com o *reggae*, algo que foi explicitado e difundido por *Jamaica: Paraíso do reggae*, que deprecia tal estilo como "reggae de consumo rápido".

A ênfase na permanência e na abrangência do *reggae*, como algo que é "parte das vidas de todos os brasileiros" e na sua integração com a produção local, formando

uma coletividade, torna-se uma garantia e uma explicação para essa “autenticidade”, correndo paralelamente à identificação com elementos africanos. Não é mostrada uma performance do cantor André Derizans, porta-voz dessa tentativa de se autenticar o *reggae* praticado no Brasil através da depreciação daquele praticado na Jamaica, mas o espaço relativamente longo dado a ele pelo filme (além da utilização de suas composições para musicar o território do Arpoador) e a ausência de argumentações contrárias parece confirmar sua posição. Assim, a ausência de objeções explícitas a Derizans parece indicar a aprovação da diretora, pois o filme tem a peculiaridade de explicitar com uma certa contundência os julgamentos da mesma acerca dos personagens, o que chega a atingir certos limites éticos. Isso fica claro no caminho percorrido na película para a integração do rastafarismo ao filme, que se mostra mais complexo e só se completa no final da película.

5.1.3 – Mutações do discurso rastafari

Apesar de citado no título do filme, o rastafarismo é tematizado diretamente apenas depois de seis minutos de projeção (já decorrido então um quarto do tempo de *O Bonde do Rastafari*), quando três homens negros autodenominados rastas, sentados na área aberta de uma casa, começam a debater sobre alguns temas básicos do ideário rastafari (o que os jamaicanos chamam de *reasoning*), como as idéias de Marcus Garvey. Sem tempo para se aprofundar na sua argumentação, apenas mencionam que Garvey queria “levar os negros de volta à África”, o que é mais longe do que conseguem ir sobre a questão da relação dos rastas com o território, se detendo mais sobre a perspectiva racista dos que não aceitam o rastafarismo. Como vimos antes em relação aos maranhenses de *Documento Especial*, os interlocutores não são nomeados, levando o espectador a entender o seu discurso como comum a todos os rastas de *O Bonde do Rastafari*.

O primeiro a falar é aquele que provavelmente chegou mais próximo de compor um personagem no filme, apesar de não ser identificado em nenhum momento, pois é mostrado mais duas vezes de maneiras bem diferentes, não só falando como também agindo, o que, como veremos, explicitou ainda o ponto de vista da diretora sobre certas práticas dos rastas cariocas. Ele aparece novamente já na parte final de *O Bonde do Rastafari*, introduzido por outra faixa do grupo O Rappa chamada “A feira” (cuja letra se dá a ouvir como o pregão de um feirante que vende “ervas que aliviam e acalmam”), modificando novamente o discurso rasta. Esse personagem surge então em algumas fotos sobrepostas umas às outras, sempre acompanhado pelos ruídos de uma caixa registradora, mostrando camisas, discos e cachimbos artesanais, enquanto

sua voz também vai passando por cima de suas outras falas, anunciando os produtos de sua barraca, localizada perto da Cinelândia, no centro do Rio de Janeiro. Ele vai dizendo “esse produto é baratinho, 12 reais” ou “esse disco do Rastafari Elders, tá custando oito reais”, entre outros anúncios, sugerindo um julgamento por parte da diretora que ressalta uma suposta orientação comercial do personagem, o seu materialismo.

A avaliação negativa fica mais evidente quando o filme estabelece um contraste com o espiritualismo de uma comunidade Hare Krishna, que é mostrada logo em seguida, onde vive Marco Ferrari (outro a se apresentar verbalmente). Este é um jornalista convertido a essa agremiação religiosa, que, segundo seu depoimento, produziu um programa de *reggae* com Derizans em uma rádio carioca. Ele também é enquadrado somente por fotos, já de cabeça raspada e paramentado com a túnica alaranjada característica dos praticantes. Os adeptos do grupo Hare Krishna são mostrados em uma cerimônia onde a música afeta os participantes de um modo semelhante aos maranhenses de *Documento Especial*. Sobre as imagens das pessoas dançando e cantando, a voz de Ferrari então discorre, acompanhado pelos sinos e percussão tocados nas cerimônias do grupo religioso, sobre “os pontos em comum entre a filosofia védica do movimento Hare Krishna e o rastafarismo”, enfatizando “a crença em um Deus supremo que compartilhamos com os rastafaris”. Nesse momento a música cessa e há um corte para um grande plano geral estático de algumas montanhas em uma área rural, enquanto uma voz é emendada na fala anterior, ao som do vento assobiando ao fundo, que afirma: “Jah é Jah, é o supremo, a força suprema que nos rege aqui na Terra”, quando pode ser ouvido ainda um som de trovão, estabelecendo o nome “Jah” como a identificação deste “Deus supremo” para os rastas, sem que citem o nome do imperador Hailé Selassié I.

O local de filmagem, aparentemente neutro e sem indicações territoriais, parece sugerir que a espiritualidade prescindiria de tais referências, se aproximando da transterritorialidade dos rastafaris, tanto no sentido visual, por ser um plano geral de um enorme vale, como também pelo fato de este local não ser musicado. A ligação entre as duas manifestações religiosas se dá apenas pela união das duas falas, sobre a mesma imagem das montanhas, o que anula a diferença cultural, física e territorial intensificada pela imagem, ressaltando as possíveis similaridades de pensamento e religiosidade.

Tal operação acaba por redimir o personagem construído antes como um “vendilhão do templo”, quando os tambores voltam a ser ouvidos (e vistos), ao mesmo tempo em que a associação entre natureza e espiritualidade é “aplicada” aos

rastas. Eles são mostrados subindo uma montanha carregando os instrumentos de percussão, enquanto um deles narra, como se declamasse a letra de uma canção, que estavam buscando uma “erva santa, para o corpo descarregar”. O personagem visado anteriormente é assinalado em outro lugar, ao lado de uma cachoeira de grande volume, junto com outros homens negros, que continuam a tocar tambores e fumam cigarros, entremeados por imagens de folhas de maconha, para que o espectador não tenha dúvida do que se trata.

Ele então canta, acompanhado pelos atabaques e pela queda d'água (que praticamente abafa o som dos tambores): “Todos os que querem ser filhos de Jah/ Não se inibam com a reação/ Pois a Babilônia/ Não é nosso mundo/ Pois nosso mundo/É de luta, de paz, de liberdade”. A letra expressa mais uma vez que a ligação territorial dos “filhos de Jah” é aquela construída livremente, musicalmente, e não a que está determinada pelas fronteiras nacionais ou regionais. A condenação anterior do personagem rasta parece evocar o perigo da cooptação dos justos pela Babilônia, advogando a transterritorialidade dos Hare Krishnas e dos rastas como um antídoto a essa situação. O ambiente urbano é produzido como uma usina criativa mas corruptora, o que deve ser ao menos contrabalançado pela imersão no mundo natural, nos poucos momentos em que a paisagem sonora da urbanidade é substituída pela força da água, com os rastas, e pelo vento e trovão, com os Hare Krishnas.

A canção dos rastas faz uma ponte sonora para a conversa imediatamente posterior entre Gil e Vianna, sentados à beira de um lago, usando roupas bem casuais e conversando de modo relaxado. Com a canção rasta soando ao fundo, Gil começa a falar, como se estivesse comentando a cena anterior, que os rastafaris traziam “uma idéia de retorno a uma quimera tribal, africana, de retorno a esses valores (...) onde essas coisas prevaleciam, o papel da mulher, coisas assim, então é uma ‘retribalização africanizante’”, expressão prontamente aprovada por Vianna. Durante sua fala, a música se transforma em um instrumental composto por tambores e berimbau, procurando traduzir, na trilha, a fala que enfatiza a liberdade de se transformar o gênero. Segundo explica o próprio Vianna, “o *reggae* é um elemento presente [no trabalho dos Paralamas] porque o que a gente faz é justamente misturar coisas e o que mais se presta à mistura e à experimentação é o *reggae*”, ao que Gil completa “e esses derivados todos” e Vianna continua, “é, o *ska*, a gente vai por aí”. Aqui é possível fazer um paralelo com *Baila Caribe*, onde o mesmo Gil descreveu o paralelo com o *dancehall* como aberto “a todo tipo de mistura”, reforçando a transculturalidade do *reggae* como característica inerente ao gênero.

Os berimbaus e atabaques continuam a soar quando o discurso rastafari é

definitivamente apropriado pela conclusão de Toni Garrido (vocalista da banda Cidade Negra, não-creditado). Este abre o começo do fim de *O Bonde do Rastafari*, dizendo que “pela história do *reggae* a gente conheceu vários rastafaris, vários personagens bacanas”, mas como “aqui no Brasil, do jeito que a gente mora, no Rio de Janeiro, na cidade grande, ia ser muito difícil ser similar àquelas figuras, então a gente tenta criar uma nova categoria: a dos rastafaris brasileiros”. Ele define esse novo bonde como composto por personagens “que não precisam ter *dreadlock*, não precisam ser negros, brancos ou amarelos (...), basta ser um brasileiro honesto, um brasileiro com princípio, um brasileiro bacana, batalhador, que você automaticamente entra para o clube dos rastafaris brasileiros”. Lazão ainda completa dizendo que o importante seria ter “atitude rastafari”, que seria “buscar uma igualdade, uma consciência, uma elevação espiritual, buscar um caminho, buscar a paz, a energia positiva”.

A liberdade para enredar elementos éticos e estéticos é estendida ao conceito de rastafari, equiparado aos valores do “*reggae* tradicional” verbalizados pelo locutor de *Jamaica: Paraíso do reggae* e por um dos entrevistados de *Baila Caribe*. A ausência de referência territorial à Jamaica no filme e sua rejeição por parte dos rastas também possibilita essa apropriação, reterritorializando tais valores e também o próprio *reggae* no Rio de Janeiro, já que estes são expressos pela banda Cidade Negra, a mais conhecida desse gênero naquele território definido pelo filme. Eles também não se mostram em um endoclipe, apenas é exibida a capa do disco “O Erê”, que tem a sua faixa-título tocada no momento em que Garrido e Lazão aparecem.

Um trecho instrumental de outra faixa da banda O Rappa, “Pescador de Ilusões”, tem início para musicar a “palavra final” de Gilberto Gil, que procura separar a expressão musical da religiosa, ecoando a conclusão de *Baila Caribe* de que *reggae* e rasta não são “a mesma coisa”. A foto de Gil é mostrada e logo entra uma outra tela com os dizeres “Realizado por Cynthia Sims – 6 de fevereiro de 1997¹⁰³”, enquanto a voz do cantor esclarece que “eu gostei foi da música, essa questão do rastafari, da revolução política, do compromisso religioso, todas essas coisas intrincadas, até me interessavam também, mas eram subprodutos, digamos assim. O que me interessou no *reggae* foi a música”, para depois verbalizar a frase usada como epígrafe deste capítulo, acerca do *reggae* ser “a bossa nova do *rock*”. Depois de Gil repetir quase rindo essa frase, cessa a música anterior, a fala e entram os créditos finais, sobre outra canção acompanhada com berimbau, atabaques e tambores, versando que “Bob

103 A data é uma citação indireta a Bob Marley, pois 6 de fevereiro é considerado oficialmente como o dia de seu nascimento, o que não é explicado no filme. Trata-se de mais uma alusão endógena, destinada ao público aficionado pelo *reggae*.

Marley é o rastafari”. A ambivalência do filme se mostra na forma de uma questão não resolvida, pois a ligação do rastafarismo com o *reggae* é reconhecida, mas trabalhada como uma relação quase natural, que pode englobar manifestações como o movimento Hare Krishna, a capoeira, o samba, o surf, o grafite, entre muitas outras. As fronteiras do que pode ser considerado como perímetro de ação para os agentes envolvidos com o *reggae* se expande de forma bastante maleável aos poderes do audiovisual.

