

Outras relações entre música e território no audiovisual: um discurso da mídia em *Netos do Amaral e Documento Especial*

Leonardo Vidigal

UFMG, Belo Horizonte, Minas Gerais, BR.

Resumo

Este artigo procura explicitar alguns modos como a mídia televisiva pode construir novas relações entre música e território. Ele toma como exemplo um episódio da série *Netos do Amaral*, produzida e veiculada pela MTV no início de 1991, que construiu uma “Jamaica dos anos 60” em São Luís, capital do estado do Maranhão. O programa opera uma reinvenção da cultura, da constituição identitária e seu vínculo territorial, a partir do uso de letrados no vídeo que transformam sistematicamente o discurso oral em escrito e o discurso musical em discurso sobre a música.

Palabras-chave: Comunicação, Televisión, Música popular, Jamaica, Maranhão

Resumen

Este artículo procura explicar algunos modos como la mídia televisiva puede contruir otras relaciones entre la música y el territorio. El toma como ejemplo un episodio de la serie *Netos de Amaral*, producida y vehiculada por la MTV a inicios de 1991, que construyó una “Jamaica de los años 60” en São Luis, capital del estado de Maranhão. El programa opera una reinvencción de la cultura, de la constitución identitaria y su vínculo territorial, a partir del uso de letrados en el video que transforman

sistemáticamente el discurso oral en escrito y el discurso musical en discurso sobre la música.

Palabras claves: Comunicación, Televisión, música popular, Jamaica, Maranhão

Abstract

This article attempts to make explicit the way how television media can build new relationships between music and territory. It exemplifies this with an episode of the TV series *Netos do Amaral*, produced and broadcasted in Brazil by MTV station in early 1991. This program built a “Jamaica in the 60’s” in São Luís, capital of the state of Maranhão. *Netos do Amaral* operates through a reinvention of culture, as well as an identity construction and a territorial link, through the use of video lettering that systematically transform oral discourse into writing and musical speech into discourse about music.

Key-words: Communication, Television, Popular music, Jamaica, Maranhão

O audiovisual, na sua vertente telejornalística, por se valer de uma alta expectativa de veracidade em torno de seu discurso, vem contribuindo de forma decisiva para construir pontos de vista e de escuta compartilhados sobre as relações entre determinados territórios e a música popular. No presente artigo será analisado este processo, tal como foi trabalhado por dois programas pertencentes à mídia televisiva, veiculados por canais abertos ou semi-abertos, um deles já abordado com profundidade em outro texto (VIDIGAL, 2009), no tocante às relações entre o gênero musical chamado de *reggae* e a população do estado do Maranhão. Neste trabalho, vimos como o programa *Documento Especial – Maranhão em ritmo de reggae*, produzido em 1991 pela extinta TV Manchete, procurou apresentar as apropriações do *reggae* em São Luís em todo o estado como uma “distorção cultural”, desqualificando as práticas testemunhadas pelas câmeras e microfones e

editadas como uma expressão vazia de sentido e dimensão criativa. No entanto, à medida que a edição do programa avançava, parecia descobrir junto com os espectadores e espectadoras as diversas maneiras pelas quais a população é afetada e como ela ao mesmo tempo transforma o reggae em seu cotidiano. Dessa maneira, o texto narrado pelo apresentador Roberto Maya vai incorporando o discurso nativo¹, ao ponto de chamar todo o estado de “Jamaica brasileira”, como fazem constantemente os próprios maranhenses. Essa mudança de perspectiva, do sulista indignado para o nativo arrebatado pela música, se mostrou necessária para corroborar a operação totalizante que transformou todos os maranhenses em fãs de reggae, apesar de alguns depoimentos contrários (“isso não é música de cristão”). O programa mostra o *reggae* como algo “encarnado” no povo dançante e cantante, o que o aproxima de *Netos do Amaral – São Luís*, programa que será abordado mais detidamente neste trabalho, realizado na mesma época, além de compartilhar com *Documento Especial* alguns “personagens” e algumas locações. Os dois programas se mantêm no tempo presente, sem apresentar imagens de arquivo, mas com alguns depoimentos e locações do apresentador que procuram estabelecer um relato de gênero, isto é, um encadeamento ordenado e selecionado de eventos e de artistas que compõem uma história de um dado gênero musical, aquela favorecida pelos entrevistados e montada pelo realizador do filme ou programa televisivo. A mídia televisiva apresenta, assim, variações de discurso que compõem novas apropriações do real.

