

Enredando Brasil e Jamaica: Um caso de comunicação intercultural pelo audiovisual e a música popular

Leonardo Vidigal

Abstract

This study attempts to look at Brazil and Jamaica not as closed, but open systems, both from its subjects and its social practices. The exploration of the audiovisual and musical performances in both countries contributes to deepen into its culture. Reggae, recreated in Brazil, conforms the vision of the spectator departing from a series of symbolic audiovisual references, which emerge from the Jamaican filmography and other iconographic sources.

Keywords: Jamaica-Brazil, Audiovisual, Reggae

Resumo

Este artigo analisa as relações interculturais entre Brasil e Jamaica por meio dos conceitos de contaminação e apropriação. Nessas relações a música popular e a produção audiovisual constituem veículos de reinterpretação e ressignificação das culturas de ambos os países que revelam semelhanças e especificidades. Para tanto, são analisados em seu contexto, filmes jamaicanos e documentários brasileiros como representações e veículos dessa comunicação intercultural, em que o reggae jamaicano é apropriado e ressignificado em algumas regiões brasileiras.

Palavras-Chave: Jamaica/Brasil, Comunicação Audiovisual, Reggae.

Resumen

Brasil y Jamaica, son estudiados em este artículo no como sistemas cerrados sino abiertos, considerados tanto en sus sujetos y practicas sociales. Investigar los grados de intensidad y sobre todo las performances en la relación entre ambos

países mediante la producción audiovisual y musical permite profundizar en la cultura. El *reggae* recreado colectivamente en Brasil, conforma la visión del espectador a partir de un conjunto de referenciales simbólicos audiovisuales procedentes de la filmografía jamaicana y otras fuentes iconográficas.

Palabras Clave: Brasil/Jamaica, Comunicación audiovisual, Reggae

Brasil e Jamaica, como todos os diferentes contextos culturais, sejam eles locais, regionais ou nacionais, entendidos não como unidades fechadas de características facilmente delimitáveis, mas como sistemas abertos de sujeitos, práticas sociais, meios e produtos que se encontram envelopados em subdivisões jurídicas e econômicas cada vez mais frágeis, sempre estiveram em contato, em complexas gradações de intensidade e performatividade. Como os contatos entre esses dois contextos poderiam ser abordados de forma a trazer novas luzes para o debate sobre a comunicação intercultural¹? Em primeiro lugar, como algumas especulações e pesquisas no âmbito antropológico e filosófico parecem afirmar, pode-se ter em conta que, longe de serem momentos excepcionais e fugazes, tais contatos foram a base da constituição recíproca dos contextos socioculturais planetários ao longo do tempo, estabelecendo as condições para o auto-reconhecimento dos habitantes de tais contextos como “distintos” de seus congêneres.

Para tentar incorporar esta visão relacional ao estudo dos contatos entre os sistemas culturais, seria preciso usar uma abordagem que procurasse ultrapassar os limites da rígida organização do conhecimento especializado, o que vem sendo desenvolvido por uma grande variedade de pensadores de diversos lugares e tradições de saber diferentes, envolvendo uma reinvenção de conceitos bastante utilizados, como o de rede. Nesse sentido, em sua concepção de comunicação, Michel Serres apresenta as redes como espaços irregulares, que poderiam contar com uma “pluralidade de subtotalidades” (o que corresponderia aos contextos locais), que estariam sujeitas a toda sorte de variações, “onde a

determinação é construída, negociada, ensaiada” e não deveria ser considerada como fixa (MORAES, 2000). Se for assim, o que acontece hoje entre as subtotalidades que compõem as subdivisões maiores denominadas Brasil e Jamaica pode ser chamado de enredamento, posto que os processos de tessitura continuam em plena atuação, com grande e perceptível vitalidade, estabelecendo assim uma necessidade de maior compreensão dos fenômenos envolvidos.