Gilberto Gil, Herbert Vianna, Toni Garrido e os jornalistas são as vozes autorizadas, que racionalizam e organizam elementos dispersos em diversas manifestações. Os artistas citados também podem ser considerados personagens constituídos antes ainda das filmagens, como já foi escrito a respeito de Gilberto Gil em *Baila Caribe*. Esse reconhecimento anterior é que os constituem como autoridades, na manifestação de alguns valores que emergem como associados ao rastafarismo, como o espiritualismo e o ascetismo. Esses são os valores enfatizados no filme, descritos e prescritos na fala de Garrido sobre os rastafaris brasileiros e inscritos nos homens filmados e assinalados na cachoeira. Para o filme, a apresentação de valores abstratos parece ser o mais importante, abrindo brechas para expor o que a diretora considera ser um traço contraditório das pessoas filmadas, se expondo assim à indignação posterior do rasta vendedor e seus companheiros, que aparecem nas fotos e na cachoeira¹⁰⁴.

O modo como a montagem cria pontes visuais e sonoras entre a Zona Sul e Vigário Geral, ou a intervenção sonora que algumas vezes faz julgamentos eticamente questionáveis de seus personagens, alinha o áudio ao componente visual, sem se valer de efeitos visuais explícitos como em *Netos do Amaral* ou *Baila Caribe*. A frase de Gil que enfileira *reggae*, bossa nova e *rock*, gêneros associados a territórios situados em referências geográficas e culturais espalhadas pelas Américas, resume um pouco da sua perspectiva transcultural, embora o filme em si por vezes a negue, procurando reterritorializar a música no Rio de Janeiro e ignorando o diálogo com outrem.

A paisagem sonora constituída nesse processo é talvez a mais trabalhada entre todos os programas e filmes, pois várias vezes a diretora (que também é uma das montadoras do filme, segundo os créditos finais), se vale de efeitos como trovões (sempre que alguém menciona o nome de Jah), barulhos de caixas registradoras,

104 Através de entrevistas por email, constatee que o filme foi muito mal recebido pelos rastafaris que Sims filmou, pois eles se sentiram traídos pelo fato de um deles ter sido mostrado de um modo que consideraram desfavorável.

além de fazer diversas pontes sonoras entre um segmento e outro, mantendo, por exemplo, um som de tambores ao fundo por vários depoimentos. Há uma tentativa de produzir vínculos constitutivos entre o gênero *reggae* e o território demarcado musicalmente. Nesse sentido, a operação de *O Bonde do Rastafari* poderia ser descrita como uma tentativa de produzir uma “Jamaica carioca”, de modo similar ao que *Documento Especial* e *Netos do Amaral* fizeram no Maranhão. No entanto, ao quase excluir a referência verbal à ilha caribenha, a transformação do território do Rio de Janeiro foi ainda mais radical, sendo construída pelo audiovisual praticamente uma “nova Jamaica”, mais “autêntica”, fonte legítima de novos gêneros, como o *reggae-capoeira*, equivalendo *reggae* e Jamaica aos valores religiosos e libertários defendidos pelo filme.

Isso fica patente quando cantor e radialista Nabby Clifford, nigeriano de nascimento e radicado no balneário há mais de vinte anos, resume e estende essa relação ao garantir que “o *reggae* no Rio de Janeiro hoje em dia tem em todo lugar, de Ipanema até a Rocinha”. Quando Lazão afirma que “o caminho é esse, buscar essa ‘mistura Brasil’, com a musicalidade” e a liga a uma “atitude rastafari” ou quando a banda Dread Lion fala em “*reggae* Brasil”, essa “nova Jamaica” é estendida a todo o país, metonimicamente identificado com o Rio de Janeiro, operação muitas vezes realizada em novelas globais e filmes de diretores estrangeiros ou mesmo locais. Isso permite ao filme incorporar gêneros que não são comumente associados ao território instaurado no Rio, mas a outros territórios no Brasil, como o *samba-reggae*.

Assim, a fusão com o *reggae* se mantém, mas é transposta para outros lugares e também engloba manifestações associadas a outros locais e valores éticos, indicando a estabilidade desse paradigma de relação entre música e território e sua capacidade de incorporar novos elementos. Essa estabilidade ficaria mais uma vez evidente no próximo programa a ser analisado, que atualiza, sintetiza e modifica algumas das relações trabalhadas nos outros exemplares do *corpus*.

5.2 - Música Libre

"Nós vivemos a música. Acordamos: música. Vamos para a cama: música".
Coxsonne Dodd em *Música Libre*

Música Libre é uma série documental baseada em conceito geral semelhante a *Baila Caribe*, embora seja menos ampla, pois teve apenas cinco episódios, gravados e filmados entre 2001 e 2003 em Cuba, Trinidad e Tobago, Haiti, República Dominicana e Jamaica. Para realizar a série, a diretora Carolina Sá¹⁰⁵ viajou diversas vezes para a região em um intervalo de dois anos, tendo editado o produto final rapidamente, que vem sendo veiculado e reprisado no canal a cabo GNT¹⁰⁶ desde 2003. Como adiantado no prólogo a este último par comparativo, *Música Libre* procura se vincular à tradição do documentário cinematográfico, tanto no aspecto formal como no conteúdo, algo que transparece nas imagens que mostram a diretora filmando com uma câmera Super-8 e na forma como aborda seus entrevistados.

O episódio dedicado à Jamaica é mais longo e mais ambicioso do que o similar de *Baila Caribe*, igualmente restrito à música, mas com objetivos totalizantes, sem focar apenas no *dancehall*. Ele tem sua estrutura baseada na montagem de uma seqüência de gêneros musicais, pressupondo sua base territorial na Jamaica, sem situá-los precisamente em uma linha temporal, mas indicando uma progressão evolutiva através da ordem de inclusão no filme e pelos depoimentos colhidos. Eles são identificados por um letreiro à medida que vão sendo apresentados: **mento, kumina, ska, rocksteady, reggae, nyabinghi, dub e dancehall**, com tempos variáveis dedicados a cada um, exemplificados na maioria das vezes através de performances gravadas *in loco*, embora não concentradas no palco como em *Baila Caribe*. A denominação e organização dos gêneros é bastante semelhante à apresentada em *Jamaica: Paraíso do Reggae* doze anos antes, indicando a estabilidade desse relato. Entretanto, os pontos de contato entre essas formas musicais são mais enfatizados do que nos outros programas sobre a Jamaica, sugerindo uma espécie de circularidade a reger as relações entre os artistas e a música e esta com o público.

105 Ex-modelo e ex-apresentadora da MTV, começou a trabalhar com documentários sobre música popular no início dessa década, como assistente de direção em *Curta Choro*, de Walmor Pamplona, e nas gravações do show, clipe e *making of* de Kaya N' Gandaya, de Gilberto Gil, DVD dirigido por Lula Buarque de Holanda. *Música Libre* foi a primeira produção que Carolina Sá assinou como diretora. Ela agora está no ar com outra série, *Ética*, apresentada pelo professor e filósofo Renato Janine Ribeiro, que está sendo veiculada no Canal Futura, parte do grupo de canais da Globosat.

106 GNT ou Globo Network Television também faz parte do grupo de canais da Globosat, empresa de TV por assinatura da Rede Globo.

O corpo e a dança também ganham mais exposição, tornando-se mais uma vez a chave da conexão africana a unificar a música praticada na Jamaica, sem, no entanto, relacionar essa expressão com outros lugares. O uso de letreros é menos onipresente do que em *Netos do Amaral* e mais discreto do que em *Baila Caribe*, mas é um elemento importante, pois nomeia e caracteriza cada interlocutor da diretora. O programa é organizado de forma a deixar claro o papel de cada depoimento no esquema geral, mas não a história de cada entrevistado, o que faz de *Música Libre* um programa quase tão voltado para o público que já possui algum conhecimento sobre o *reggae* quanto *O Bonde do Rastafari*. No entanto, neste último praticamente todos os entrevistados são cantores, músicos ou produtores, apenas uma integrante da mídia aparece, enquanto que em *Música Libre* há mais espaço para os meios de comunicação, na figura do integrante da rádio Irie FM.

Em termos territoriais, é possível perceber que a filmagem não abarca apenas a capital, como *Baila Caribe*, mas não viaja por toda a ilha como *Jamaica: Paraíso do Reggae*. Nomes de cidades ou lugares não são citados, unificando tudo sob o topônimo genérico "Jamaica". Também não é usada a voz *off*, apenas a fala da diretora é ouvida esporadicamente, seja fazendo perguntas ou reagindo a alguma manifestação. Carolina Sá também aparece em quadro em alguns momentos, estabelecendo uma relação mais direta do que a de Gilberto Gil ou Roberto Maya com as pessoas filmadas, embora intervenha menos diretamente do que Ernesto Varela.

5.2.1 – Outros relatos de gênero

O filme é aberto por uma montagem que se vale de uma canção razoavelmente conhecida do grupo Toots and the Maytals, chamada "54-46", para musicar imagens granuladas e de cores quentes de uma loja de discos, territorializadas pelo letrero ***Música Libre - Episódio: Jamaica***. A diretora é mostrada se debruçando no balcão, sobre o letrero **com Carolina Sá** e é enquadrada logo depois, sendo mostrada a filmar com uma pequena câmera de Super-8 da janela de um carro. A estratégia é se colocar, de maneira mais discreta (não tão discreta como Cynthia Sims em *O Bonde do Rastafari*), mas sem abdicar do reconhecimento que ainda tinha na época, por ter trabalhado na MTV, se aproximando nesse sentido da abordagem de Varela.

Nessa abertura, um homem é mostrado a dirigir um carro e ele parece responder a uma indagação de Sá, com outra pergunta: "Jamaica?", para assim apresentar uma tradução do nome da ilha - "terra de comida e água?" - como havia sido mostrado em *Jamaica: Paraíso do Reggae* (onde o nome indígena *Xaymaca* foi traduzido como "terra das fontes e águas cristalinas"), podendo ser ouvidos fora de

quadro os risos de aprovação da diretora, provavelmente no banco de trás. Ainda na abertura, os indefectíveis *travellings* de ruas urbanas se alternam com imagens realizadas em um estádio de futebol, que mostram pessoas pintadas com as cores da Jamaica, além de closes de discos de vinil girando sob a agulha. Tais associações entre futebol, território e música são feitas por quase todos os programas (no caso de *Documento Especial* e *Netos do Amaral*, elas acontecem quando é abordado o ex-jogador Enéas Motoca, que levava jovens futebolistas do Maranhão para clubes da França e trazia na volta discos de *reggae* para os radioleiros).

A letra de “54-46” narra como o vocalista dos Maytals, Toots Hibberts, foi preso por porte de maconha, segundo a canção injustamente, e ficou alguns meses na cadeia, sendo identificado pelo número referido no título. A inserção dessa faixa na abertura do programa, além de algumas imagens em uma plantação ilegal, conferem uma condição de semimarginalidade que seria escamoteada ao longo de *Música Libre* e voltaria no final quando a faixa e a plantação reaparecem. A abertura em forma de endoclipe se assemelha em termos funcionais à que pode ser vista nos outros programas, assegurando que as expectativas em torno do território filmado serão satisfeitas e que a fusão Jamaica-*reggae* será explorada.

A música dos Maytals é mixada com o som ambiente de uma rádio quando surge um homem jovem de traços indianos, sentado em um escritório sob o letreiro **Brian Schmidt - Irie FM** (emissora de rádio que também aparece em *Jamaica: Paraíso do Reggae*). Para fazer uma introdução ao relato de gênero, ele adota um tom professoral ao chamar a Jamaica de “um país rítmico” e tenta justificar essa condição, dizendo que como “a capacidade de leitura de muitas pessoas é limitada, nossa habilidade de falar e nos comunicar tem sido através da música”. Ele continuaria a encarnar a voz autorizada ao longo de *Música Libre*, procurando oferecer informações gerais sobre os gêneros abordados e sua contextualização. Sempre no mesmo lugar, sem nunca participar ativamente dos processos abordados, Schmidt apresenta opiniões e sínteses valorizadas no contexto do filme, ocupando o lugar geralmente reservado a especialistas e acadêmicos.