Os dois programas se mantêm no tempo presente, sem apresentar imagens de arquivo, mas com alguns depoimentos e locações do apresentador que procuram estabelecer um relato de gênero, isto é, um encadeamento

ordenado e selecionado de eventos e de artistas que compõem uma história de um dado gênero musical, aquela favorecida pelos entrevistados e montada pelo realizador do filme ou programa televisivo. A mídia televisiva apresenta, assim, variações de discurso que compõem novas apropriações do real.

Vídeo Independente e formalismo dinâmico

A série de programas *Netos do Amaral* foi uma das primeiras produções de fôlego realizadas pela filial brasileira da MTV (Music Television), canal de televisão sediado nos Estados Unidos que se instalou em São Paulo em 1990, sob a gerência do Grupo Abril (casa editorial responsável por revistas de grande tiragem como *Veja* e *Cláudia*). Este canal teve e tem grande importância no meio televisivo do Brasil por se dedicar inteiramente ao público jovem, apesar de sua audiência nunca ter sido quantitativamente significativa. A relevância dessa emissora e os processos de formação de novos conceitos e invenções da cultura através da transformação discursiva podem ser explicitados através do programa em análise.

Dirigida, escrita e editada por Marcelo Tas e Éder Santos, *Netos do Amaral* é uma produção da MTV e da Videofilmes (dos irmãos Walter e João Moreira Salles), tendo sido concebida pelos diretores como uma paródia dos programas de jornalismo televisivo de cunho turístico (como aquele que inspirou seu nome, *Amaral Neto: o repórter*). No entanto, o programa não se apresentava como humorístico, procurando realmente informar o público sobre os territórios abordados, embora com um viés cômico. A série *Netos do Amaral* foi pioneira em trazer uma visão mais aberta da cultura praticada no Brasil, procurando buscar exemplares de diversidade na produção e no consumo musical, em

regiões do país menos conhecidas pelo público jovem do Sudeste, parcela da população que o canal tinha – e ainda tem – como referência. No episódio que iremos apresentar neste breve artigo, serão analisadas algumas estratégias do programa para caracterizar e construir conflitos e relações causais no tocante à produção e à recepção da música popular no território abordado, no caso o estado do Maranhão.

Os dois diretores são representantes de peso de uma geração de realizadores que buscou, a partir dos anos 1980, se expressar no Brasil através de obras em vídeo. Entre os motivos para essa escolha estava a dificuldade de acesso a equipamentos de cinema, que eram muito onerosos em comparação à tecnologia televisiva. Havia também a percepção nítida de que o potencial do novo meio ainda era pouco explorado, além da consciência da relevância alcançada pela televisão, tanto na formação individual de cada realizador, quanto na edificação de uma memória coletiva e de um conceito totalizado de Brasil². Os trabalhos desses diretores, na maior parte das vezes exibidos em festivais especializados como o Videobrasil e o Forum BHZVideo, 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. Era uma produção que também jogava com as características do vídeo como meio de comunicação, parodiando gêneros ou se valendo de formatos experimentados ao longo da história da arte audiovisual, como o videopoema e a videodança. Esse tipo de produção foi chamado no Brasil de vídeo independente, pelo fato de ser realizado fora do esquema de produção, distribuição e exibição das emissoras. Alguns dos realizadores vinculados a essa modalidade de expressão

migraram para o cinema (caso de Fernando Meirelles e Cao Hamburger), enquanto outros foram absorvidos pela televisão comercial (caso de Marcelo Tas) e um outro contingente permaneceu vinculado aos circuitos alternativos ou de arte (caso de Éder Santos).

