

“A Jamaica é aqui”: relações entre música e território no audiovisual

Leonardo Alvares Vidigal

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 Garrick no programa “Jamaica: Paraíso do Reggae”. Garrick foi o *designer* das capas de todos os discos de Bob Marley para a gravadora Island.)

São Luís é a ilha do amor cercada de reggae por todos os lados (Anônimo no programa televisivo “Documento Especial- Maranhão em ritmo de reggae” de Nelson Hoineff – César Mendes, 1990)

Resumo

Este trabalho parte de uma reflexão sobre alguns dos temas abordados na tese de doutorado deste pesquisador. Ela parte da premissa de que, 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. Este é um dos processos que vêm produzindo uma rede de contatos culturais entre pessoas e grupos situados em diversas partes do globo, com especial atenção, neste trabalho, para a área do circum-Caribe, onde estão situados os territórios da Jamaica e do Brasil. Entre os inúmeros exemplos que explicitam essa interseção e constituição mútua de produtos culturais e comunidades imaginadas, chamamos a atenção para uma série de filmes, documentários para a televisão e outros produtos audiovisuais, que tiveram como tema o gênero musical conhecido como reggae e suas ligações com territórios determinados.

* Artigo recebido em setembro de 2008 e aprovado para publicação em novembro de 2008.

O ponto de partida é uma comparação entre dois programas produzidos por realizadores brasileiros e exibidos no início da década de 1990 por emissoras também situadas no Brasil: “Documento Especial - Maranhão em ritmo de reggae e Jamaica - Paraíso do Reggae”. Através de uma perspectiva transcultural, elaborando os conceitos de paisagem sonora e arranjo audiovisual, o texto procura analisar as formas como as relações entre música e território são construídas no meio audiovisual.

Palavras-chave: Música popular, reggae, Jamaica, Maranhão, cinema e audiovisual

Abstract

This article is part of my doctoral thesis. It begins from the premise that popular music, cinema and the audiovisual, although different modalities of human expression, were not developed in isolation but in constant interaction. This is one of the processes that are producing a network of cultural contacts between people and groups located in various parts of the globe, with special attention to the circum-Caribbean area, where are the territories of Jamaica and Brazil. Among the many examples that explain this intersection and mutual establishment of cultural products and imagined communities, we call attention to a series of films, documentaries for television and other audiovisual products, which were about the musical genre known as *reggae* and its links with certain territories. The starting point is a comparison between two programmes produced by Brazilian directors and displayed in the early 1990's by broadcasters also located in Brazil: “Documento Especial - Maranhão em ritmo de reggae e Jamaica - Paraíso do Reggae”. Through a transcultural perspective, the text seeks to analyse the relationship between music and territory in audiovisual works.

Keywords: Popular music, reggae, Jamaica, Maranhão, cinema and audiovisual.

Resumen

Este trabalho parte de una reflexión sobre algunos de los temas abordados en la tesis de doctorado defendida recientemente. El autor parte de la premisa de que, aunque sean modalidades distintas de expresión humana, la música popular, el cine y los medios audiovisuales no fueron desarrollados de formas separadas, sino en constante interacción. El modo como esa relación fue construída transformó la práctica del cine y también la producción fonográfica, expandiendo el alcance de ambos y creando una red global de contactos culturales entre personas y grupos, reinventando los diversos modos de hacer el audiovisual y generando productos cuyo estudio es el punto de partida de este artículo y de la investigación en que se apoya. Ésta tiene el objetivo de explicitar y analizar como el elemento sonoro, en productos audiovisuales, hace aparecer relaciones diversas entre música y territorio. Son relaciones que extrapolan las delimitaciones geopolíticas operadas en filmes y programas de televisión, inventando territorios sonoros que atraviesan aquellos concretizados en el audiovisual.

Palavras claves: Música popular, reggae, Jamaica, Maranhão, cinema e audiovisual

Este artigo procura se valer de uma perspectiva transcultural para comparar e analisar dois produtos audiovisuais. Tal perspectiva considera as multiplicidades únicas dos sistemas culturais como constituídas por relações variadas entre os diversos elementos da expressão humana, 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, mas como partes de uma rede de fluxos de coleta, desenvolvimento e lançamento de novas invenções

da cultura, tecidas e reformuladas 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*. Definido e interpretado de diversas maneiras, ele é na maioria das vezes tomado como um estilo de música popular praticada em um tempo e em um lugar específicos, ou seja, a Jamaica. Entretanto, também pode ser entendido como um meta-gênero, por englobar variados formatos e elaborações, atualmente tocados e cantados nos cinco continentes. Os artistas que se auto-denominam praticantes do *reggae* geralmente empregam em suas letras e em suas declarações públicas uma multiplicidade de referências de ordem religiosa, filosófica e moral, o que amplifica o seu alcance e aprofunda os debates que envolvem o gênero.