Música Libre apresenta o primeiro gênero do seu relato em um cenário de praia, ao som das ondas, onde um grupo de três instrumentistas aparece levando nos ombros um enorme contrabaixo acústico e uma caixa de bateria, em frente ao mar em tons de verde, com um letreiro anunciando o **Mento**. Este é mostrado através de uma rápida performance jazzística de uma pequena banda, pouco similar àquela ouvida em *Jamaica: Paraíso do Reggae*, quando o mesmo gênero foi abordado. Outro exemplo fornecido é uma faixa de base percussiva, tocada na sequência em na loja de

discos de **Derrick Harriott**, em um aparelho de som. Ele chama o *mento* duas vezes de “coisa jamaicana”. Dessa vez não há qualquer menção a Trinidad ou ao *calypso*, mas tais conexões vazam na audição das faixas ouvidas no filme, como fica mais claro quando o *ska* é introduzido.

Mas antes há mais um enredamento com os antigos filmes realizados na Jamaica, quando um cantor de nome **David McIntosh** cita em seu depoimento a *pocomania* como uma das origens do *mento*. A diretora então o surpreende ao perguntar, fora de campo, o que seria a *pocomania*, fazendo com que ele se perca de sua *auto-mise-en-scène*, para logo se aprumar e a descrever como uma “dança tradicional da África”. Na sua demonstração do que seria a “atmosfera do *mento*”, McIntosh ensaia movimentos com os braços abertos, semelhantes aos performados pelo grupo que abre o filme *Pocomania*. Ele *também* canta “Matilda” (geralmente citada como um calipso), cuja melodia é quase idêntica a “Sweet Charlie”, também entoada na mesma película. A voz autorizada de Schmidt reforça a territorialização, quando aparece em seguida para explicar que a *kumina* e a *pocomania* teriam ajudado a “criar uma identidade para a canção jamaicana”.

A canção desterritorializada de McIntosh e a fala de Schmidt puxam para pólos opostos. O tema dos gêneros que vão se sobrepondo e adicionando elementos para a música na ilha foi citado em *Jamaica: Paraíso do Reggae*, mas aqui é a base da argumentação desenvolvida pelo programa. A base transcultural da música, que não é apontada, lembra a argumentação em torno do rastafarismo também em *Jamaica: Paraíso do Reggae*, revelando algumas contradições que estão no âmago do modo como ambos os programas inventam a cultura da ilha.

O letreiro **Kumina** é então aplicado a um plano médio que mostra dois homens, cada um tocando um tambor sobre o qual está sentado, de forma semelhante ao tambor-de-crioula mostrado em *Documento Especial*. Esse trecho também marca a entrada de **L’Antoinette Stines – coreógrafa**, que afirma ser a *kumina* “totalmente congoleza” e que tais batidas “vêm diretamente da África”. Ela é mostrada em seguida dançando ao lado dos tocadores de tambor *kumina*, usando uma calça de corte semelhante à do dançarino de *Documento Especial* (do Centro de Cultura Negra do bairro João Paulo), embora a dança de Stines seja em círculos, diferente da performada pelo maranhense, que seguia uma trajetória linear. O programa se mantém em um movimento pendular entre a territorialização e a desterritorialização. Assim, a ligação com a África é deixada de lado por algum tempo, quando é introduzido o gênero seguinte, que não é baseado nos tambores, mas nos sopros e metais, como o trombone.

O **Ska** é apresentado por Harriott ao tocar outra faixa em um pequeno aparelho de som, anunciada por ele como originária de um “antigo mento”, mas “agora é um ska”, explica, para cantar junto com uma antiga gravação (dele mesmo) da canção “Monkey”. Essa faixa já era cantada desde os anos 1930 em Trinidad, como foi possível constatar pela audição de um disco de *kaiso*, o que não prova que ela tenha sido composta na outra ilha, mas ao menos coloca em cheque a caracterização dessa canção como estritamente *mento* ou como exclusivamente jamaicana¹⁰⁷. Para exemplificar o *ska*, algumas cenas em preto e branco semelhantes às usadas em *Jamaica: Paraíso do Reggae* mostram imagens de pessoas dançando animadamente em vários ângulos, tiradas de *This is Ska*, mas musicadas por uma faixa pós-sincronizada, diferente da usada originalmente no curta-metragem da Jamaica Film Unit. Coxsonne Dodd também é entrevistado nesse momento, expressando uma certa desvalorização do gênero anterior, comparando-o com o *ska*, dizendo que “o *mento* é apenas *mento*, o *ska* é mais progressivo, mais ligado ao *jazz*”.

Nesse momento entra em cena **Vin Gordon**, apresentado no letreiro como **saxofonista**, embora o único instrumento que o veremos empunhar durante o filme seja um trombone. Ele pode ser considerado como um personagem de *Música Livre*, a partir de quando puxa Carolina Sá para a frente da câmera, dizendo que o *ska* foi “o primeiro tipo de música da Jamaica e o primeiro tipo de dança”, fazendo com que os dois dançam por alguns segundos, enquanto toca uma música de uma fonte fora do quadro. Um pouco adiante Gordon empunha novamente o seu trombone para acompanhar o *ska* tocado em um pequeno e estridente aparelho de som, uma versão com a letra modificada de *Jamaican Ska* chamada no filme de *Cayaba Ska* (de acordo com os créditos finais), uma gravação recente que também contou com a participação de Gordon¹⁰⁸.

A performance do trombonista transpõe para o presente uma sonoridade identificada no filme com o passado, como parte do relato de uma determinada progressão genérica, operando em relação ao tempo o que os realizadores de *Baila Caribe* operaram em relação ao espaço, na performance de Yellowman no Rio. Tal

107 A faixa *Monkey Ska* está presente no CD do mesmo nome, enquanto que a denominada *Monkey* pode ser ouvida no álbum *Fall of man - Calypsos of the human condition 1935-41*.

108 Esta é a faixa-título do álbum *Coyaba Ska*, do grupo Coyabalites, formado por Gordon, o saxofonista Glen da Costa, além de outros veteranos instrumentistas e o cantor Justin Hinds, que lançou esse disco em 2001. Coyaba é um nome de um rio e de uma praia na Jamaica, de certa forma mantendo a relação da canção com o território, como no original *Jamaican Ska*. O grupo Coyabalites tentou apresentar uma retomada da instrumentação do *ska* dos anos 1960, na linha da atual formação dos Skatalites, mas não voltou a gravar depois do falecimento de Hinds, pouco depois do lançamento do disco. Gordon se formou na Alpha Boys School, orfanato e escola de música citado em *Jamaica: Paraíso do Reggae*.

operação também atualizou a gravação usada como âncora para o fraseado do trombone.

O pêndulo do relato de gênero oscila novamente em direção à transculturalidade, voltando ainda ao passado, quando Schmidt explica que “as batidas estavam ficando mais rápidas em todo o mundo, então as batidas jamaicanas também ficaram mais rápidas e isso ajudou a identificar e a moldar o *ska*, mas a influência da *kumina* e da *pocomania* continuavam no *background*, você pode ouvir em algumas das batidas”¹⁰⁹. Essa é a deixa para a entrada de **Boom Donovan**, identificado como **mestre de nyabingui**, que canta “Oh Carolina”¹¹⁰ enquanto toca um pequeno tambor “kete” (semelhante ao empunhado pelos maroons em *Jamaica: Paraíso do Reggae*), ao lado de uma bandeira imperial da Etiópia. Trata-se de uma primeira alusão ao rastafarismo, por enquanto restrita ao plano musical e simbólico.

A linha evolutiva usada no filme continua o seu encadeamento, chegando ao *rocksteady*, um dos únicos a musicar o território apenas através de uma faixa pós-sincronizada, no caso “ABC of *rocksteady*”, dos Gaylads (identificada nos créditos finais). Enquanto a canção toca, são mostrados mais uma vez os *travellings* pelas ruas contemporâneas de Kingston, focando em crianças e adolescentes saindo de uma escola, provavelmente em alusão à letra da canção, que desfia o alfabeto, enquanto faz juras de amor à música. Gordon entra em ação para comparar o *ska* com o *rocksteady*, cantarolando uma linha de baixo e depois a letra de uma canção para demonstrar que esse gênero traz uma melodia mais “colorida”, lembrando Tadeu de Obatalá em *Netos do Amaral*, que também parece tentar reproduzir uma linha de baixo com a boca. Em seguida, mais uma transição de gênero é relatada, dessa vez por Coxsonne Dodd, que a resume dizendo que “você sai do *ska* e vem o *rocksteady*, daí você quer ir para outro lugar”. Então, ele resume, “antes que o *rocksteady* tivesse um tempo adequado, vieram com o *reggae*”. A diferenciação entre gêneros é dada em termos de mobilidade física, o que mais uma vez reitera a relação estreita entre música e território.

109 Bob Marley chamou o *reggae* de “um tipo de música de Pocomania” [*a Pocomania-type of music*] em uma entrevista nos anos 1970 (WHITNEY E HUSSEY, 1984: 92).

110 Como indicado em uma nota anterior, essa canção é muito citada na literatura sobre a música praticada na Jamaica, por ter sido a primeira gravação de sucesso a usar os tambores nyabinghi como base, em 1959, embora não tenha sido a primeira delas, pois foi precedida por faixas como “Call Calypso”, de Lord Tanamo e o *mento* “Ethiopia”, de Lord Lebby, este o primeiro a fazer uma alusão à doutrina rasta ao citar o país africano em seu título, ainda nos anos 1950 (BARROW e DALTON, 1997: 24; KATZ, 2003: 34).

Outro que faz uma performance improvisada é **Michael Smith** – que é também entrevistado em *Jamaica, paraíso do reggae*. A sua canção, onde ele garante que “nunca desistiu da luta”, introduz o letrado **Reggae**, juntamente com sons ambientes de crianças ao fundo. O gênero parece ser tratado como mais um estilo na linha evolutiva da música praticada na ilha, sem que o *reggae* assuma o caráter totalizante de *Jamaica: paraíso do reggae*, *Netos do Amaral*, *Documento Especial* ou mesmo *Baila Caribe*, onde designou toda a música praticada na Jamaica ao longo dos últimos quarenta e cinco anos. Coxsonne Dodd faz uma descrição em termos de arranjo, explicando o *reggae* como uma forma musical que manteve a “linha de baixo, mas adiciona um movimento interno, um ‘shuffle’ com o teclado: isto é *reggae*”¹¹¹. A tomada seguinte mostra alguns músicos em um estúdio que supostamente demonstram essa descrição, embora o teclado faça uma marcação ao estilo da guitarra-ritmo usada no *reggae* e não o movimento interno de teclado citado por Dodd. Os instrumentistas contemporâneos mudaram o arranjo do que se entende por *reggae*, enquanto que Dodd descreveu o modo como se tocava na época em que se começou a falar nesse nome. A performance transformou o gênero ao longo do tempo, mas ainda é ancorada no território, como mostra o depoimento seguinte.

O cantor Marvelous aparece para discorrer sobre a “identidade” do som, dizendo que “se o baixo e a bateria não são da Jamaica, o *reggae* é tocado muito rápido, sem aquele sentimento bom, apenas corrido, mas se o baixo e a bateria são originais da Jamaica, existe uma raiz no interior, que não te deixa, onde quer que você esteja, está lá”. A metáfora das raízes, também usada em *O Bonde do Rastafari*, se mostra como a tradução mais sólida da fusão Jamaica-*reggae*, que garantiria a “identidade”, no caso relacionada com o andamento ou a velocidade da execução musical e com o que ele chama de “sentimento bom” [*good feeling*]. Um pouco mais adiante ele faz uma ligação entre o aspecto afetivo da performance musical e a concepção da letra em uma mensagem clara, que guarde um significado marcante para quem canta e para quem ouve [*reggae with feeling, reggae with meaning*]. O músico ou o cantor jamaicano seriam as encarnações dessa fusão, levando-a a qualquer lugar que fosse e, por conseguinte, a qualquer época (permitindo assim tanto a transposição no espaço quanto no tempo, o que pode ser encarado como uma autenticação das operações realizadas em *Baila Caribe*, no caso de Yellowman), o que abre caminho para uma voz autorizada tentar complexificar esse debate.