Mais tarde *Netos do Amaral* ganhou vários sucessores, inspirados no tratamento dado pela série ao material coletado e processado, apresentando assim metodologias de trabalho diferentes para a prática documental no Brasil, principalmente aquela veiculada nas emissoras de televisão³. 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, a série não possuía a pretensão de realizar uma reportagem rigorosa ou um documento etnográfico. Havia assim uma liberdade maior do que a concedida a programas jornalísticos convencionais, ou aos documentários, para as estratégias de invenção da cultura. A partir do início da década de 1990, aconteceu um movimento dos realizadores do vídeo independente na direção das emissoras comerciais de televisão, como uma forma de tentar transformar a cultura televisual por dentro. Nesse contexto, séries como *Netos do Amaral*, *African Pop* e *Baila Caribe* foram veiculados pelas empresas de TV, catalisando uma tensão constante entre produtores e exibidores.

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 Tas⁴ - presente *in loco* e com poder editorial, participando da pós-produção do programa com Éder Santos. Essa condição

de ficcionalidade no interior da narrativa jornalística e documental estabelece uma inserção *a priori* de Varela, atuante como entrevistador e provocador, que precisa se aprofundar mais nas reentrâncias do campo de visão e de audição do espectador e das pessoas filmadas, se dando o papel de fazer o programa acontecer. Isso diferencia de forma significativa este programa do *Documento Especial*, apresentado de modo impessoal por um apresentador localizado em um estúdio, cuja voz empostada era adicionada posteriormente às imagens e sons gravados *in loco* na edição.

Éder Santos⁵ também 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 em relação ao que vê e ouve, o trabalho antropomorfizado de captação da imagem – e a gravação quase sempre direta do som – o desloca para a crença, estimulando-o a presenciar tais situações como se ele estivesse no local da gravação.

Os episódios de meia hora de *Netos do Amaral* eram divididos em dois blocos, cada um direcionado para um tema diferente, geralmente demarcados territorialmente, como o dedicado a Belém do Pará e outro à cidade de

Oiapoque, na fronteira com a Guiana Francesa. Um dos elementos a unificar os programas é a abertura, onde uma trilha percussiva (do músico Paulo Santos, do grupo mineiro Uakti, antigo colaborador de Éder Santos) 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*.

O primeiro bloco foi desconsiderado nessa análise, 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 – semelhante à apresentada inicialmente no episódio de *Documento Especial* sobre o Maranhão – não seria mantida no bloco seguinte de *Netos do Amaral*, que procura estabelecer, tanto no trabalho de câmera subjetiva, quanto no comportamento e nas intervenções de Varela, um clima de cumplicidade entre as pessoas videografadas em São Luís 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. O bloco que foca a cidade de São Luís do Maranhão será descrito e analisado de forma a rastrear as estratégias desenvolvidas

pelo programa para produzir novas e inusitadas relações entre música e território.

Voz nativa como voz demarcada

Netos do Amaral procura demonstrar o que Varela chamou de “estranho fenômeno”: o modo como o *reggae*, gênero musical normalmente associado à ilha caribenha da Jamaica, teria sido apropriado pelos habitantes do Maranhão, mais especificamente da cidade de São Luís. A primeira característica do programa, que literalmente salta aos olhos, é o modo como seus diretores operam uma transcrição audiovisual da voz nativa através do uso do letreiro (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 letreiro 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 programa, ou ainda ressaltar o que foi dito de forma pouco clara. Ela não se apresenta como um elemento integrante da composição da imagem, 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, movimentadas e integrando-as na composição geral do quadro durante o processo de montagem. Quase todas as vezes em que um morador da cidade foi entrevistado por Varela, parte de sua fala foi enfatizada por letreiros, principalmente quando se 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’ (de agora em diante os letreiros serão enfatizados com aspas simples – e não duplas, como em uma citação - neste artigo). Nenhuma narração em *off* (dita por alguém que não aparece em quadro) pode ser ouvida no programa, mas os letreiros também cumprem uma função semelhante, nesse caso sem ressaltar a fala de alguém, apenas passando de um lado para o outro da tela e expondo informações, como o número de clubes e programas de rádio dedicados ao *reggae* existentes em São Luís em 1991.