A questão tratada aqui é: como o audiovisual constrói e desloca territórios sonoros nas relações constituídas entre imagens e sons, em diversas operações de montagem. Através dessa análise é possível tornar claro como os produtos audiovisuais resultantes lidam de diferentes maneiras com as pressões totalizantes e territorializantes sempre presentes na produção artística, que procuram restringir a prática musical a territórios geopolíticos determinados, e delimitando e conformando os produtos culturais a um leque restrito de possibilidades. Tais produtos 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 “transculturação” foi cunhado pelo sociólogo cubano 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). 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 neste artigo.

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 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 dentro e fora é refletida na relação da terra e o mar” (1999: 129 apud RABELO, 2007: 16). Filmes, vídeos e canções populares também foram abordados 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). Apesar da transculturalidade evidente da produção cultural no circum-Caribe (no qual é possível incluir boa parte do território brasileiro, como foi atestado pela realização do 32º Congresso da Caribbean Studies Association em Salvador, no ano de 2007), a submissão dessa herança e de seus desdobramentos contemporâneos às delimitações nacionais impediu por muito tempo o surgimento de estudos que não estivessem comprometidos com a afirmação da cultura como naturalmente emanada de territórios rigidamente demarcados.

Retomando o pensamento arquipélago 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 (GLISSANT, 2000: 11; 1981: 189). Um rizoma é uma rede de raízes múltiplas, como pode ser observado em vegetais como a grama, que possui radículas que se sustentam umas às outras, pelas 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. O rizoma como modelo de organização tem uma clara ressonância no processo de transculturação, 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 da territorialização de gêneros musicais como o *reggae*, na perspectiva transcultural, é entendê-lo em uma acepção mais próxima daquela de Deleuze e Guattari. Isso implica em 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).

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 (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 101). Isso afeta indivíduos, coletividades e também a composição das obras audiovisuais, não de uma maneira determinista ou exatamente igual à que acontece em uma situação não filmada, mas a partir das relações múltiplas entre os elementos envolvidos, condicionada por algumas características presentes em todos os filmes e vídeos.

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 *a posteriori*. 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 *Jamaica: Paraíso do Reggae*) 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 transculturação e ainda o serão por algum 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. O produto específico da música popular é a canção, que é (ainda) uma unidade mais facilmente modificável do que um filme (como nos *dubs* inicialmente praticados na Jamaica, que iniciaram a prática da remixagem criativa de faixas musicais), além de ganhar versões audiovisuais, como no caso do videoclipe.

O formato consagrado da canção, ao conjugar letra e melodia, organizados em duas ou três partes que retornam a um refrão, a torna propícia ao encaixe com a estrutura igualmente padronizada da maior parte das experiências em audiovisual, que obedecem a regras de duração e estruturação compartilhadas entre os realizadores. De qualquer modo, como assinalou Hennion, tanto a gravação fonográfica como a audiovisual são maneiras de concretizar e fixar algo imaterial, o som (2002: 277). O uso de formatos predefinidos pode ser creditado à pressão dos imperativos comerciais e da necessidade de sobrevivência dos artistas, mas também à vontade de estabelecer um vínculo com o público e tornar claro para um número maior de pessoas o que está sendo cantado.

Atualmente, quando podemos nos apropriar com mais facilidade dos produtos audiovisuais e organizá-los de modo a formar coleções coerentes, seguindo critérios reproduzíveis, torna-se possível explicitar tais relações e fazer os filmes dialogarem entre si em uma perspectiva transcultural. Para iniciar essa jornada, é necessário examinar dois filmes realizados na Jamaica, o que possibilita acompanhar o modo como esse território foi produzido ao longo do tempo e as expectativas do público foram sendo criadas sob a forma audiovisual, sempre com a música exercendo um papel constituinte. Depois iremos tratar de dois programas televisivos produzidos por realizadores brasileiros e veiculados na TV aberta: “Documento Especial - Maranhão em ritmo de reggae” e “Jamaica - Paraíso do Reggae”.

***This is Ska, The Harder They Come* e o conceito musical de Jamaica**

Até o início dos anos 1960, a Jamaica e a música produzida em seu território foram associados a uma miríade de sons e imagens, sem uma associação clara entre o conceito de Jamaica e o que era entendido por *reggae*. Quando assistimos em seqüência aos filmes produzidos na ilha, é possível constatar uma progressiva liberação desse potencial expressivo, represado pelos anos de exploração colonial, à medida que os caribenhos tentavam produzir a sua própria perspectiva audiovisual, a sua própria paisagem sonora no cinema. Tal operação seria iniciada pelo curta-metragem *This is Ska* e completada pelo longa-metragem *The Harder They Come*.

This is Ska é o nome pelo qual são conhecidos dois curtas-metragens realizados em 1964, que constituíram a primeira tentativa de se documentar o que estava acontecendo musicalmente na Jamaica por uma equipe local. Eles foram produzidos pela *Jamaica Film Unit* (JFU), agência estatal que herdou a estrutura da antiga seção jamaicana das *Colonial Film Units* (CFU)¹ após a independência da ilha. A maior parte do filme se ocupa de registrar apresentações de diversos artistas em dois clubes da capital, Kingston.