Em segundo lugar, é preciso recortar um aspecto ou elemento deste processo, para melhor focar e direcionar tal compreensão, recorte que nesse caso destacou o audiovisual, um dos principais meios a organizar a expressão humana. Quando a articulação de imagem e som incorpora uma expressão igualmente mobilizadora como a música popular, ela amplia o seu potencial de aglutinação e torna-se também um indicador, de leitura complexa, mas que pode revelar muito sobre as transformações culturais em curso na contemporaneidade. Isso porque ela atualiza continuamente e torna explícitas as contaminações, apropriações e combinações possíveis entre os diferentes produtos e interpretantes, que circulam de forma cada vez mais rápida e acessível pelo mundo, por diferentes processos, tornando-se parte da constituição de um tecido cultural aberto. Dessa forma, foram produzidos ao longo do tempo na Jamaica, filmes de ficção semi-documentais, documentários e outros produtos audiovisuais (como videoclipes) realizados tanto por equipes locais, quanto por equipes mistas e ainda por outras totalmente estrangeiras.

Entre estas equipes de gravação estrangeiras estavam os brasileiros, que fizeram pelo menos três incursões deste tipo naquela ilha do Caribe anglófono. Tais audiovisuais foram realizados por equipes independentes que posteriormente tiveram seus programas veiculados na TV Cultura de São Paulo (pública, aberta), na TV Bandeirantes (privada, aberta) e no canal GNT (privada, pertencente à mesma empresa mantenedora da Rede Globo, veiculada na TV por assinatura). Dessa forma, pode-se concluir que o interesse de documentaristas e jornalistas televisivos do Brasil pela situação jamaicana é significativo. Tal disposição somente

encontra paralelo entre os realizadores provenientes de países como Inglaterra e Estados Unidos, mais estreitamente ligados à Jamaica por abrigarem colônias numerosas de oriundos da ilha caribenha.

A comparação e a análise de tais esforços não podem deixar de levar em conta a atual situação, em que os processos de integração do capitalismo contemporâneo estão generalizando uma lógica de mercado e de consumo que coopta determinados agentes dos países à margem, tornando-os sócios ou seguidores dos modelos hegemônicos, ao mesmo tempo em que os submetem a todos às decisões macroeconômicas tomadas pelos organismos internacionais como o FMI, o Banco Mundial e a OMC (ANTELO, 2002). As persistentes assimetrias de poder entre os estados-nações e no interior destes, não podem ser ignoradas na tentativa de operar com essa percepção, mas incorporadas nas perspectivas de análise. No entanto isso não acontece sem problemas para quem deseja estudar as relações culturais entre os países à margem. Isso porque o pesquisador pertencente ao contexto brasileiro sente-se inteiramente à vontade para tratar de objetos referentes ao chamado cânone ocidental, mas hesita em investigar culturas consideradas exóticas pelo olhar condicionado por este mesmo cânone. Este tipo de mentalidade que partilhamos, talvez inconscientemente, com nossos colegas de universidades situadas nos grandes centros, reduz muito fácil e acriticamente as manifestações culturais menos conhecidas ao estereótipo exotizado, elegendo assim aspectos específicos de um contexto cultural como representantes de toda a produção desse contexto, naturalmente complexo e plural.

Neste sentido, é preciso pesquisar caminhos para a abertura ou o melhor aproveitamento de circuitos alternativos de cultura entre os países à margem, até porque é neles que se concentra a maior parte da produção audiovisual hoje em dia. Sem entrar nos méritos dessa produção e partindo de um olhar que, mais do que considera, procura incorporar a extrema heterogeneidade de tais contextos culturais na sua análise, podemos afirmar que um estudo

mais atento e menos eurocêntrico seria altamente proveitoso, tanto para o público em geral como para a esfera acadêmica em particular.