111 Esse tipo de movimento citado por Dodd pode ter sido ouvido pela primeira vez nas faixas “Nanny Goat” e “People Funny Boy” (BARROW e DALTON, 1997; KATZ, 2003). A primeira delas pode ser ouvida no álbum *Story of Jamaican Music*.

Assim, o poeta **Mutabaruka** aparece pela primeira vez neste programa, apresentado como **músico de dub**, mesmo que não seja mostrado tocando¹¹². Ele parte da relação entre o baixo que “fala ao coração” e a mensagem que “sustentaria a música”, chegando a uma definição de identificação, porque segundo ele o ouvinte pensaria: “essa pessoa está dizendo o que eu sinto, dizendo qual é a minha situação, está sentindo o que estou sentindo”. É ele quem introduz o rastafarismo, garantindo ser “o rastafari quem mantém o poder do *reggae*. Todo artista conhecido mundialmente, que ajudou a moldar o *reggae* e a mantê-lo é rasta”. Algumas cenas rápidas de *Lion of Judah*, ao som do tambor de Donavan, são mostradas enquanto Mutabaruka explica que Ras Tafari era “o nome de Hailé Selassié I antes de ser coroado”. Isso serve para apresentar a batida **Nyabingui**, nomeada pelo leteiro enquanto Donavan reaparece, para afirmar depois que “Nyabingui é a vibração das pessoas, do coração (...) tudo começou com os tambores”. Marvelous retorna para citar as canções de Bob Marley, que são “puro estilo Nyabingui”, como “Rastaman Chant”, que canta ao mesmo tempo em que articula a batida, mais uma vez como Obatalá em *Netos do Amaral*.

O pêndulo volta a apontar para a dança e para a expressão localizada, se afastando da transculturalidade, quando o **dancehall** é apresentado por um leteiro inserido entre as imagens das festas de *sound-systems*, caracterizando-o como uma manifestação coletiva, sem associá-lo a um cantor ou DJ específico. Mutabaruka compara os gêneros, comentando que “o *reggae* é mais relaxado e o *dancehall* é mais rápido, então não dá tempo de ouvir, ele se reflete mais no corpo do que no cérebro”, evocando a explicação de Marvelous sobre o *reggae* tocado por quem não é da Jamaica. A fusão entre música e dança evocada por Mutabaruka para caracterizar o *dancehall* ecoa aquela composta em *This is Ska* e *Documento Especial*, mas neste último o tipo de apropriação da música pelos maranhenses bate de frente com o modo como Mutabaruka associa o *reggae* ao cérebro e o *dancehall* ao corpo.

Ele estabelece uma dicotomia clara ao comparar novamente *reggae* e *dancehall*: “onde havia maconha, hoje há cocaína; onde havia vermelho, amarelo e verde, hoje há correntes de ouro; onde havia tranças, hoje há cabelo raspado (...) É

112 Mutabaruka é mundialmente conhecido como *dub poet*, poeta dub, ou seja, aquele que apresenta sua obra poética sobre uma base do dub, que conta entre seus principais praticantes os jamaicanos Linton Kwesi Jonhson, Oku Onuora, Annette Brissette, Jean Breeze, entre outros. Como não consta que Mutabaruka toque algum instrumento musical, o mais provável é que tenha havido um mal-entendido da parte da equipe de *Música Livre*. Mutabaruka também apresenta um programa de rádio de grande audiência na Jamaica, além de atuar como mestre-de-cerimônias em shows e aparecer declamando ou tecendo suas opiniões em diversos documentários, como *Jamaica: Paraíso do Reggae*, *Música Livre*, *Dub Echoes* e *Land of look behind*.

uma inversão total da cultura". Tal explicação, com exceção da menção às substâncias psicoativas, poderia descrever a Jamaica produzida em *Baila Caribe*. Em seguida ele vincula tais valores e práticas, para ele envolvidas com a música, ao território. Assim, expressa sua opinião de que "o *dancehall* é o mais autêntico dos ritmos jamaicanos, porque ele não vem de fontes estrangeiras, é mais cru, mais jamaicano. O *dancehall* é um retorno à mentalidade africana, aos movimentos do corpo, está relacionado ao corpo". Esse parece ser um eco do poema declamado por ele mesmo em *Land of Look behind*, onde, no final do texto, pergunta retoricamente: "[homem das] Índias Ocidentais, a que país você pertence?", encontrando a resposta de que ele é "de outro lugar, musical, é nigeriano, angolano, etíope", mais uma vez expressando a ambivalência rastafari em relação ao território e sua relação com o elemento musical, associando a música ao mesmo tempo à Jamaica e à África¹¹³.

Esse depoimento prepara a volta do pêndulo para a transculturalidade. A coreógrafa Stines não é mostrada fazendo tal aproximação com a Jamaica, mas com o que chama de "africanidade" [*africaness*], dizendo que "quanto mais você chega perto da cultura africana, mais você percebe a estrutura do movimento, mais africanidade no jeito de se mover". Ela não chega a esclarecer se haveria uma diferença marcada entre o jeito africano e o jeito jamaicano de se mover, mas a sequência posterior sugere que os dois estejam incorporados para a realizadora de *Música Libre*, estabelecendo uma ligação profunda com Mutabaruka.

Nela, é performado mais um deslocamento da paisagem sonora, quando tambores são ouvidos a sonorizar a dança de uma mulher em um clube mal iluminado, sendo possível perceber que houve uma substituição do som ambiente, que permanece inaudível, pela batida seca da percussão. Os tambores continuam, se encaixando nos movimentos sinuosos da dançarina, até que um corte na imagem para um plano ao ar livre revela que aqueles eram os tambores *kumina*, usados para musicar a dança de Stines. A montagem paralela então compara, ante os mesmos tambores, os movimentos das duas, favorecendo a percepção da semelhança entre eles.

O som dos tambores continua ainda um pouco mais, ao fundo da fala de King Baicho, um dos tocadores, a garantir que: "se você conhece as batidas da *kumina* e está perto de um lugar onde tocam faixas de *dancehall*, mas só consegue ouvir a

113 Esse movimento transcultural também afetou intensamente a produção musical na África, como também documentou a série *African Pop*, da dupla Belisário França e Hermano Vianna (que mostrou um endoclipe de Evi Edna e seu *soco-reggae*, entre outras apropriações) ou atestou o cantor nigeriano Majek Fashek ao declarar ao programa *Reggae Strong*: "Nós vemos o reggae como música africana, ela não é estranha para nós como a *disco music* ou o *rock*".

batida, vai pensar que está ouvindo uma *kumina*, até chegar perto e perceber 'oh, é um *dancehall*', pois eles têm o mesmo tipo de... [bate no tambor] dentro dele". Isso é justaposto a Vin Gordon, que conclui: "a música jamaicana estará sempre aí, não importa o que aconteça, ela está sempre presente, as coisas rodam e rodam e voltam a rodar".

A faixa de Toots and the Hibberts tocada na abertura volta a ser ouvida, sobre *travellings* de uma favela, entre outras imagens rápidas que trazem a presença tímida da diretora: um homem em uma plantação de maconha mostrando uma planta para Carolina, Sly Dunbar programando batidas na bateria eletrônica, uma fábrica de discos, o carro passando para o lado esquerdo da estrada (imagem também vista em *Jamaica: Paraíso do Reggae*), encerrando a sequência na mesma loja de discos mostrada na abertura, como que para apresentar imagens da percepção da música como algo cíclico.

Durante o programa, a expressão "música jamaicana" substituiu o que foi chamado em alguns programas de "reggae" e em outros de "dancehall". Estes foram transformados em subcategorias de um gênero mais amplo e territorializado. Dessa forma, a fusão música-território ainda predomina, mas de um modo mais elaborado e abrangente do que nos outros programas. O processo de transculturação não é abordado, fechando a música praticada na Jamaica em uma circularidade que considera apenas a expressão territorializada, o que de certa forma ecoa na proposta da diretora de *O Bonde do Rastafari*, em sua montagem da "nova Jamaica" no Rio de Janeiro. No entanto, não foi possível escamotear a nítida transculturalidade constituinte das expressões assinaláveis naquele território. O confronto com a transculturação explícita do filme *Reggae* e dos programas *Documento Especial* e *Netos do Amaral*, deixa claro que *Música Libre* tenta prender aquelas batidas, melodias e cantos no perímetro instaurado pelo audiovisual, assinalando um lugar para o outro e sua expressão. Essa abertura da paisagem sonora acontece na relação com o fora-de-campo, havendo maior possibilidade de diálogo entre a realizadora e os que estão assinalados entre as bordas do enquadramento.

5.2.2 – Ciclos musicais

Música Libre: Jamaica apresenta uma noção circular de história musical. No final do programa, a repetição da faixa "54-46", usada para compor o endoclipe no começo do filme remete a uma circularidade que parece prender a prática da música, se aproximando do universo fechado produzido em *Jamaica: Paraíso do reggae*. A produção musical na ilha apresenta diversas formas de se lidar com a tradição, as

quais são certamente mais complexas do que a expressa por essa operação de montagem. Uma analogia mais clara com o que acontece na Jamaica poderia ser feita se um produtor do chamado *funk* carioca tomasse a melodia de uma parlenda infantil arcaica como *Escravos de Jó* e a usasse para gravar uma faixa de protesto contra a repressão policial nas favelas. É isso o que fez o jamaicano Higgist Twin, quando usou a melodia da canção “Mandeville Road”, cantada desde o século XVIII e usada em um jogo infantil bastante semelhante ao caxangá da parlenda daqui, para compor a faixa “Chant Down Opression” sobre uma base eletrônica¹¹⁴, processo similar ao de centenas de faixas gravadas na Jamaica. Já se observa no Rio de Janeiro um movimento de aproximação entre a nova geração de produtores de *funk*, *reggae* e *dub*, envolvendo agentes relacionados com aqueles mostrados em *O Bonde do Rastafari*, fazendo prever novas associações e reapropriações talvez também no plano audiovisual.

De qualquer modo, o uso da melodia tradicional em “Chant Down Opression” não congela a tradição em um gueto tradicional (ou não), mas é transmutada pelas pessoas das mesmas comunidades onde tais tradições são performadas e não por compositores ansiosos por uma chancela de autenticidade para suas produções. A noção de retorno da tradição em *Música Livre* se aproxima da *kumina* e explicita a presença das suas batidas no *dancehall*, também por uma operação de montagem e deslocamento, embora ainda traga a marca da procura por um *reggae* puro e “tradicional”, expressa no uso da canção “54-46” como abertura e fechamento. Essa noção também perpassa *Jamaica: Paraíso do reggae* e *O Bonde do Rastafari*, quando este último ressalta a busca de uma determinada autenticidade por um dos entrevistados. Por outro lado, *Baila Caribe* louva a novidade por si só, em um ponto de vista evolucionista que também não capta o que há de reflexivo na produção musical na Jamaica.