A primeira parte 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 ressalta ainda que o *ska* é “original e nativo” [*original and indigenous*],

estabelecendo 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”. Este foi o primeiro relato de gênero racionalizado sobre a música praticada na ilha, uma referência menos óbvia do que as imagens do filme, doravante usadas por quase todas as produções audiovisuais com pretensões totalizantes acerca desse assunto. 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 *ska*, 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 gênero. 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 traz alguns dos principais vocalistas da época, como Prince Buster, The Charmers, Wilburn “Stranger” Cole, The 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 revivalistas², 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 platéia dançante são mostrados na maior parte do tempo em planos 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*.

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 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 totalizada do gênero-*ska*, 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 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. Até então, como demonstrou Wagner, eles haviam sido mostrados apenas como empregados de hotéis (2000) ou como praticantes de religiões exóticas.

O trabalho realizado pela Jamaican Film Unit deu a partida para a constituição do acervo cinematográfico relativo à música popular naquele país. Depois de tantos curtas-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 nas telas e de 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 através de seu diretor, Perry Henzell³.

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 cena musical da Jamaica, mas certamente tal arranjo ficou mais nítido quando Henzell escolheu Jimmy Cliff para personificar Ivan, o anti-herói do filme. 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 uma filmagem.

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 planeta⁴, 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 europeu. A inserção dessa película em uma determinada estratégia comercial não 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 nosso alcance e de resto poderia reduzir o estudo do filme a esse aspecto⁵.

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 nosso).

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*. 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 dos sistemas lingüísticos da África Ocidental. Utilizar esse idioma, chamado por alguns estudiosos simplesmente de jamaicano (COOPER, 1995), não foi uma escolha qualquer, posto que o 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).

O idioma falado na Jamaica era muitas vezes incompreensível até para os habitantes das outras ilhas do Caribe, o que levou Henzell a colocar algumas legendas em inglês para tornar mais claros certos 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). Em *The Harder they come*, o ritmo e a entonação da fala jamaicana podem ser sentidos em cada cena e também em todas as canções da trilha sonora, unificando o filme em uma cadência específica 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 personagem do que eu”, segundo depoimento de Henzell (PARKER, 2001), o aproximou ainda mais das práticas dos cineastas vinculados ao neo-realismo, embora a ênfase musical extremada o diferencie da maioria dos exemplares dessa corrente.

As canções principais do filme, “You can get it if you really want” e a faixa-título, são ouvidas várias vezes ao longo de *The Harder they come*, no campo ou na cidade, marcando os pontos mais importantes do enredo. A capital jamaicana e o povo a dançar nas ruas são trabalhados em *travellings*⁶ da janela de um carro, muitas vezes refeitos nos filmes e documentários sobre o tema, mostrando pessoas com rádios de pilha a ouvir atentamente ou a dançar a canção de Cliff, que se insinua pelas reentrâncias

dos muros e casas, compondo a paisagem sonora daquele espaço e afetando de forma intensa aqueles que o povoam. 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. 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.

The Harder They Come não é um filme assumidamente documental, pelo contrário, mas apresenta alguns elementos de interseção com produções dessa natureza, radicalizando o processo ensaiado em *This is Ska*.

Talvez o fato de esse filme ter sido produzido como ficção tenha se mostrado como um fator relevante no papel exercido por ele na difusão do *reggae*. Isso porque ele foi inserido em um circuito alternativo, mas comercial, sendo visto por um número maior de pessoas e tendo contribuído para a constituição de sua aura desafiadora e renovadora, com a qual todo o gênero-*reggae* foi ungido e continua a ser identificado até o presente. O filme não apresenta uma descrição de gênero comparável com aquela realizada em *This is Ska*, o que é compreensível, mas não que a própria palavra “*reggae*” não seja nem mesmo mencionada, como pode ser constatado por quem assiste a *The Harder They Come*. Afinal o filme 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 estivesse restrito a uma estratégia comercial de lançamento do *reggae*, 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). 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 subsequentes filmadas no país, como *Children of Babylon*, *Rockers* e *Countryman*. A grande maioria dos longas-metragens ficcionais realizados por equipes 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 da Jamaica, na época em que cada um foi filmado.

The Harder They Come também estabeleceu parâmetros audiovisuais para películas posteriores de cunho documental. Produções realizadas por americanos e ingleses como *Heartland Reggae* e *Roots, Rock, Reggae*, além dos diversos filmes sobre Bob Marley e sobre a história do reggae, 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 sobre os artistas abordados. Todas essas produções audiovisuais partiam da premissa de que tratar de Jamaica significava abordar o *reggae*, e vice-versa, trazendo uma perspectiva da relação música-território próxima daquela apresentada nos filmes ficcionais. Performances musicais se mostraram componentes tão importantes para a apresentação desses documentários quanto os depoimentos ou textos explicativos.