A cidade de São Luís, 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 diversas personalidades locais envolvidas com o *reggae*, como Enéas Motoca, Ferreirinha e Serralheiro. *Netos do Amaral* também dedica bastante tempo à mídia

alternativa edificada em torno do *reggae*, entrevistando o editor do jornal especializado *O Tambor* e os radialistas Fauzi Beydoun e Otávio Rodrigues.

A abordagem de Varela e do programa em si não se pretende neutra, mas sim provocadora. O uso indiscriminado dos letreiros, associado ao som direto, captado nas ruas de modo sincronizado, opera de modo intenso para associar o gênero musical abordado ao território videografado 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 nos 17 minutos de duração do vídeo analisado, ou seja, uma vez a cada 51 segundos.

Netos do Amaral configura assim uma associação 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: ‘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* está sendo 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 frequentadores 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. O programa enfatiza o gosto dos entrevistados por artistas mais conhecidos pelo público do sul do Brasil, mas a paisagem sonora letreirada (em *letterings* espacialmente dispostos em diversos lugares da imagem) se mostra caótica. Embora a música seja citada, falada, dançada e inscrita na imagem para o espectador, ela não é cantada diretamente pelas pessoas videografadas.

Em *Netos do Amaral*, o uso dos letreiros mediou uma relação entre voz verbalizada e letreirada, transformando imediatamente o oral em escrito. 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 do que chamo de endoclipes,

isto é, trechos do programa onde uma canção popular toca por alguns minutos, emudecendo todos os outros sons e predominando sobre a imagem, como em um videoclipe, só que produzido pela equipe do programa. O primeiro deles acontece no segmento de *Netos do Amaral* onde os clubes de *reggae* são abordados.

Uma imagem de um salão de dança aparece, enquanto 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), ou seja, ela não foi captada diretamente pelos microfones no salão. Ela é ouvida 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 leteiro passa continuamente da direita para a esquerda na parte de baixo, sobre a moldura, explicando: ‘esta música é uma das 10 mais ouvidas 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 leteiro 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 leteiro ressalta o ato de renomeação e apropriação das faixas musicais mais apreciadas pelo público maranhense, os “melôs”.

Dessa forma, em *Netos do Amaral* a associação entre a música ouvida no rádio e nos clubes com o território de São Luís é feita pela edição, que também procura autenticá-la através de recursos audiovisuais, pois ela nunca

é cantada de modo espontâneo pelos nativos ou ouvida no som das radiolas (sistemas de som que sonorizam os bailes fechados e de rua em São Luís), como acontece em *Documento Especial*. Em *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.

Voz provocada e polarizada

O *reggae* é exemplificado primeiramente pelos endoclipes e outras indicações mais diretas, como no trecho em que o gênero musical é confrontado com os “sotaques” de uma das modalidades de música praticada pelos maranhenses, o bumba-meu-boi. 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 colorido⁶. 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 leteiro repete ‘bumba-meu-boi’]”. 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”.

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 e uma rivalidade 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 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 atíça 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 fabricado.

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 dos gêneros musicais, 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 unicamente musical de Jamaica no trecho subsequente, sem que a expressão “Jamaica brasileira” seja citada, que desde aquela época era usada por uma parcela da população maranhense para se referir ao estado, como foi ouvido em *Documento Especial*. No entanto, uma variante dela é praticamente montada na combinação entre a voz falada e a 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 “A Jamaica ..., aliás, o 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 letreiros⁷.

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 Jamaica é aqui”, expressão dita por um maranhense no programa *Documento Especial* sobre o estado, não pode ser ouvida, mas sim 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.

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.

Os “pedacinhos de outros países”, no caso abordado, podem também ser entendidos como as canções de *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 do *reggae*. A última observação de Varela também confina o território “Jamaica” àquele instaurado pelo programa, excluindo outros territórios sonoros, aqueles que seriam abordados mais tarde em documentários como *O Bonde do Rastafari* (Cynthia Sims, 1997), sobre as apropriações do *reggae* no território sonoro instaurado no Rio de Janeiro. A musicalização do território é justificada e o fora-de-campo encerrado, isto é, outras possibilidades, como a música tradicional performada no Maranhão, são apagadas. Dessa forma, o círculo se fecha e uma versão construída do real ganha status de “inscrição verdadeira” (COMOLLI, 2004), aspirando assim a ser a única possível para aquela realidade.