Enquanto que no Maranhão a produção local é mostrada como discreta, pouco usada como exemplo nos relatos de gênero, em *O Bonde do Rastafari* ela ocupa todo o tempo do filme, sem dar espaço para a produção oriunda da Jamaica. Assim o espectador não pode conferir por si próprio qual seria mais “autêntica” ou ainda racionalizar se essa noção de autenticidade seria adequada no contexto constituído. Nos programas instaurados no Maranhão há uma preocupação em apontar elementos de diferenciação e de similaridade entre uma dada música produzida no Brasil e o *reggae* como fundido à Jamaica, entendidos como manifestações delimitáveis e

114 Faixa que pode ser ouvida no LP *Reggae Sound War volume 1* (ROHIT). O jogo das crianças jamaicanas pode ser acompanhado no documentário *Repercussions*.

unidimensionais. Enquanto isso no filme instaurado no Rio, fala-se na “mesma ladainha das raízes”, mas apenas os produtos da dinâmica transcultural são explicitados como tal. A vaga noção de “autenticidade” parece estar deslocada em uma argumentação onde a transtextualidade predomina na percepção dos personagens e entrevistados sobre o tema. A volta ao mundo natural e o cultivo da vida espiritual, fundido com a expressão musical na cachoeira, é antídoto e garantia contra o mundo da Babilônia. Ela está vinculada aos valores rastafari defendidos pelo filme, os mesmos que Mutabaruka contrapõe aos do *dancehall*, mas atribuindo maior “autenticidade” a este último. Isso acontece porque, em *Música Livre*, a autenticidade é buscada na música tradicional da *kumina* e do *mento*, associando-os à dança, ou à “mentalidade africana”, como nomeou Mutabaruka, dando assim abertura para a inserção da fala de Marvelous, que erige o músico jamaicano como a encarnação do *reggae*.

Os dois documentários deste último par analítico abdicam do formalismo e enfatizam o conteúdo, se concentrando na composição da fala do outro, adotando estratégias reflexivas que procuram lembrar o espectador da materialidade do filme. Por outro lado, existe uma procura pela integração das cineastas com o território e com as pessoas filmadas, seja através da construção de personagens, pela montagem ou pela presença física da realizadora, existindo assim um entrelaçamento explícito entre a memória coletiva e a individual na constituição de tais produtos audiovisuais. A nova Jamaica no Rio de Janeiro e Jamaica cíclica no Caribe são construídas com base na palavra falada e cantada. Enquanto que *O Bonde do Rastafari* constitui uma paisagem sonora mais elaborada, com continuidade musical e uso de ruídos para caracterizar um personagem¹¹⁵, em *Música Livre* o trabalho com o som lembra o de *Documento Especial*, com predomínio do som direto.

Dessa maneira se encerra a apresentação e análise dos filmes do *corpus*. Todos se mostraram extremamente ricos em termos de associações entre música e território. Para finalizar a tese será necessário realizar a melhor síntese permitida em tais circunstâncias.

115 Como advertiu Comolli em diversos textos, uma distinção de ordem ética entre o que chamamos documentário e o que chamamos ficção é que, no primeiro caso, os personagens continuam suas vidas depois do filme e podem sofrer as consequências pelo que deixaram ser filmado e gravado ou pelo que foi arranjado à sua revelia na montagem (como foi o caso em *O Bonde do Rastafari*), enquanto que os atores de um filme de ficção, por mais realista que seja, não precisam prestar contas pelo que fizeram ou deixaram de fazer na frente das câmeras e microfones, pois possuem o “álibi” da encenação ficcional. Embora tal noção possa ser desafiada entre os atores de telenovelas que atuam como “vilões”, muitas vezes atacados ou xingados na rua, por terem sido confundidos com os personagens que encarnam, tal situação pode ser encarada como exceção e não como regra nesses casos.

CAPÍTULO 6

CONSIDERAÇÕES FINAIS

6.1 – Musicando o território

Para efetuar uma conclusão possível, é necessário relacionar algumas das questões desentranhadas dos filmes e confrontá-las com outras levantadas ao longo da tese. A conclusão mais geral diz respeito à relação entre música e território no audiovisual. Pelo que foi descrito e analisado, é possível dizer, em primeiro lugar, que essa relação pode ser melhor compreendida por meio de uma sensibilidade colecionista, que trabalha com os produtos audiovisuais enquanto unidades, mas não como entidades auto-suficientes e submetidas a um único regime de tratamento da imagem e do som. Uma coleção não é uma série, mas um conjunto de elementos que possuem o potencial para afetar, tanto ou mais do que informar, os seus detentores, ligados por uma rede conceitual e pela memória coletiva. Por sua vez, o audiovisual torna colecionável a música popular de um modo como ela não se apresenta sob a forma de discos, partituras ou outras formas de fixação sonora, no sentido de estabelecer relações necessárias com os territórios. Dessa forma, os diversos níveis de associação possíveis por meio do audiovisual podem oferecer ao espectador e ouvinte uma demarcação rígida para uma construção extremamente complexa.

Tendo em vista essas possibilidades, é necessário adotar uma perspectiva transcultural, que permite focar em aspectos geralmente escamoteados, havendo ou não um movimento de racionalização do que está sendo visto ou ouvido. Quando a experiência de se assistir a um produto audiovisual se mostra por essa perspectiva, colocando lado a lado filmes e programas televisivos onde a música popular possui um papel constitutivo, é possível demonstrar que esse tipo de produto audiovisual possui uma especificidade, não somente pelo conteúdo em si. Essa especificidade também se manifesta pelo potencial de apresentar, por mais fechada e direcionada que seja a sua relação com espectador, momentos onde pequenas ou grandes brechas podem ser abertas nos territórios instaurados e nas estratégias montadas para envolver o público. Nesses momentos, o contínuo audiovisual da paisagem sonora se abre e a gradação de expectativa em torno da veracidade do que é visto e ouvido é substituída por uma fruição, que não é condicionada pelas garantias exigidas de um documentário.

Isso fica claro na filmagem e montagem de *The Harder they Come*, onde os poderes do canto, da música, do audiovisual e da terra foram usados para constituir um conceito musical para a Jamaica, em um filme declaradamente ficcional. Isso aconteceu, como vimos, por meio de variadas estratégias que promoveram uma fusão entre música e território, não de forma linear, mas descontínua, onde o fora-de-

campo nos filmes foi paulatinamente povoado por peças musicais e assimilado pelo campo produzido no aparelho de filmagem. O fora-de-campo, fundido com o campo constituído em suas quatro dimensões, incluindo o som, tornou-se dessa maneira determinado por essa constituição e foi sob essa forma que foi propagado por meio do audiovisual para outros lugares e espectadores diversos.

Mas esse enredamento radical pareceu se desvitalizar quando tomado apenas como referência informacional, tanto no plano interno quanto no externo, em outros filmes e vídeos que tomaram tal referência como base. Nesse caso, as pessoas e a música por elas produzida foram reificadas e inseridas em séries causais, como os relatos de gênero. Os realizadores dos documentários produzidos depois de *The Harder They Come* tomaram essa fusão entre o que está no campo e o fora-de-campo como dada para o espectador, o que fica patente quando comparados com *Reggae*, que, mesmo procurando estabelecer um relato de gênero, não vincula a música a um território geopolítico, mas a todo o Caribe colonizado pelos ingleses. Se havia uma plenitude que prescindia da citação do nome *reggae* em *The Harder They Come*, passou a haver um excesso, como em *Netos do Amaral*, uma necessidade de reiteração contínua. Essa instrumentalização da fusão entre música e território se mostra de forma mais nítida, em termos audiovisuais, em *Jamaica: paraíso do reggae*, quando o gênero *reggae* serviu como fronteira sonora e estrutural que impedia qualquer espécie de vínculo daquela música com outros locais, além do amálgama forçado entre elementos terrenos com o elemento musical, operados pela locução e a montagem.

Tais manifestações demonstraram que o *reggae* se mostrou mais estável em termos descritivos do que em termos prescritivos e nas suas inscrições, explicitadas na instável execução instrumental e na performance vocal. Os diversos exemplos analisados ao longo da tese deixam claro que, como nas comunidades científicas analisadas por Thomas Kuhn (1975: 228), as comunidades constituídas em torno de um gênero musical e propagadas pelo audiovisual se definem muito mais pelo compartilhamento de exemplos do que por regras, que poderiam em última análise substituir os casos específicos por abstrações, isto é, gêneros enquanto descrições e prescrições rígidas. É claro que todo gênero está condicionado por fatores históricos, sociais, econômicos e culturais, mas cada artista que o pratica também possui seu próprio repertório, suas referências e suas próprias maneiras de interpretar as variações que transformam o gênero a cada performance e o associam a outras dinâmicas transculturais.

A voz autorizada, exposta nas locuções ou nas entrevistas de especialistas ou

entrevistados aos quais é dado este papel, procurou enquadrar esse processo em um relato de gênero estabilizado, linearizando as práticas musicais em uma seqüência inexorável de causalidade territorializada da música popular. Em tais produções, o modo de sonorização inaugurado ainda no cinema silencioso, com sua “música de programa”, sobrevive e ganha estatuto de normalidade no interior da comunidade dedicada ao “cinema do real”, mesmo quando o usual nesse meio é a associação da musicalização da imagem a um artificialismo excessivamente direcionador. Isso não advém de uma consciência de que a música gravada em sincronia é usada como garantia de autenticidade ou veracidade, sem possuir essa prerrogativa *a priori*, mas por uma combinação entre a conveniência prática e a tradição associativa dos primórdios do cinema. Tais construções não são necessariamente desvitalizadas ou negativas em relação aos povos filmados, como pode ser visto e ouvido em algumas passagens dos audiovisuais analisados, mas tendem a reduzir a dimensão vital desses povos a uma série comunicável.

6.2 – Territórios sonoros

A síntese do conceito musical de Jamaica no audiovisual ampliou a aceitação de uma expressão marginal na ilha e contribuiu para consolidá-la internamente, enquanto catalisou o processo de desterritorialização, que transpôs uma paisagem sonora, produzida de acordo com esses preceitos, para outros lugares. *The Harder they come* e sua trilha sonora em disco desencadearam um processo de comunicação intencional, mais relacionada a estratégias mercadológicas, visando a expansão do público consumidor para esse tipo de música. Contudo, tais vetores também formaram a base de uma “comunicação não-intencional” (FAVRET-SAADA, 1990), onde o ouvinte é afetado de diversas maneiras que extrapolam o gosto musical superficial, a admiração ou uma identificação com os artistas que produziram as canções ouvidas, dançadas e cantadas. Essa “conversão” é explicitada nos filmes e programas que se concentram no público do *reggae*, onde as pessoas filmadas não estão preocupadas apenas com a música enquanto veículo de mensagens, mas se deixam levar pelos sentimentos provocados pela combinação melódica e rítmica. Isso permite pensar que os maranhenses mostrados em *Documento Especial* e *Netos do Amara!* não imitam os jamaicanos nem se identificam com eles, mas se deixam afetar pela mesma música que os afetou nos anos 1960 e 1970. A espacialidade provida pela imagem em sua combinação com o som e sua temporalidade formariam esse novo território, que se enreda com os espectadores em uma duração determinada pelo audiovisual.

Em contraposição à concepção de território como fonte, essência e causa da música, é possível contrapor a noção de território sonoro, a partir do conceito de ritornelo de Deleuze e Guatarri. N'O *Abecedário de Gilles Deleuze*, este procurou explicar o ritornelo afirmando que o músico "torna audível a música da terra, ele torna audível ou a inventa", ou seja, nesse sentido o trabalho do músico e do ritornelo é "tornar sonoros os poderes da terra". Entre estes poderes está a emergência do que Deleuze e e Guatarri chamam de linhas de fuga, constituindo rizomas e cartografando outras relações possíveis, excedendo o território instaurado e desterritorializando-o. Nesse sentido, o território nunca é algo único, mas composto por diversas camadas, aspectos, contendo em si o meio interior e o exterior. O modo como a música marca a expressividade de um território pode ser flagrado em praticamente todos os produtos audiovisuais estudados, principalmente em algumas das intervenções sonoras dos personagens, como o trombone de Vin Gordon tocado sobre uma gravação de *ska*, nos atabaques e matracas de Paulo Akomabu, no canto do pescador, no grupo cantante na escadaria em São Luis ou dos rastas nas cachoeiras do estado do Rio de Janeiro. Mas também pode acontecer com o elemento musical que atravessa a imagem, mesmo que aparentemente de fora, como os tambores da kumina que parecem afetar a dançarina do clube jamaicano.