No contexto do que foi tratado, vimos que essa fusão Jamaica-*reggae* foi conseguida a partir de uma série de processos, todos interligados, tendo em comum o elemento sonoro.

Por ter sido o primeiro longa-metragem produzido na Jamaica por sujeitos que cresceram cercados por aquele ambiente e ter sido bem divulgado na maior parte do mundo, *The Harder They Come*

é inegavelmente identificado como o ponto de partida, o primeiro elo de uma longa cadeia de referências que ecoam até hoje. Assim, tais produtos audiovisuais condicionaram a constituição da memória coletiva acerca do *reggae* e sua relação com a Jamaica. As consequências socioculturais desse processo são encaradas aqui como elementos relevantes a serem considerados, mas não como o foco principal, que recai sobre o modo como foram inventadas e inseridas, em um processo transcultural mais amplo de difusão, certas paisagens sonoras em produtos audiovisuais, que se fizeram verdadeiras para um público amplo e se tornaram a base para outras produções realizadas em todo o planeta, como as que iremos analisar a seguir.

Telejornalismo musical

Jamaica: o Paraíso do Reggae e Documento Especial: Maranhão em ritmo de reggae são abordados em conjunto porque partilham algumas características relevantes. Apresentam 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. 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 de identificação são invariavelmente fontes autorizadas de saber. Em ambos os programas, a fala nativa passou por um processo de fragmentação extrema, raramente ultrapassando uma ou duas orações para cada intervenção. No entanto, alguns entrevistados aparecem com mais frequência, conseguindo imprimir um pouco mais de sua marca no produto final. 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*. As características de ambos serão em primeiro lugar apresentadas, analisadas e em seguida confrontadas, de modo a submeter os programas às questões discutidas acima.

Jamaica: o Paraíso do Reggae e a iconografia musicada do éden caribenho

Jamaica: Paraíso do Reggae é uma produção da Daron Cine Vídeo, dirigida, escrita e editada por Ronaldo German⁷ e Ricardo Porto, veiculada em rede nacional pela TV Bandeirantes (emissora de televisão paulista) na primeira semana de janeiro de 1992. Gravado em locações na ilha caribenha, tem como assunto principal a associação entre o gênero-*reggae* e o turismo como alavanca possível ao 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 sequências 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 do 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 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.

A Jamaica produzida para os olhos e ouvidos do público no Brasil começa sendo musicada por um teclado melancólico, quando há uma tentativa explícita de estabelecer uma relação com o contexto brasileiro. O objetivo de estabelecer uma relação direta entre os dois territórios leva a apresentar generalizações que deveriam destoar em um programa de cunho jornalístico, como a que afirma ser o futebol “a grande paixão esportiva da ilha”⁸. É possível afirmar que o futebol não poderia ser colocado acima de esportes como o *cricket* ou o atletismo, ainda mais em 1991, quando o programa foi gravado⁹. 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*, mas a dicotomia “nós/eles” fica 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.

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 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 dos viajantes em *Jamaica: Paraíso do Reggae* se dá de forma ambivalente, dividida entre a exaltação do potencial econômico e a denúncia do caráter segregacionista do turismo. A diferença é que a palavra, quando dada aos turistas, quase sempre destila preconceito e desinformação sobre o que acontece além das cercas dos *resorts*. O território é descaracterizado e anulado pela imposição de uma paisagem sonora estéril, composta por acordes etéreos de teclado.

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 catalisada pelo filme *The Harder They Come*. 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 particular. Bob Marley praticou todos os estilos associados à

Jamaica na música popular performada na ilha, mesmo os mais tradicionais, pois a sua primeira faixa gravada, “Judge Not”¹⁰, 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 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.

A música praticada antes desse momento é apresentada, mas claramente desqualificada, apesar de ser a primeira ouvida *in loco* 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 que serviu de base para Bob Marley compor a faixa “Lick Samba”, que faz referência ao gênero mais associado à música praticada no Brasil¹¹.

Com o som da banda de *mento* ao fundo e apresentado pelo letreiro como pesquisador de música (os letreiros serão

digitados em negrito de agora em diante), o jamaicano Garth White (que escreve em revistas acadêmicas 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 letrados 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 ligação entre a música de Bob Marley (que depois seria estendida a outros artistas de *reggae*, apresentados nos videoclipes) e a atividade turística convida a uma análise mais cuidadosa do título de *Jamaica: o Paraíso do Reggae*. Por um lado, ele remete ao discurso¹² 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 ouvida na trilha sonora das imagens de arquivo e nos videoclipes 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 clipes é entrevistado e o único nome conhecido no Brasil a ter seu depoimento incluído é Jimmy Cliff, que não tem um clipe inteiro reproduzido.

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 no documentário *Música Livre*), que revelam seus planos de construir um centro cultural onde “se pudesse ensinar a música e promover atividades culturais”¹³. A canção 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 videoclipes que sustentam o programa, na falta de outras manifestações musicais gravadas *in loco*. Uma rápida inserção de um 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!”¹⁴. Entra uma imagem de crianças brincando na favela. Novamente o Black Uhuru entoia: “Solidarity!”. 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*.