Pesquisar outros circuitos por onde circula o audiovisual pode revelar impasses e questionamentos semelhantes aos nossos, derivados das ambigüidades socioeconômicas e outras características que compartilhamos. No entanto, podem ser descobertas também algumas soluções comuns que são ou podem ser adotadas para tais impasses, o que poderia abrir espaço para novos reconhecimentos, novas identificações e também novos mercados, talvez até mais receptivos do que os mais cobiçados, ao norte. É um esforço de reinterpretação e ressignificação (DHARESHWAR e NIRANJANA, 1996) que oferece novas perspectivas sobre nossa própria condição, pois é ao mesmo tempo próxima e distanciada, familiar e estranha.

Nesse contexto, as relações entre os contextos à margem, nesse caso sob o formato de produtos audiovisuais, podem ser analisadas como trazendo uma motivação diferenciada, menos hegemônica e homogeneizante? O caso que se pretende analisar parece indicar que sim, mas sob certas premissas teóricas que este texto procura discutir.

Culturas do audiovisual

Mas antes é necessário compreender melhor o recorte usado para esse estudo. O termo “audiovisual” é bastante abrangente e corresponde, em sua acepção contemporânea, a qualquer articulação possível entre signos visuais e sonoros, com ou sem a mediação de meios tecnológicos (BETHÔNICO, 2001). Esta é certamente uma definição que faz jus aos estudos mais atuais e rigorosos sobre o assunto, mas neste texto iremos restringir o uso de tal conceito aos suportes técnicos, como o cinema, a televisão, o computador, o celular e outros meios, pelo fato do termo audiovisual estar consagrado como um coletivo para tais dispositivos. Para uma compreensão dos produtos audiovisuais de acordo com as premissas desse estudo, estes não devem ser

encarados apenas como reflexos ou sintomas de fatores socioeconômicos e culturais externos aos fluxos de enredamento imaginário e concreto, mas como elementos que participariam tanto do estabelecimento das condições básicas de tessitura como do seu direcionamento. Trata-se de um processo de contaminação por parte de certos elementos, que seriam apropriados a partir de um processo recursivo e reflexivo, produzindo diversos sentidos potenciais.

Assim, para a modalidade de pesquisa empreendida aqui, a produção audiovisual que emerge como resultado dessa dinâmica não é analisada como algo acrescentado por um sujeito totalmente separado de seu entorno, nem como uma emanção do objeto, mas como resultado de um certo encontro. Neste, o olhar construído pela experiência e pelos meios usados para se observar, molda e é moldado pela forma material, que também passou por diversos processos de produção e manipulação. Não é um significado fixo porque depende das relações e arranjos nos quais está inserido em um dado momento da observação. Esta, por sua vez, também o modifica, reinventando um novo arranjo de componentes que, ao serem atualizados a cada exibição para os indivíduos, colaboram de modo significativo para formar comunidades imaginadas e sistemas culturais reconhecíveis.

Nesse ponto é necessário esclarecer com um pouco mais de precisão como este trabalho irá lidar com o conceito de “cultura”, que é muitas vezes tomado como dado, embora não seja o objetivo desse texto estabelecer uma conceituação “correta” para um termo tão complexo. Isso porque muitas vezes a cultura é citada apenas em seu sentido restrito, ligado à produção material ou imaterial que expresse de alguma forma a ação criativa humana (considerando-se as camadas descritivas e normativas acumuladas sobre termos como “arte”) e que seja socialmente aceita como tal.

Seria preciso então recorrer a uma visão mais ampla, mas a necessidade de estabelecer limites faz com que uma visão totalizante da cultura, dessa vez vista como um conjunto de

comportamentos e pontos de vista compartilhados tenda a enxergar cada contexto localizado de forma essencialista e fechada, em contraste com a visão expressa desde o início deste trabalho. Assim, é preciso reiterar aqui que os sistemas culturais são encarados como relativamente autônomos em relação aos limites e condicionantes socioeconômicos e jurídicos que compõem os atuais estados-nação (CARVALHO, 1994).