O ritornelo faz o seu trabalho ao retornar diversas vezes a um espaço e atuar como agente catalisador, que cria motivos territoriais e os conserva, quando repetido no audiovisual. Este trabalho requer uma atividade de seleção, de extração, de coleta. E depois outra atividade de organização, retenção, rememoração, algo que o trabalho de montagem também pode realizar, mas é um tipo de operação específico, um arranjo. Assim, o ritornelo pode se apresentar de diversas maneiras, talvez diferentes do fio melódico concebido por Deleuze e Guattari, mas com o mesmo potencial de fazer voltar um passado que pode ser coletado e colocado em uma relação dialética com o presente do filme, se tornando concreto para o espectador ao envolvê-lo em uma nova paisagem sonora. Desse modo, o real não se mostra como dado, mas como rede de potencialidades, que pode permitir todo tipo de trabalho musical, nem sempre na direção desejada, mas aberta ao acaso, ou, como diria Comolli, ao risco. Esse risco se inscreve no audiovisual, abrindo brechas nos territórios instaurados por meio de performances que nos fazem sentir as reservas temporais e potenciais do fora-de-campo, inscrevendo sons e corpos para os espectadores do filme e sem que sejam assinalados de maneira fechada.

A sensibilidade colecionista do espectador é estimulada por essa operação anterior, afetando-o e muitas vezes inspirando novas produções, como certamente

ocorreu, de alguma maneira, com os realizadores dos filmes e programas analisados. Quando um realizador permite que territórios sonoros se insiram naqueles instaurados anteriormente no audiovisual, ele está exercendo, conscientemente ou não, sua sensibilidade colecionista e libertando seus personagens e a música por eles tocada ou cantada. Os territórios antes musicados são dessa forma excedidos e transformados em outros, não necessariamente vinculados a suas formações originais. Tal constatação estaria em consonância com a argumentação de Silva, quando diz que através do *reggae* os maranhenses reconstroem um lugar onde pessoas discriminadas e mantidas na base da pirâmide social podem existir com dignidade (2007), ter vontade de viver, em suma.

6.3 – Arranjos audiovisuais

A paisagem sonora, entendida como composição coletiva de sonoridades, nunca pode ser totalmente captada por equipamentos de áudio, ficando assim, em sua maior parte, reservada no fora-de-campo, tanto visto, como também ouvido. O que os microfones podem capturar está nas proximidades, o que, no caso de filmes onde a captação direta predomina, constituem um extrato menos controlado, mas ainda sim condicionado pelo trabalho dos integrantes da equipe de filmagem. No processo de transformação da paisagem sonora em arranjo audiovisual, ao se integrar com o ambiente acústico do espectador, a combinação com a imagem também é relevante para a criação de territórios sonoros. Dessa forma, o trabalho da música no audiovisual é provocar uma fusão com essa imagem, inventando uma nova paisagem sonora em seu interior. É esse segmento que vai integrar esse produto audiovisual e se projetar sobre o espectador, tornando-se assim a uma nova paisagem sonora também para ele. Dessa maneira, o espectador participa dessa nova orquestração, também estimulado por sua sensibilidade colecionista, mesmo que não seja ativamente, e ainda afetado pelos alto-falantes da sala de cinema ou de seu aparelho de TV.

Isso nos faz concluir que a especificidade do documentário sobre música popular é compor um arranjo audiovisual – considerando que nesse meio musical específico a orquestração é chamada de arranjo, não por uma correspondência entre som e imagem, mas como uma extrapolação dos territórios musicados e instaurados pelos filmes e vídeos e a extensão dos territórios sonoros para o ambiente onde o espectador se encontra. A conjugação de *auto-mise-en-scène* e performance é um fator importante na constituição desse arranjo audiovisual, posto que expõe o modo como o *performer* se dirige diretamente para sua platéia (algo consagrado no meio

musical) e também sua postura como um personagem de não-ficção, ao mesmo tempo revelando e escamoteando sua inscrição, incorporando assim a própria condição do audiovisual que recusa a ficção.

Quando eles extrapolam o perímetro de filmagem, se estendendo até o fora-de-campo do filme e da tela, abarcam o perímetro de ação do filme e o que pode ser chamado de *perímetro de interação*, aquele que engloba o espaço onde o espectador se encontra. É quando o arranjo audiovisual se constitui como paisagem sonora nesse perímetro de interação que os territórios sonoros cumprem o seu potencial desterritorializante e reterritorializante, afetando um número amplo de pessoas. É um fluxo de produção que permite a interação entre o arranjo audiovisual e aqueles afetados por ele, que pode gerar novos turbilhões no rio, como Benjamin prefere chamar as “origens” da expressão humana (identificadas geralmente com as nascentes). Quando os processos desterritorializantes e reterritorializantes se combinam e formam turbilhões ainda mais potentes, como aqueles que levaram à invenção do reggae, do povo da Jamaica, do povo da “Jamaica brasileira” e a da “nova Jamaica” no Rio de Janeiro, entre outros, o circuito da comunicação transcultural segue como uma rede produtiva, não encerrada pelas forças desvitalizantes.

Desse modo, o audiovisual como articulador entre a memória coletiva e individual, onde os olhares lançados para um filme se cruzam com o de milhares de olhares anteriores, onde os sons ouvidos se amplificam com as milhares de audições posteriores, pode ser entendido de maneira ainda mais atuante quando se considera o papel do som, a relação entre o campo e o fora-de-campo, a performance e a *auto-mise-en-scène*, edificando territórios sonoros que são amplificados e expandidos, que afetam de modos diversos pessoas em todas as partes do mundo.

O cinema, o vídeo e a música popular, combinados em um arranjo audiovisual mutante, apresentam o potencial de tornar audíveis as redes transculturais e rizomáticas abafadas pelas raízes hierarquizadas e institucionalizadas. Assim, as implicações do conceito de território sonoro para o entendimento da relação transcultural entre contextos diversos, como os situados no circum-Caribe, se mostram extremamente relevantes. Nesse sentido, encaramos a transculturalidade como aceitação da expressão humana em toda a sua pluralidade, o que implica possibilitar que as manifestações culturais possam ser plenamente conhecidas, por diversas perspectivas. Difundir outras expressões, não para engessar a cultura, mas para permitir que outras perspectivas possam emergir e ter a exposição atualmente

dada para as manifestações praticadas nos centros hegemônicos, é uma consequência possível dessa mentalidade. Dessa maneira todos teriam condições de escolher sua forma de se expressar, sem se limitar apenas a um arranjo pré-determinado de elementos culturais.

Essa dinâmica plural também não pode ser vista como mais autêntica ou legítima que a experiência individual. Os produtos audiovisuais, que se relacionam da com os sentidos de forma vívida em sua capacidade de envolver cada espectador e o público como entidade mutante, se mostram como importantes agentes catalisadores de novas versões, relativamente estáveis e circuláveis, de uma realidade que está sempre em movimento. A experiência do cinema e do audiovisual se torna assim um ato colecionista para o espectador, onde, por meio de uma perspectiva transcultural, é possível selecionar momentos de formação de territórios sonoros, se deixar afetar pelos arranjos audiovisuais e se deixar territorializar, para inventar novas possibilidades e novas expressões.

O trajeto desta tese chega ao seu final, mas diversas questões que emergiram no processo de estudo e pesquisa ainda apresentam o potencial de gerar discussões e investigações variadas. A quantidade e complexidade de temas e desdobramentos levantadas nos produtos audiovisuais analisados não pode ser esgotada em um único esforço, delimitado por diversos fatores. No entanto, o resultado que agora se apresenta, o aperfeiçoamento dos métodos de pesquisa e a ampliação de uma rede de contatos com colegas pesquisadores e outros profissionais ultrapassou em muito as expectativas iniciais. A esperança maior é que este trabalho seja apenas um dos elos de um esforço de conhecimento mútuo e aproximação entre os povos do Brasil e do circum-Caribe, entendido em sua acepção mais ampla, em um processo que poderá ecoar de forma intensa pelas próximas gerações.

Referências Bibliográficas

- ALTMAN, Rick (org.). *Sound Theory/Sound Practice*. Londres: Routledge, 1992
- ARISTÓTELES. *Arte retórica, Arte poética*. São Paulo: Difel, 1964
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2005
- BALAZS, Bela. Theory of the film: sound. In: Weis, Elisabeth e Belton, John (orgs.) *Film Sound – Theory and Practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- BAPTISTA, Mauro. Documento Especial: entre a reportagem e o documentário. *Sinopse*. Ano 3, nº6, 1998, pag. 24-27
- BARROW, Steve e DALTON, Peter. *Reggae: The Rough Guide*. Londres: Rough Guides, 1997
- BASTIDE, Roger. *Brasil, terra de contrastes*. São Paulo: Difel, 1969
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987a
- _____. O narrador. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987b
- _____. Sobre o conceito de história. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987c
- _____. Unpacking my library. *Illuminations*. Nova Iorque: Harcourt, Brace & World, 1969
- _____. *Paris capitale de XIXe Siecle – Le Livre dês Passages*. Paris: CERF, 1993
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006
- BETHÔNICO, Jalver Machado. *A articulação dos signos audiovisuais*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2001 (Tese, Doutorado em Comunicação e Semiótica)
- BIANCOROSSO, Giorgio. Begginig credits and beyond: music and cinematic imagination. *Echo*. Vol. 3 , edição 1, 2001 Disponível em <http://www.echo.ucla.edu>. Acessado em 06/05/2007
- A BÍBLIA: tradução ecumênica. São Paulo: Paulinas, 2002
- BILBY, Kenneth. *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Filadélfia: Temple University Press, 1996
- _____. *Performing african nations in Jamaica*. Atas do Seminário de etnomusicologia caribenha, julho de 2003. Disponível em <http://pagesperso-orange.fr/>. Acessado em 07/08/2007

- BLAKE, Barbara. Testimonio sobre el cine en Jamaica. In: Fundación Mexicana de Cineastas. *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* - vol. III. Universidad Autónoma Metropolitana: Cidade do México, 1988
- BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema. In: WEIS, Elisabeth e BELTON, John (orgs.). *Film Sound – Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985
- BOURDIEU, Pierre. Le Langage Autorisé: Les Conditions Sociales de l'Efficacité du Discours Rituel. *Ce qui Parler Veut Dire: L'Économie des Échanges Linguistiques*. Paris: Fayard, 1982.
- BRITTOS, Valério (org.). *Comunicação, informação e espaço público* - exclusão no mundo globalizado. Rio de Janeiro: Papel&Virtual, 2002
- BROWN, Timothy. Subcultures, pop music and politics: skinheads and "Nazi rock" in England and Germany. *Journal of Social History*. Outono, 2004
- BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003
- CAMBARÁ, Isa. O "reggae" de Bob Marley invade o Rio. *Folha de São Paulo*, 20 de março de 1980
- CARDOSO, Marco Antonio. *A magia do reggae*. São Paulo: Martin Claret, 1997
- CARIBBEAN STUDIES ASSOCIATION. Convocatória para a 31a Conferência Anual. Disponível em: <http://sta.uwi.edu/caribbeanstudies>. Acessado em 27/03/2006
- CARVALHO, José Jorge de e SEGATO, Rita Laura. *Sistemas Abertos e Territórios Fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais*. [online] Universidade Nacional de Brasília: Série Antropologia, 1994. Disponível na Internet em <http://www.unb.br/ics/dan/Serie164empdf.pdf>. Acessado em 21/06/2004
- CARVALHO, José Jorge de. Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 5, N.11, 53-91, 1999
- _____. *Um Panorama da Música Afro-Brasileira*. Universidade Nacional de Brasília: Série Antropologia, 2000 Disponível na Internet em <http://www.unb.br/ics/dan/Serie275empdf.pdf>. Acessado em 05/09/2006
- CHANG, Kevin e CHEN, Wayne. *Reggae Routes*. Filadélfia: Temple University Press, 1998
- CHION, Michel. *L'Audio-vision – Son et Image au Cinéma*. Paris: Nathan, 1990
- _____. *The Voice in Cinema*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999
- COMOLLI, Jean-Louis. Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène. *Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*, 5, Anais, 2001. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2001a.