A sequência que alinha 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 estima ser a predileção do público no Brasil. A mesma música que estabeleceu uma barreira sonora para as menções ao Brasil no programa, exerceu um modelo inegável para diversas bandas que se auto-intitulam como praticantes do *reggae* por aqui, assim como em boa parte do mundo, principalmente nas letras das canções, na maneira de vocalisar e na batida de bateria. Marley se tornou o principal agente do processo de transculturação entre a música praticada na Jamaica e o resto do planeta, em particular 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 assim a ligação com o rastafarismo.

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. 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

estão 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. Este é 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 mãos”.

A trilha percussiva é, depois disso, 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”¹⁵, 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.

Jamaica: o Paraíso do Reggae oferece assim 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, intensificadas no imaginário popular por algumas revoltas armadas abortadas pelo governo no início dos 1960, assustavam grande parte dos jamaicanos (RABELO, 2006:211), que também condenavam as “tranças terríveis”, os *dreadlocks*, forma milenar de arrumar os cabelos, envergada pelos rastas (ROSA, 2008).

Tais símbolos citados em *Jamaica: o Paraíso do Reggae* oferecem outra pista, já que a bandeira com três faixas horizontais de cor verde, amarela e vermelha, 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. Boa parte da produção musical do *reggae* esta 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 desestimularam outros a fazer o mesmo, o que transformou as comunidades rastafaris da Jamaica em verdadeiros refúgios, como mostra rapidamente *Jamaica: Paraíso do reggae*.

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,

por exemplo, nos valores que advogam ou na antiga bandeira etíope, que hoje é mais uma alusão ao imperador Hailé Selassié I e menos um emblema do estado africano (que atualmente adota outra bandeira, sem o leão que simboliza a casa imperial, deposta em 1975).

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, de artistas como Burning Spear e Third World. As poucas vocalistas femininas que aparecem no programa são tratadas como exemplo do “lado brega do *reggae*”.

Os clipes de *dancehall* também são dublados pelos artistas, embora o efeito não os distancie de seu público. Um exemplo é o clipe de *Jamaican Woman*, da banda Fab5, onde seus integrantes aparecem juntamente com mulheres comuns da ilha, mostradas em afazeres cotidianos ou se divertindo nos bares.

Eles poderiam ter sido produzidos pela própria equipe do programa, pois o tipo de fotografia e a textura da imagem denota o uso de equipamentos de vídeo, diferentes dos cliques de artistas internacionais de *reggae*, feitos em película cinematográfica. Tal semelhança é mais reveladora sobre as similaridades socioeconômicas entre o Brasil e a 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.

A canção-testamento *Redemption Song* – faixa do último álbum lançado em vida pelo cantor, *Uprising* – fecha o programa, alternando Marley cantando ao violão com imagens de Hailé Selassié I. Como no exemplo do clipe de *Solidarity*, este também é remontado em alternância com intervenções gravadas 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, que finalmente tem sua voz ouvida: “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.

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 videoclipes que separam os artistas da população, 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 videoclipes, 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*). 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. Nesse sentido ele se assemelha com o segundo programa a ser analisado, que não procura pela “Jamaica” *in loco*, mas em um lugar inusitado: no próprio Brasil.

O Maranhão como Jamaica brasileira

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, permanecendo no ar entre 1989 a 1998. Era conhecida por sua 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 outros. 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 veterano da televisão brasileira conhecido por sua voz aveludada.

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. A equipe de gravação se expõe, aborda as pessoas na rua, entra nos clubes sem medo, se distanciando um pouco do formato jornalístico de *Jamaica: Paraíso do Reggae*, pois não procura tanto escamotear a forma como produz o que se vê e ouve.

No entanto, ainda usa a voz em *off* para explicar a imagem e estabilizar o seu sentido para o espectador e as primeiras entrevistas apresentadas apenas reiteram o que diz a locução.

Segundo o apresentador Roberto 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 daquele tipo (ORMOND, 2006). *Documento Especial* foi considerado o melhor programa documentário de 1991 pela Associação Paulista de Críticos de Arte, além de ter um prêmio especial no Festival Internacional de Monte Carlo. No entanto, *Documento Especial* ainda mantinha parte do modelo telejornalístico, o que fica evidenciado pelos seus *bumpers*¹⁶ e por sua abertura. Esta é composta pelos créditos iniciais, inclusive o nome do programa, inseridos sobre imagens modificadas de antigas máquinas de escrever, operadas por mãos invisíveis (os nomes dos integrantes da equipe aparecem sendo “batidos” em uma folha de papel), que se movimentam ao ritmo dinâmico de uma melodia de teclado e guitarra, juntamente com efeitos sonoros que imitam o bater das máquinas, hoje aposentadas.