Ao longo do último século, o cinema tornou-se uma das principais portas de entrada para a tessitura da rede imaginária que participa do processo de construção e difusão dos produtos audiovisuais. A partir dos anos 1950, a televisão também começou a participar desse processo de produção e reinterpretação de elementos de identificação, tomando parte desse jogo com todas as suas características próprias. Essas características são a sua extremamente prolífica e efêmera produção de conteúdo, conjugada a uma capilaridade social ao mesmo tempo verticalizada e horizontalizada, por sua extensão em cadeia de dezenas de emissoras estrategicamente localizadas, bem como ideologicamente direcionada para a construção de uma unidade identitária nacional homogeneizante. Esta última característica é especialmente importante porque toca no problema crucial da capacidade de tais combinações sígnicas favorecerem ou não processos de identificação através de diversas estratégias relacionais, duas das quais, já citadas, serão mais detidamente examinadas. São estratégias que poderiam se alternar em gradações ainda não estabelecidas precisamente, a saber:

Contaminação, processo infindável, no qual referenciais simbólicos concebidos em um dado contexto se interpõem ativamente pelos meandros de outro, reinventados e colocados em contato por intermediários culturais e/ou agentes individuais.

Apropriação, movimento ativo de recepção colaborativa, que gera produtos variados a partir de referenciais simbólicos oriundos de contextos diferentes do local onde são reinventados, processo que também pode passar pela atuação mediadora.

É importante apresentar uma definição mais precisa para estes conceitos por causa da conotação pejorativa que pode ser conferida aos termos “contaminação” e “apropriação”. Para ambos, tal interpretação acontece segundo concepções que tomam coisas, sujeitos ou culturas como entidades que teriam um estado inegavelmente original ou “autêntico” de existência e não como percepções contingentes, captadas e compreendidas sempre parcialmente, “questão de relações e alianças em estado de fluxo” (FISHER, 1995). Aqui se procura construir um ponto de vista teórico mais permeável do que a constituída por noções como a de hibridismo², sugerindo não haver diferenças absolutas entre um e outro sistema cultural, mas que eles estariam parcialmente contidos uns nos outros, sempre por meio de ações, que poderiam ser chamadas de moleculares (para usar terminologia de Deleuze), de contaminação e apropriação.

Música popular e audiovisual

Os produtos audiovisuais que possuem como tema a Jamaica geralmente dão grande ênfase ao gênero musical conhecido como *reggae*, determinando a ilha caribenha como seu local de origem, o que não foi contestado por estudos anteriores (COOPER, 1995; STOLZOFF, 2001; KATZ, 2003)³. A leitura de tais estudos e a observação vivenciada nestes vinte anos de envolvimento deste pesquisador com o gênero, permitiu constatar que o *reggae* encontra-se atualmente fragmentado em diversos subgêneros construídos coletivamente ao longo de seus quarenta anos de história, que são ouvidos, consumidos e praticados nos cinco continentes, principalmente pelas camadas mais jovens da população. Nascido quando a sociedade de consumo começava a consolidar sua hegemonia pela difusão planetária de seus produtos (a primeira banda de *ska*, reconhecido como a primeira forma do *reggae*, era conhecida como Skatalites, em homenagem aos primeiros satélites), o *reggae* teve pouco tempo de maturação antes de se consolidar em um estilo hoje chamado de *roots*, no começo

dos anos 1970 e ser internacionalizado por filmes produzidos na mesma época e pelo carisma de Bob Marley. Esse formato é o mais conhecido mundialmente e suas características formais são as mais facilmente reconhecidas e associadas ao *reggae*.