- _____. Cinema contra Espetáculo. *Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*, 5, Anais, 2001. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2001b.
- _____. *Voir et pouvoir: l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Védier, 2004
- _____. *Fim do fora-de-campo? Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*, 10, Anais, 2006. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2006
- COOPER, Carolyn. *Noises in the blood: orality, gender and the "vulgar" body of Jamaican popular culture*. Durham: Duke University Press, 1995
- _____. Lick Samba: cultural synergies between Brazil and Jamaica. *Revista Brasileira do Caribe – Revista do Centro de Estudos do Caribe no Brasil*. Universidade Federal de Goiás, vol. 8, nº 15, julho-dezembro, 2007
- CORNER, John. Sounds real: music and documentary. *Popular Music*. Volume 21/3. Cambridge: Cambridge University Press, 2002 pp. 357–366
- COUTINHO, Eduardo. A Astúcia. In: NOVAES, Adauto (org.) *Rede Imaginária: Televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999
- COUTINHO, Eduardo et ali. O sujeito (extra) ordinário. In: Mourão, Maria Dora e Labaki, Amir (orgs.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac e Naify, 2005
- DAVIS, Stephen. *Bob Marley*. Rochester: Schenkman, 1990
- DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem*. Petrópolis: Vozes, 1993
- DE FRANCE, Claudine. *Cinéma e anthropologie*. Paris: Maison des Sciences de L'homme, 1989
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II – a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia – vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 1995
- _____. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia – vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 1997
- DE THEYJE, Marjo. Transnationalism in Surinam: Brazilian Migrants in Paramaribo. In: GOWRICHARN, Ruben (org.). *Caribbean Transnationalism: Migration, Pluralization, and Social*. Oxford: Lexington Books, 2006
- DIAWARA, Manthia. *African cinema: politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1992
- EDWARDS, Micheal A. "Flimshow" on wheels: New film team recalls pioneering Mobile Cinema Unit. *Jamaica Observer*. Kingston, 19 de março de 2004. Disponível em: <http://www.jamaicaobserver.com>. Acessado em 23/09/2005.
- ELLIS, Owen. Yardie Culture in T&T. *The Jamaica Star*. 13 de fevereiro de 2008. Disponível em: <http://www.jamaica-star.com/thestar/20080213/cleisure/cleisure1.html>. Acessado em 14/02/2008.

- FAVRET-SAADA, Jeanne. Être *Affecté*. *Gradiva* - Revue d'Histoire et d'Archives de l'Anthropologie. nº 8, pag. 3-9, 1990
- FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: Machado, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003b
- FISCHER, Lucy. Enthusiasm: From Kyno-Eye to Radio-Eye. In: Weis, Elisabeth e Belton, John (orgs.). *Film Sound – Theory and Practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985
- FORUM DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO DE BELO HORIZONTE (FORUMDOC). Anais, 5, 2001. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2001
- FORUM DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO DE BELO HORIZONTE (FORUMDOC). Anais, 10, 2006. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2006
- FOSTER, Chuck. *Roots, Rock, Reggae – an oral history of reggae from ska to dancehall*. Nova Iorque: Billboard, 1999
- FRANÇA, Vera Veiga. *Jornalismo e vida social: a história amena de um jornal mineiro*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- FRITH, Simon. *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Londres: Routledge, 2004
- FULANI, Ifeona. Representations of the Body of the New Nation in *The Harder They Come* and *Rockers*. *Anthurium – a caribbean studies journal*. Vol. 3, n 1, primavera de 2005. Disponível em: <http://anthurium.miami.edu/>. Acessado em 30/11/2006
- GARNICE, Michael. Mento Video Downloads. [online] *Mento Music*. Disponível em: <http://www.mentomusic.com/video.htm>. Acessado em 02/01/2008
- GERMAN, Ronaldo. Projeto de A Grande Estréia/Preto no Branco. Estratégia Investimentos. Disponível em: <HTTP://www.estrategiainvestimentos.com.br/>. Acessado em 23/08/2007
- GILROY, Paul. *There Ain't No Black in the Union Jack*. Londres: Hutchinson, 1987
- _____. *O Atlântico Negro*. Rio de Janeiro: Editora 34/Universidade Cândido Mendes, 2001
- GILROY, Paul e GLISSANT, Édouard. Atlântico Negro/Black Atlantic. In: Ohanian, Melik e Royoux, Jean-Christophe (orgs.) *Cosmograms – Seven Minutes Before*. São Paulo: Kristale/ 26a Bienal de Artes de São Paulo, 2005
- GLISSANT, Édouard. *Le Discours Antillais*. Paris: Editions du Seuil, 1980
- _____. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000
- GOLDMAN, Márcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos- Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, SÃO PAULO, USP, 2003, V. 46 Nº 2.
- _____. Uma Teoria Etnográfica da Democracia: a política do ponto de vista do movimento negro de Ilhéus, Bahia, Brasil. *Etnográfica*, Vol. IV (2), 2000, pp.

311-332

- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: narrative film music*. Blommington: Indiana University Press, 1987
- GOWRICHARN, Ruben (org.). *Caribbean Transnationalism: Migration, Pluralization, and Social*. Oxford: Lexington Books, 2006
- GUIBAULT, Jocelyne. The politics of labelling popular music in english caribbean. *Revista Transcultural de Música*. number 3, 1997. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/guilbault.htm> . Acessado em 23/05/2007
- HALL, Stuart. *Da diáspora – identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003
- HAMBURGUER, Esther. Políticas da Representação. In: Labaki, Amir e Mourão, Maria Dora. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005
- HARAZIM, Dorrit. Foco Distanciado – a trajetória de uma documentarista solitária. *Piauí*. Rio de Janeiro. Ano 2, numero 14, pag.68-70, out. 2007
- HENEBELLE, Guy e GUMUCIO-DAGRON, Alfonso. *Les Cinémas de l'Amerique Latine*. Paris: L'herminier, 1981
- HENNION, Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós, 2002
- HORNA, Hernán. *La Indianidad – the indigenous world before Latin Americans*. Princeton: Marcus Wiener, 2001
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001
- IZNAGA, Diana. *Transculturación en Fernando Ortiz*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1989
- KASSABIAN, Anahid. *Hearing Films: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Londres: Routledge, 2001
- KATZ, David. *People Funny Boy: The genius of Lee "Scratch" Perry*. Edimburgo: Payback, 2000
- _____. *Solid Foundation: An Oral History of Reggae*. Londres: Bloomsbury, 2003
- KAYE, Andrew L. The Film Score and the African Musical Experience. *Revista Transcultural de Música*. Número 11, 2007. Disponível na Internet em: <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>. Acessado em 21/02/2008
- KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1975
- LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005

- LETTS, Don. *Culture Clash – dread meets punk rockers*. Londres: SAF Publishing, 2007
- LEWIN, Olive. *Rock it come over: the folk music of Jamaica*. Kingston: University of West Indies Press, 2000
- LINS, Consuelo. O Cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. In: Teixeira, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004
- LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004
- LOPES, Vera de Oliveira Nusdeo. A lei da Selva. In: BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003
- MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003
- MANLEY, Michael. Reggae, o impulso revolucionário. In: Cardoso, Marco Antonio. *A magia do reggae*. São Paulo: Martin Claret, 1997
- MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra*. São Paulo: Senac/Unesp, 2003
- MARRA, Pedro Silva. *As paisagens sonoras do Brás: reapropriações da cultura popular na linguagem musical*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007 (Dissertação, Mestrado em Comunicação)
- MARSHALL, Francisco. Epistemologias históricas do colecionismo. *Episteme*. UFRGS, Porto Alegre, Nº 20, p 13-23, jan-jun, 2005. Disponível em: <http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/portal/>. Acessado em 21/04/2007
- MARSHALL, Victoria. Filmmaking in Jamaica: 'Likkle but Tallawah.' In: Cham, Mbye (org.). *Ex-iles: Essays on Caribbean Cinema*. Trenton: África World Press, 1992
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. A "origem do samba" como invenção do Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Ano 11, nº 31, Anpocs, julho de 1996. pag. 157-177
- MINTZ, Sidney. Enduring substances, trying theories: the caribbean region as oikumenê. *The journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 2, nº 2, pag. 289-311. Junho de 1996
- MINTZ, Sidney e PRICE, Richard. O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica. Rio de Janeiro: Pallas/Universidade Cândido Mendes, 2003
- MORAIS, Fernando. *O som no Cinema Brasileiro*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006 (Tese, Doutorado em Comunicação Social)

- MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac e Naify, 2005
- MOTA, Regina. *A Épica Eletrônica de Glauber*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001
- MUKUNA, Kazadi Wa. Sotaques: style and ethnicity in Brazilian folk drama. In: Behague, Gerard H. (org.). *Music and Black Ethnicity: the caribbean and South America*. Miami: North-South Center/University of Miami Press, 1994
- NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189, 2000
Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf>. Acessado em 22/05/2007
- NEELY, Daniel T. "Long Time Gal! Mento is Back!" *The Beat*, vol. 20, nº 6: 38-42, 2001
- _____. Calling all singers, musicians and speechmakers: mento aesthetics and Jamaica's early recording industry. *Caribbean Quarterly*. Vol.53, nº 4, pag. 1-15, Dezembro 2007
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005
- NOBLETT, Richard. *Boogoo Yagga Gal – Jamaican mento* (Notas - CD). Londres: Heritage, 2001
- NOVAES, Adauto (org.) *Rede Imaginária: Televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999
- OHANIAN, Melik e ROYOUN, Jean-Christophe (orgs.) *Cosmograms – Seven Minutes Before*. São Paulo: Kristale/ 26a Bienal de Artes de São Paulo, 2005
- ORMOND, Andrea. Biografia - Entrevista Roberto Maya. [online] Estranho Encontro (blog). 06 de Novembro de 2006. Disponível em: <http://estranhoencontro.blogspot.com/>. Acessado em 23/12/2006
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Havana: Universidad Central de las Villas, 1963.
- PADILHA, José. Sentido e Verdade. *Cinemais*. Rio de Janeiro, nº 36, p.58-69, 2003
- PALMER, Robert. One Love. *Rolling Stone*. Nova York, nº 676, p. 38-42, 1994
- PARKER, Geoff. Perry Henzell: director of The Harder They Come. *Reggae Zine*. 2001. Disponível em: <http://www.reggaezine.co.uk/perryhenzell.html>. Acessado em 11/02/2004
- PEREIRA, Pedro Peixoto. *Música eletrônica e xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Campinas: Unicamp, 2006 (Tese de Doutorado, Ciências Sociais).
- PERIN, Flávia. O canibalismo fonético do Maranhão. *Língua Portuguesa*, ano 1, nº 1,

pag. 61, 2005

PERRONE, Cláudia Maria e ENGELMAN, Selda. O Colecionador de Memórias. *Episteme*. Porto Alegre, Nº 20, p 13-23, jan-jun, 2005. Disponível em: <http://www.ilea.ufrgs.br/episteme/portal/>. Acessado em 21/04/2007

POWRIE, Phil. The fabulous destiny of the accordion in French Cinema. In: Powrie, Phil e Stillwell, Robyn (orgs.). *Changing Tunes: the use of pre-existing music in film*. Burlington: Ashgate, 2006

QUÉRÉ, Louis. *De um modelo epistemológico da comunicação a um modelo praxiológico*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1999 (Tradução – Mimeo.)

RABELO, Danilo. *Rastafari: Identidade e hibridismo cultural na Jamaica, 1930-1981*. Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 2006 (Tese de Doutorado, História)

RABIGER, Michael. *Directing the Documentary*. Londres: Focal Press, 1987

RAPÉE, Erno. *Encyclopedia of Music for Pictures*. Nova Iorque: Arno Press, 1970 apud KAYE, Andrew L. The Film Score and the African Musical Experience. *Revista Transcultural de Música*. Número 11, 2007

RIBEIRO, Fernando Rosa. The Guianas Revisited: Rethinking a Region. In: GOWRICHARN, Ruben (org.). *Caribbean Transnationalism: Migration, Pluralization, and Social*. Oxford: Lexington Books, 2006

ROSA, Maristane de Sousa. *Rethinking History from the Jamaican Reggae: The Dreadlocks Look*. In: GLOBAL REGGAE CONFERENCE, 3, 2008, Kingston, Jamaica. (no prelo).