O programa retirado da série *Documento Especial* é aquele dirigido por César Mendes e veiculado em 1991 pela extinta TV Manchete, denominado *Maranhão em ritmo de reggae*. Este subtítulo instaura imediatamente um território demarcado: o estado do Maranhão. 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. A primeira impressão é de que o perímetro de gravação seria composto por apenas uma parte do Maranhão, mas ao longo do programa o território é instaurado de outras maneiras, sendo limitado à capital, São Luís e depois estendido a cidades do interior como Rosário e Icatu, abarcando no final todo o estado.

Ao contrário de *Jamaica: Paraíso do Reggae*, a paisagem sonora produzida pela equipe é caracterizada pela onipresença da música captada *in loco*, proveniente de diversas fontes, não apenas das performances ao vivo como em *This is Ska*. 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, mas os entrevistados têm sua expressão quase sempre misturada à música, que também é cantada, comentada e muito 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 videoclipes), é 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 de estúdio, e, depois, como voz inserida sobre as imagens, caracterizando o olhar externo sobre o contexto abordado. O texto falado por ele, na introdução 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, de resto o padrão nos 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.

Logo após, 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.

Essa 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 deste artigo, 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.

O segmento de abertura do bloco é fechado por um pescador, que, enquanto estica a linha branca à espera do peixe, faz uma performance *a capela* de uma faixa de *reggae*, cantada em uma língua inventada e não-inteligível, inspirada no inglês jamaicano. O canto entoado dessa forma pode ser encarado como ingênuo ou sincero¹⁷, 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. Nesse caso, a performance também está sendo usada para descrever e exemplificar o *reggae*, mas não como o realizador de *Documento Especial* o entende, mas do modo “distorcido” (segundo a perspectiva inicialmente instaurada pelo programa) dos maranhenses, já que como não sabemos o nome nem qualquer outra informação sobre o pescador, este é tomado metonimicamente como representante dos mesmos.

A edição e a locução da abertura parecem desqualificar o discurso e a prática dos maranhenses, sugerindo que estes fariam a transposição de outro *reggae* e de outra Jamaica para o Maranhão, aparentemente vazios de sentido e dimensão cultural. Além disso, a simultaneidade da emissão da voz nativa com o elemento musical amplificado (com a notável exceção do pescador) dificulta a sua compreensão 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 luta 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 o impede.

Um momento significativo desse embate interior ocorre quando o programa segue alguns rapazes, identificados apenas como “um grupo de disc-jóqueis de radiola de folga”. A canção começa a ser ouvida ao fundo e o câmara 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 do som amplificado ao máximo. Quando os homens passam de uma divisória, é possível enxergar o salão inteiro, destacando-se a figura de um homem que faz o papel de mestre-de-cerimônias, falando no microfone algo inaudível. Simultaneamente, a voz do locutor se sobrepõe à desse personagem, esclarecendo 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 pelo pescador na abertura, enquanto as pessoas no clube dançam com evidente satisfação. Esse eco da canção do pescador é um exemplo de montagem que aproxima tomadas distanciadas ao longo do programa, compondo assim uma paisagem sonora para o território instaurado.

A seqüência do clube é o marco inicial do processo de contaminação progressiva do texto falado em *Documento Especial* pela exposição às pessoas e situações que a câmera captou e a edição construiu, onde a fala nativa de Ademar Danilo complementa a voz do locutor e se coloca na mesma posição que esta, algo que não havia acontecido até então, diluindo assim 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, remetendo mais uma vez para a técnica do *embromation*. 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 corroborar a fala do locutor e começam a acrescentar novas camadas discursivas, transformando a perspectiva do programa. Conscientemente ou não, o diretor e o editor do programa explicitaram algumas das “pedradas” que estavam arrebatando os maranhenses naquela época, pois o canto espontâneo do pescador ou o provocado pelo rádio, no grupo da escadaria, denota a sua popularidade.

Tal processo é racionalizado pelo apresentador, quando este explica que “o *reggae* que o maranhense gosta de ouvir 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. Os depoimentos específicos sobre a música, dados por pessoas comuns (que não são identificadas por legendas), não tocam em nomes de bandas, em classificações ou 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 se concentra na forma com ele é reterritorializado no território instaurado por diversas estratégias ao longo de *Documento Especial*. A primeira delas é o próprio subtítulo, que situa o programa no Maranhão como um todo, mas este logo é reduzido a São Luís e depois ao bairro da Liberdade e ao bairro João Paulo (citado pela locução como local de moradia de Serralheiro, dono de radiola e também do Centro de Cultura Negra), para ser expandido apenas no terço final.

Além do som das radiolas, mais um relato de gênero teria lugar em uma rápida performance gravada *in loco*, a única de um grupo musical estabelecido ouvida *em Documento Especial*. A voz *off* de Roberto Maya explica que, “apesar de toda agitação que o *reggae* provoca nos maranhenses, só existe uma banda em

São Luía: a Tribo de Jah”, completando adiante que “formada por cinco cegos, a banda é liderada pelo apresentador de rádio Fauzi Beydoun”. Uma descrição musical do *reggae* é apresentada 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.