Como parte do processo de edificação do *roots reggae*, todo um denso arranjo ético, discursivo e simbólico foi sendo composto, envolvendo-o com o rastafarianismo. Este é um complexo sistema filosófico, religioso e moral que combina a política de valorização da herança africana com crenças milenaristas e, às vezes, fundamentalistas, que têm na adoração de um deus negro, encarnado na figura do antigo imperador etíope Haile Selassie I, um dos pontos em comum entre os diversos grupos de fiéis. As origens desse sistema de crenças e valores datam das lutas políticas anti-coloniais que explodiram no Caribe no século XIX, motivadas certamente pela revolução negra no vizinho Haiti, mas que ganharam a forma atual a partir da década de 1930 e só se tornaram relativamente populares nos anos 1970. As convicções dos rastas são professadas em variados graus, em um contexto de anarquia litúrgica e anti-dogmática, que foi gradativamente sendo ressignificado, sendo considerado inicialmente como algo marginal, depois como um elemento relativamente assimilado pela cultura praticada na Jamaica, até se tornar praticamente uma norma para a maioria dos músicos e cantores de *reggae*. Todo esse *ethos* era claramente ou obscuramente exposto nas letras das canções, tanto formalmente, porque ditas em um dialeto *patois* (ou na língua jamaicana, ou inglês jamaicano, como vem sendo reivindicado por acadêmicos da ilha) que combina palavras inglesas, espanholas, indianas e africanas, como nas temáticas. Além disso, a instrumentação musical era muitas vezes baseada nos tambores *nyabinghi*, oriundos das comunidades quilombolas (chamadas de *maroons*), que existem até os dias de hoje no norte da ilha, combinados com a tradição oral do canto falado (mais tarde apropriado pelos rappers americanos e *jamericanos*, isto é, descendentes de jamaicanos nascidos nos Estados Unidos). O entrelaçamento entre a mensagem espiritual e

política se tornou uma marca do reggae, mas outras modalidades de discurso ainda aconteciam.

No entanto, depois do falecimento de Bob Marley, em 1981, e de Peter Tosh, em 1987, houve uma queda no interesse das gravadoras em continuar promovendo o *reggae*, contratos foram cancelados e os artistas foram forçados a se adaptar ou a emigrar. A partir de então, os grandes intermediários culturais passariam a ter pouca influência sobre o desenvolvimento do reggae, cujos agentes passaram a priorizar o mercado interno e aquele composto pelas colônias jamaicanas em países de fala inglesa como Inglaterra, Canadá e Estados Unidos. Nesse último, este contato proporcionado pelas correntes migratórias e pelo maior fluxo de bens simbólicos entre os países modificou decisivamente a música popular mundial no início dos anos 1980, ao inspirar a concepção do hip-hop (graças ao canto falado – o *toasting* – que os imigrantes jamaicanos levaram dos bailes de rua da ilha para os bailes de clube em Nova York, que constituiria um dos “quatro elementos” do hip-hop, no caso o mestre de cerimônias, o MC – os outros três elementos seriam os dançarinos, os grafiteiros e os DJs). Por seu lado, a música popular na Jamaica foi simultaneamente modificada pela adoção progressiva das baterias eletrônicas, que Marley foi um dos primeiros a utilizar em seu mega-sucesso “Could you be loved”, juntamente com algumas cuícas compradas em sua única e breve passagem pelo Brasil, em março de 1980 (VIDIGAL, 2006). Os instrumentos eletrônicos foram tornados populares pelos rappers americanos, no então emergente subgênero chamado de *dancehall* (chamado assim por ter sido consagrado nos bailes), hoje dominante nas paradas jamaicanas⁴. Este é um caso de comunicação intercultural que também teria suas conseqüências no Brasil, onde o hip-hop é hoje uma das principais expressões da juventude (embora o *dancehall* jamaicano somente agora esteja começando a ser apreciado por aqui). Os contatos entre Brasil e Jamaica não aconteceram por meio de correntes migratórias diretas, como entre

Jamaica e Estados Unidos, mas por mecanismos de identificação, contaminação e apropriação mediadas também pelo audiovisual.