Considerações Finais

Netos do Amaral edifica uma confusão deliberada entre a noção objetiva de território, como entidade geopolítica, instaurada racionalmente pelo programa quando se refere a países, estados e municípios, e o território demarcado sonoramente, expressivamente, ou entre a música que se produz e o local onde foi produzida, que possui características que podem condicionar de alguma forma a produção cultural, mas nunca determiná-la da forma como é concebida pelo programa. É claro que todo gênero musical 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. Dessa maneira, todos deveriam ter condições de escolher sua forma de se expressar, sem se limitar apenas a um arranjo pré-determinado de elementos associados a certos limites territoriais.

Documento Especial constrói territórios sonoros por meio do “conceito musical de Jamaica” no audiovisual em filmes como *The Harder they come* (VIDIGAL, 2009, 443), o que ampliou a aceitação de uma expressão marginal na ilha caribenha e contribuiu para consolidá-la internamente, enquanto catalisou um 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*, como *Documento Especial* e *Netos do Amaral* 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 nos dois programas 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.

Essa dinâmica plural também não pode ser vista como mais autêntica ou legítima que a experiência de cada espectador. Os produtos audiovisuais, que se relacionam 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.

Notas

1 Estamos adotando aqui a terminologia antropológica, que não se prende a um conceito único de nativo, nem a um nativo homogêneo. A diferenciação se dá entre indivíduos que chegam de fora para se inserir em um determinado contexto e quem já estava inserido nesse

contexto. 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.

2 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 as estratégias monopolistas de cunho hegemônico e homogeneizante da maior rede televisiva do país (NOVAES, 1999; BUCCI, 2000; BRITTOS, 2002).

3 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).

4 Marcelo Tas havia realizado, desde o começo dos anos 1980, diversas produções para a produtora Olhar Eletrônico, caracterizado como o personagem-repórter-provocador Ernesto Varela, em vídeos que se encontram entre os mais conhecidos da chamada produção independente. 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. 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, apesar da alegada filiação a um programa televisivo veiculado primeiramente na Argentina.

5 Éder Santos, associado à produtora mineira Emvideo, estava produzindo o conjunto de trabalhos que já o colocava como um dos principais realizadores do vídeo no Brasil. Na época já havia produzido obras como *Europa em Cinco Minutos* e *Mentiras e Humilhações*, e estava gravando *Essa Coisa Nervosa*, que demarcaria de vez o seu

estilo de interferência contínua sobre a imagem e a relação constituinte com o som. As interseções bem urdidas com as artes plásticas, cinema, dança e música levaram o seu trabalho a algumas das principais galerias e exposições de arte do planeta.

6 Tadeu de Obatalá formaria três anos depois a banda Guetos, com Paulo Akomabu, que aparece no programa *Documento Especial* dedicado ao Maranhão, além de outros integrantes. Ela é hoje uma uma vertente onde os grupos musicais cantam a maior parte das suas letras em português e procuram usar elementos tidos como locais.

7 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, algo que não é tão presente hoje em dia, pois a “cena” agora é dominada por faixas produzidas localmente, mas cantadas em inglês, como os “melôs”.

Bibliografia

- BRITTOS, Valério (org.). *Comunicação, informação de espaço público - exclusão no mundo globalizado*. Rio de Janeiro: Papel&Virtual, 2002
- BUCCI, Eugênio (org.). *A TV aos 50*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir: l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Védier, 2004
- FAVRET-SAADA, Jeanne. Être *Affecté*. *Gradiva - Revue d'Histoire et d'Archives de l'Anthropologie*. nº 8, pag. 3-9, 1990
- KEIL, Charles; FELD, Steven. *Music Grooves: essays and dialogues*. Tucson: Fenestra Books, 2005
- NOVAES, Adauto (org.) *Rede Imaginária: Televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999

VIDIGAL, Leonardo Alvares. “‘A Jamaica é aqui’: relações entre música e território no audiovisual. *Revista Brasileira do Caribe*. UnB, vol. IX, número 18. Brasília: Editora CECAB, 2009, pág. 425 a 484.