O conceito musical de Jamaica montado em *The Harder They Come* é a única matriz da apropriação operada pelo povo inventado em *Documento Especial*. Outras expressões usadas para descrever os temas levantados pelo *reggae* em *Jamaica: o Paraíso do Reggae*, como “justiça social” ou “vibrações positivas”, também não são citadas pela voz *off* ou pelos maranhenses entrevistados e mantidos na edição, que também não falam de rastafarismo, até aquele ponto.

A transformação da fala expressa pelo 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 uma fala explícita a transformação catalisada pela voz nativa e da sua operação radical: “a única diferença em relação à

Jamaica é que os maranhenses não adotam o visual rastafari”. Esse texto mostra que o programa associa a Jamaica como um todo aos “símbolos da filosofia rasta” apresentados em *Jamaica: paraíso do reggae*, como as tranças e as cores da bandeira etíope, 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*.

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 videoclipes, imagens de arquivo ou outros elementos semelhantes, nem em relação à Jamaica, nem ao Maranhão. O que impera é a crueza da câmera na mão e os interiores escuros, onde o áudio é muitas vezes mais relevante que a imagem. A montagem inclusive reforça essa característica, pois a única vez em que aparece uma imagem não produzida pela equipe de *Documento Especial* é quando há um comentário explícito sobre a ausência de referências iconográficas entre os maranhenses. Isso ocorre quando Ernane Sarney, irmão do ex-presidente José Sarney comenta 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*, cujo título é uma confirmação direta da fusão entre a Jamaica e o gênero musical), enquanto a música que se mistura com a fala de Sarney é “Soul Rebel”, canção de Bob Marley. 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.

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 a 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 lugar, a voz do locutor identifica o percussionista Paulo Akomabu, que “nota a proximidade dos ritmos”, 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 rítmico diferente, composto apenas pelos sons do atabaque e da matraca (dois pedaços chatos de madeira batidos em um ritmo 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 não chega a demonstrar a batida do *reggae*. Entretanto, a performance torna audíveis e encarnadas ao menos alguns indicadores da proximidade entre o *reggae* e algumas formas rítmicas do bumba-meu-boi, espetáculo de rua que envolve música e dança. Essa ligação não é mais explorada, e 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*¹⁸. A chamada “cultura tradicional” do estado aparece apenas mais uma vez, 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 às integrantes de grupos folclóricos da Jamaica, dançam ao som de longos tambores. 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, que foi possível presenciar na Jamaica.

Quase no final do programa, 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. 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 pessoalmente para falar em “Jamaica brasileira”.

Tal expressão não foi inventada pelo programa, trata-se de uma combinação de indicações territoriais cunhada nos anos 1970 e assumida por muitos maranhenses (o que não é citado). Do ponto de vista construído pelo “Documento Especial”, sua adoção, sem reservas, opera uma fusão entre os dois territórios que prioriza o elemento “Jamaica”. Para comprovar isso, basta inverter o termo, pois se o “Maranhão inteiro” fosse chamado de “Brasil jamaicano” a conotação seria bem diferente, talvez menos espetacular, mas estabeleceria uma relação hierárquica onde o elemento “Brasil” estaria favorecido.

Considerações Finais

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. “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 “tradicionalis” (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. Quando a locução afirma que o Maranhão “é o único lugar do

mundo onde se dança *reggae* agarradinho”, 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. A comparação entre a forma como cada um dos dois programas 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, inserindo-o na memória individual e coletiva dos maranhenses, em um contexto onde o *reggae* reinventa o cotidiano da população.

Os produtos audiovisuais analisados estão relacionados de diversas maneiras. Tanto *This is Ska* quanto *The Harder They Come* se mostraram como marcos iniciais de uma determinada perspectiva sobre a música praticada na Jamaica, no tocante à dimensão sonora e visual. Mas existem ainda outros tipos de conexão. Carlos Benedito Rodrigues da Silva, que aparece brevemente em *Documento Especial*, conta, em seu livro *Ritmos da Identidade*, como recolheu diversos depoimentos sobre a época em que o *reggae* ainda era pouco conhecido em São Luís.

Segundo o antropólogo, em meados da década de 1970 o gênero era chamado pelos frequentadores 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 do Maranhão, acrescentou que uma das faixas mais conhecidas quando o gênero começou a predominar era “You can get it if you really want” (SILVA, 2007: 118). Mesmo que *The Harder They Come* não tenha sido distribuído no Brasil naquela época, 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 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*.