Relações entre Brasil e Jamaica

Brasil e Jamaica são duas nações que apresentam profundas diferenças, não apenas em termos de extensão territorial e pujança econômica, mas também de ordem histórica, relativas às diferentes formas de colonização empreendidas ao longo dos últimos séculos, além das relativas à composição social e cultural. No entanto, possuem muitas similaridades, que podem ser resumidas nos seguintes elementos: a) carregam uma pesada herança do passado colonial e escravista, com todas as suas implicações socioculturais; b) foram povoados à força, nos últimos séculos, por uma variedade significativa de grupos étnicos africanos, alguns deles compartilhados, como os Yorubá e os Nagô, compondo assim uma população atual de maioria negra ou mestiça; c) a cultura negra é representada por quase todas as correntes ideológicas do espectro político como um emblema da identidade cultural imaginada; d) os contatos interculturais que forjaram os atuais sistemas foram muitas vezes violentos, principalmente no período colonial, inspirando táticas de apropriação e de posterior retomada de matrizes culturais (já em um ambiente onde o contato se processava de modo predominante como contaminação, sem imposição forçada); e) apresentam uma expressividade corporal elaborada, tornada explícita em eventos públicos onde a dança é elemento central; f) possuem uma cinematografia razoavelmente consolidada (a Jamaica tem hoje a cinematografia mais desenvolvida do Caribe depois de Cuba); g) têm na música popular a expressão mundialmente mais conhecida de sua cultura; h) na maioria das vezes são imaginados pelo resto do mundo como lugares que combinam a natureza paradisíaca com um cotidiano violento e, finalmente, i) suas economias atuais estão amarradas por um alto grau de endividamento externo e pesados juros internos.

A partir de tais aproximações foi construída uma relação negociada de compartilhamento cultural entre estas duas subtotalidades, expressada por certa atitude carnavalizante⁵ de ambas ante a expressão artística e pelas raízes comuns. Na maioria das vezes estas proximidades se encontram escamoteadas pela distância geográfica e pela falta de conhecimento histórico dos atores sociais, mas ainda assim repercutem de forma significativa, de uma maneira pouco estudada. Assim, é difícil perceber, do ponto de vista do senso comum, exemplos concretos de influência direta dos representantes da cultura produzida no Brasil sobre os jamaicanos, havendo a necessidade de uma pesquisa mais detalhada sobre esse aspecto⁶. No Brasil os modelos de representação do reggae chegaram primeiramente de forma mercantilizada, englobados pelos intermediários culturais multinacionais, como a Ariola (que, depois de se fundir com a BMG, foi comprada recentemente pela Sony), gravadora responsável pela breve visita de Bob Marley (cujo catálogo hoje pertence à Universal) ao Brasil em 1980, que foi registrada pela TV, jogando futebol no campo de Chico Buarque e fazendo cooper em Copacabana (VIDIGAL, 1997). Outro artista de reggae que veio ao Brasil no mesmo ano foi Peter Tosh, na época contratado da Columbia (hoje Sony), que teve sua apresentação no Festival de Jazz de São Paulo transmitida pela TV Cultura daquele estado. Ele também apareceu cantando na sala da personagem de Tônia Carrero, na novela “Água Viva”, da Rede Globo.

Em 1981, Gilberto Gil percorreu o país em uma turnê com o cantor Jimmy Cliff (o mesmo de “The harder they come”) que apresentaria o reggae para um grande público. A partir de então, a apropriação do reggae começou a gerar uma grande variedade de apropriações, que se materializaram primeiramente sob a forma musical, em trabalhos de bandas como Paralamas do Sucesso, Titãs, Tribo de Jah, Cidade Negra, Mystical Roots, entre muitas outras. O reggae desencadeou um movimento cultural significativo no Brasil, gerando apropriações como o “reggae-capoeira”, o “reggae-toada”, ou o “forreggae” (VIDIGAL, 2002). Em um segundo momento, foram

também elaborados outros produtos, dessa vez sob o formato audiovisual, apresentados em filmes, documentários para TV e folhetins televisivos que abordaram o universo cultural do *reggae* no Brasil, formando, juntamente com os produtos de matriz jamaicana, o corpus a ser analisado e que será descrito adiante.