ROUCH, Jean. La caméra et les hommes. In: France, Claudine de (org.). *Pour une anthropologie visuelle*. Paris: Éditions La Haye, 1979, pp. 53-71.

RUOFF, Jeffrey. Conventions of Sound in Documentary. In: Altman, Rick (org.). *Sound Theory/Sound Practice*. Nova Iorque: Routledge, 1992

SANDRONI, Carlos, Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista. In: Ulhôa, Martha e Ochoa, Ana Maria (orgs.). *Música Popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Unesp, 1992

_____. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. *Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor: reggae, lazer e identidade cultural*. São Luís: Editora da UFMA, 1995

_____. *Ritmos da Identidade: mestiçagens e sincretismos na cultura do Maranhão*. São Luís: Editora da UFMA, 2007

- SIMONIAN, Ligia T. L. E FERREIRA, Rubens da Silva. Brazilian Migrant Workers in French Guiana. In: GOWRICHARN, Ruben (org.). *Caribbean Transnationalism: Migration, Pluralization, and Social*. Oxford: Lexington Books, 2006
- STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Londres, Duke University Press, 1997
- STANLEY NIAAH, Sonjah. Kingston Dancehall: a story of space and celebration. *Space & Culture*. Vol. 7, nº 1, fevereiro 2004a. Pag. 102-118
- _____. Dancin' a Jamaica Middle Name: Musical Hegemony in *Wake the Town and Tell the People*. [Proudflesh: A New Afrikan Journal of Culture, Politics & Consciousness](http://www.proudfleshjournal.com). Número 3, 2004b. Disponível em: <http://www.proudfleshjournal.com>. Acessado em 22/03/2006.
- STEFFENS, Roger. Bob Marley, Artist of the Century. *The Beat*. Los Angeles, vol.16, n. 3, mai. 2000
- STOLZOFF, Norman. *Wake the town and tell the people: dancehall culture in Jamaica*. Londres: Duke University Press, 2001
- TAS, Marcelo. A minha história da Olhar Eletrônico. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (ORG.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004
- THELWELL, Michael. *The Harder They Come*. Nova Iorque: Groove Press, 1988
- TODD, Loreto. *Pidgins and Creoles*. Londres: Routledge, 1990
- TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena*. São Paulo: Perspectiva, 1999
- ULHÔA, Martha e OCHOA, Maria (orgs.). *Música Popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005
- VEAL, Michael. *Dub: soundscapes and shattered songs in Jamaican reggae*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007
- VIANNA, Hermano. Filosofia do Dub. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais!, 5 de novembro de 2003
- _____. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- VIDIGAL, Leonardo Alvares. Bob Marley in Brazil. *The Beat*. Los Angeles, vol. 16, nº 3, pág. 51;62, 1997
- _____. O Reggae Mediado por Computador: apropriação cultural e convivência em uma lista de discussão. In: Bretas, Beatriz (org.) *Narrativas*

Telemáticas. Belo Horizonte: Autêntica, 2006a

_____. O Rei no Rio - Dreads no Verão da Abertura. *Bizz*, São Paulo, nº 202, maio 2006b

_____. Enredando Brasil e Jamaica: um caso de comunicação intercultural pelo audiovisual e a música popular. *Revista Brasileira do Caribe – Revista do Centro de Estudos do Caribe no Brasil*. Universidade Federal de Goiás, vol. 8, nº 15, julho-dezembro, 2007

VIEIRA, João Luiz. Cinema e performance. In: Xavier, Ismail (org.) *O cinema no século*. São Paulo: Imago, 1996

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983

_____. *O cinema no século*. São Paulo: Imago, 1996

WARNER, Keith. *On Location – Cinema and Film in the Anglophone Caribbean*. Londres: McMillan/Warwick University Caribbean Studies, 2000

WARNER-LEWIS, Maureen. Jamaica's Central Africa heritage. *Jamaica Journal*. Vol. 28, número 2-3. Dezembro de 2004, pag. 27-28

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1996

WEIS, Elisabeth e BELTON, John (orgs.). *Film Sound – Theory and Practice*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985

WHITNEY, Malika e HUSSEY, Dermott. *Bob Marley, Reggae King of the World*. Londres: Plexus, 1984

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: Labaki, Amir e Mourão, Maria Dora. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005

Filmografia

Longas e Médias-metragens

Island in the Sun. Robert Rossen. 119 min. DFZ Productions / 20th Century Fox, 1957.
The Harder they Come. Perry Henzell. 120 min. International Film Inc., 1972.
Pocomania. Arthur Leonard. 67 min. Sack Amusement Inc., 1939.
Reggae. Horace Ové. 60 min. Bamboo Records Limt., 1971.

Curtas-metragens

O Bonde do Rastafari. Cynthia Sims. 23 min. Universidade Federal Fluminense, 1997.
This is Ska. 22 min. Jamaica Film Unit, 1964.
The Lion of Judah. 35 min. Jamaica Film Unit, 1966.

Filmografia citada (longas-metragens)

Affair in Trinidad (Vincent Sherman, 1952)
Alô Alô Carnaval (Adhemar Gonzaga, 1936)
Bataille sur le grand fleuve (Jean Rouch, 1950)
Bop girl goes calypso (Howard Koch, 1957)
Calypso Joe (Edward Dein, 1957)
Cartas da Sibéria (Chris Marker, 1958)
Conceição (Cynthia Sims et ali, 2007)
Colors (Dennis Hopper, 1988)
Countryman (Dick Jobson, 1982)
Dancehall Queen (Don Letts e Rick Elgood, 1997)
Dogville (Lars von Trier, 2003)
Dr. No (Terence Young, 1962)
Dub Echoes (Bruno Natal, 2007)
Entusiasmo (Dziga Vertov, 1931)
As Estações (Artavazd Pelechian, 1976)
Film before film (Werner Nekes, 1986)
Fire Down Below (Robert Parrish, 1957)
Gimme Shelter (David e Albert Maysles, 1970)
Heartland Reggae (Jim Lewis, 1978)
Koyanisqqatsi (Godfrey Reggio, 1982)
Lagoa Azul (Randal Kleiser, 1980)
Land of look behind (Alan Greenberg, 1981)
La Terra Trema (Luchino Visconti, 1948)
Les Maîtres Fous (Jean Rouch, 1957)
Life and Debt (Stephanie Black, 2001)
Moby Dick (John Huston, 1956)
A marcha dos pingüins (Luc Jacquet, 2005)
Ônibus 174 (José Padilha, 2002)
Papillion (Franklin J. Schaffner, 1973)
Pour la suite du monde (Pierre Perrault,)
Powaqqatsi (Godfrey Reggio, 1988)
Pressure (Horace Ové, 1975)
Preto no Branco (Ronaldo German, 2004)
Primary (Robert Drew, 1960)
Rock around the clock (Fred Sears, 1956)

Rockers (Theodoros Bafaloukos, 1978)
Roots, Rock, Reggae (Jeremy Marre, 1977)
Saturday Night Fever (John Badham, 1977)
Sid and Nancy (Alex Cox, 1986)
Surplus (Eric Gandini, 2003)
Tempos Modernos (Charles Chaplin, 1936)
Terra em Transe (Glauber Rocha, 1966)
The Song remains the same (Peter Clifton, Joe Massot, 1976)
Tiros em Columbine (Michael Moore, 2002)
Titicut Follies (Fred Wiseman, 1969)
20.000 léguas submarinas (Richard Fleischer, 1954)
Woodstock (Michael Richards, 1970)

Filmografia citada (curta-metragens)

A Film School in West Africa (Colonial Film Unit, 1949)
Brasílicas: Canções Populares (Humberto Mauro, 1945)
Builders of the Nation (Jamaica Film Unit, 1957)
Carifesta 1965 (Jamaica Film Unit, 1965)
Housing Problems (Edgar Anstey e Arthur Elton, 1935)
Listen to Britain (Humphrey Jennings, 1942)
Night Mail (Harry Watt, Basil Wright, Alberto Cavalcanti, 1936)
Our Jamaican Problem (British Pathé, 1957)
Rain (Joris Ivens, 1929)
São Luís Caleidoscópio (Hermano Figueiredo, 2000)
The River (Pare Lorentz, 1938)
Too late (Jamaica Film Unit, 1957)

Videografia

Baila Caribe: Jamaica. Belisário França. 15 min. Fundação Padre Anchieta/TV Cultura, 1994.
Documento Especial - Maranhão em ritmo de reggae. César Mendes/Nelson Hoineff. 52 min. Rede Manchete, 1990.
Jamaica: Paraíso do Reggae. Ronaldo German. 48 min. Daron Cine Vídeo Ltda., 1992
Música Livre: Jamaica. Carolina Sá. 26 min. Videofilmes, 2003
Netos do Amaral: Maranhão. Marcelo Tas e Éder Santos. 15 min. TVA/MTV, 1991

Videografia citada

O Abecedário de Gilles Deleuze (Claire Parnet, 1989)
Abertura (Fernando Barbosa Lima, Glauber Rocha, 1979)
African Pop (Belisário França, 1990)
Além-Mar (Belisário França, 1998)
The Beatles in USA (David e Albert Maysles, 1964)
Essa Coisa Nervosa (Éder Santos, 1991)
Caribbean Nights (BBC, 1984)
Deep Roots Music (Howard Johnson, Mikey Dread, 1984)
Hard Road to Travel (Chris Browne, 1991)
O Homem pode Voar (Nelson Hoineff, 2005)
Mentiras e Humilhações (Éder Santos, 1988)
Midnight Movies (Stuart Samuels, 2005)

Música do Brasil (Belisário França, 2000)
Rebel Music: The Bob Marley Story (Jeremy Marre, 2001)
Repercussions (Dennis Marks e Geoffrey Haydon, 1984)
Signal to Noise: Life with Television (Cara Mertes, 1996)
Story of Jamaican Music (Mike Connolly, 2002)

Discografia Citada

Compilações

Boogoo yagga gal – *Jamaican mento* (Heritage Records)
 Jamaica Party Time (Federal records)
Fall of man - Calypsos of the human condition 1935-41 (Rounder Records)
 From the Grass roots of Jamaica (Smithsonian Folkways)
 Trojan Jamaican R&B Box Set (Trojan Records)
 Monkey Ska (Trojan)
 Shango shouter and Obeah – *Supernatural calypso from Trinidad 1934-1940* (Rounder Records)
 Ska-Au-Go-Go (Studio One)
 More Poco (Steelie & Clevie)

Artistas solo

Bob Marley and the Wailers - *Legend* (Island Records)
 Bob Marley and the Wailers – *Songs of Freedom* (Island Records)
 Bob Marley and the Wailers – *Kaya* (Island Records)
 Burning Spear - *Mek We Dweet* (Island Records)
 Gregory Isaacs – *Love is Overdue* (Heartbeat)
 Growling Tiger – *Knockdown Calypsos* (Rounder Records)
 Peter Tosh – *Bush Doctor* (Rolling Stones / EMI Records)
 Peter Tosh - *Wanted Dread or Alive* (Rolling Stones / EMI Records)
 Shabba Ranks – *As Raw As Ever* (Sony)
 Sizzla - *Black Woman and Child* (Digital B / Greensleeves Records)

Bandas

Black Uhuru - *Liberation: The Island Anthology* (Island)
 Coyabalites - *Coyaba Ska* (Coyaba)
 Paralamas do Sucesso – *Severino* (EMI)
 Paralamas do Sucesso – *Bora Bora* (EMI)
 Skatalites - *Ska Authentic* (Studio One)
 Skatalites – *Foundation Ska* (Heartbeat)
 Third World – *96 degrees in the shade* (Island)