Os quatro produtos audiovisuais abordados evidenciam o processo de transculturação, na sua modalidade que conjuga a manifestação musical e a visual. Tal combinação expressa o modo como diversos elementos territorializaram o *reggae*, na acepção de Deleuze e Guattari, fundindo a música e o território delimitado sonoramente. Se *The Harder They Come* não menciona a palavra *reggae*, Documento Especial precisa citá-la a todo momento, fundindo sua concepção com o topônimo “Jamaica”, evidenciando ainda a falta de referências iconográficas do gênero naquela época. Entretanto, cada um constitui uma totalidade construída, que, entre outras coisas, exclui a expressão tradicional, tanto no que foi identificado como Jamaica quanto no Maranhão, na perspectiva determinada pelo conceito de território fundido com um determinado tipo de música.

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 de montagem, 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. Esse fluxo fragmentado e múltiplo, quando envolve a música popular, a desterritorializa e dispersa alguns de seus produtos pelo planeta. É uma dinâmica 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 ou regional, mas que também pode render formas alternativas de apreensão da memória e de sua transformação em novos produtos audiovisuais. Tudo isso possibilitou a constituição de novos territórios sonoros, como aqueles habitados pelas pessoas filmadas e gravadas e também na música performada por elas. A expressão humana no Caribe e nas Américas se mostra assim como resultado de uma poética relacional, a nos mover para frente, nos dando motivação para a vida.

Notas

¹ 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*. Em 1955 eles começaram a filmar documentários 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).

² Tal associação foi notada pelo disc-jóquei, produtor e cantor jamaicano Mikey Dread na série documental *Deep Roots Music*, realizada para a emissora inglesa Channel 4 na década de 1980.

³ 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 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*.

⁴ Como já havia deixado claro em outro trabalho, após o falecimento de Bob Marley, o papel difusor das gravadoras e outros intermediários se tornou muito menos relevante do que a divulgação espontânea e mundializada da produção em torno do *reggae* por parte de jornalistas, músicos, admiradores e uma ampla rede informal de comunicação transcultural (VIDIGAL, 2002).

⁵ 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 . ⁶ Movimento de câmera obtido pelo deslocamento da superfície onde ela está montada, normalmente um carrinho sobre trilhos ou um veículo como carro ou ônibus.

⁷ 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 preto no Branco com o filme de ficção (GERMAN,2003).

⁸ Segundo German o filme alcançou o segundo lugar em São Paulo e o quinto no Rio de Janeiro durante as semanas de exibição. Segundo German, o programa alcançou o terceiro lugar da audiência geral na sua semana de exibição em São Paulo quinto no Rio de Janeiro (GERMAN, 2003).

⁹ 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: o esporte. 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 2008, mas não conseguiu classificar a Jamaica para a Copa de 2010.

¹⁰ Essa faixa faz parte da caixa de Cds *Songs of Freedom* (Island).

¹¹ Em artigo publicado na Revista Brasileira do Caribe, 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 (2007). Mas tal relação é feita apenas no título, sem aparecer na melodia nem na letra, de claro cunho sexual e *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.

¹² 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.

¹³ 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.

¹⁴ A canção pode ser encontrada na coletânea do Black Uhuru chamada *Liberation: The Island Anthology* (Island).

¹⁵ 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 heroína nacional 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).

¹⁶ Pequena vinheta derivada da abertura que abre e fecha cada bloco, anunciando os comerciais através de letrados como “estamos apresentando” e “voltamos a apresentar”, sobrepondo-os sobre as imagens.

¹⁷ Em *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho, também há uma cena onde uma moça conhecida no morro como Janis Joplin canta uma versão em *embromation* 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” (2000).

¹⁸ *Música do Brasil* é uma série documental 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 rítmicos do reggae e em cuja letra diz que “reggae e boi têm semelhantes passos”. 190 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 (2000). 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*.

Bibliografia

CARVALHO, José Jorge de; 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.

COOPER, Carolyn. 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

DAVIS, Stephen. *Bob Marley*. Rochester: Schenkman, 1990

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem*. Petrópolis: Vozes,

1993 DELEUZE, Gilles e GUATARRI, 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

FRANÇA, Vera Veiga. *Jornalismo e vida social: a história amena de um jornal mineiro*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

DE FRANCE, Claudine. *Cinéma e anthropologie*. Paris: Maison des Sciences de L'homme, 1989

GERMAN, Ronaldo. Projeto de A Grande Estréia/Preto no Branco. Estratégia Investimentos. Disponível em: www.estrategiainvestimentos.com.br/projetos_audio/preto_no_branco.doc

. Acessado em 23/08/2007.

GILROY, Paul. *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: Edition du Seuil, 1981
- _____. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000
- HENNION, Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós, 2002
- 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
- MORAIS, Fernando. *O som no Cinema Brasileiro*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006 (Tese, Doutorado em Comunicação Social)
- 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*. Habana: Universidad Central de las Villas, 1963.
- 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
- 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)
- ROSA, Maristane de Sousa. *Rethinking History from the Jamaican Reggae: The Dreadlocks Look*. In: GLOBAL REGGAE CONFERENCE, 3, 2008, Kingston, Jamaica. (no prelo).
- 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
- VIDIGAL, Leonardo. 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

WARNER, Keith. *On Location – Cinema and Film in the Anglophone Caribbean*. London: 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