O *reggae* vem marcando presença em quase todo o Brasil nos últimos trinta anos, principalmente nas capitais e cidades médias, com destaque para a cena baiana, onde apreciadores do gênero podem ser encontrados em articulações com o movimento sindical e até com igrejas evangélicas, além das atividades normais de consumo e fruição, como blocos de carnaval. Uma nova apropriação, tratada como um gênero separado também emergiu na Bahia sob a forma do *samba-reggae*. Outro local onde o *reggae* tem uma forte capilaridade é a região metropolitana da grande São Paulo, para onde convergiu boa parte das bandas formadas em diversos contextos regionais, em que se pode verificar outra apropriação sob a forma do *forreggae*. Em terras paulistanas também existe um ativo circuito de DJs de *dub* (versão instrumental e experimental do *reggae*) e *dancehall*, sincronizando as pistas de dança de lá com as jamaicanas e inglesas, e que agora também começa a produzir suas apropriações. O Rio de Janeiro foi cenário de uma forte concentração em torno do *reggae* em meados dos anos 1990, documentada no documentário de média-metragem *Bonde do Rastafari*, de Cynthia Sims, e foi o local onde surgiram bandas hoje consagradas como Cidade Negra e O Rappa e que gerou expressões locais como o *reggae-capoeira*. A cidade também conta com seus coletivos sonoros de *dub*.

Contudo, o local onde foi concebido o *reggae-toada*, o estado do Maranhão, é o contexto regional que mais aparece nos produtos audiovisuais que tratam do *reggae* no Brasil. Chamado popularmente de “Jamaica brasileira”, estabeleceu uma relação intercultural continuada e estável com a ilha caribenha, sem obedecer aos ciclos de alta e baixa intensidade observados em outros estados (VIDIGAL, 2002). O interesse pelo *reggae* foi crescendo gradualmente até atingir um patamar de auto-sustentação entre a população de

menor poder aquisitivo, que tem as chamadas radiolas (equipes de som que tocam as músicas mais apreciadas, os melôs⁷, produzidas na Jamaica ou localmente), como principal fonte de lazer (SILVA, 1995). Formas de “apropriação corporal”, como a prática de se dançar o reggae aos pares (como no forró), única no mundo, é um exemplo da reinvenção praticada nos bailes maranhenses, que é tematizada em todos os documentários e programas que tratam daquele ambiente. Festivais de música trazem artistas da Jamaica, como Eric Donaldson e Owen Gray, ignorados pela maioria do público no resto do país, em apresentações que contam com um público composto por pessoas de todas as idades e não apenas por jovens, como no sudeste ou mesmo na Bahia (como foi observado *in loco* por este pesquisador). Gerações de músicos e instrumentistas do Maranhão se formaram ouvindo reggae desde crianças, fazendo surgir algumas das principais bandas do gênero no Brasil, como Tribo de Jah, Mystical Roots e Manu Bantu. Outras bandas, como Legenda e cantores como Dub Brown, se especializaram em tocar versões de melôs, além de acompanharem os artistas jamaicanos. O Maranhão também apresenta uma rica cultura popular (como mostra o curta “São Luís Caleidoscópio”, de Hermano Figueiredo), que não foi destruída pelo *reggae*, como alguns temiam, mas que não ficou imune à sua capacidade contaminante (como será visto adiante no exemplo dado pela série *Música do Brasil*).

Os atores sociais maranhenses também modificaram o contexto jamaicano, embora isso não tenha sido ainda pesquisado adequadamente. Os donos de radiola costumam ir para a ilha adquirir novos discos, já tendo praticamente acabado com o estoque de compactos da década de 1970 de estilo *roots*, o mais apreciado pelos maranhenses. Ultimamente, os radioleiros estão alugando os serviços de instrumentistas da Jamaica para produzir faixas “exclusivas” e assim poder ofuscar a concorrência.

Alguns dos produtos audiovisuais analisados

As convenções que foram se cristalizando ao redor das mais diversas metáforas inventivas, concebidas primeiramente no contexto jamaicano, são apresentadas e congeladas nos filmes “The harder they come” e “Rockers”. Eles viriam a servir como referência para a formação de novos produtos audiovisuais por realizadores em todo o mundo acerca do reggae e o rastafarianismo. Conceitos bíblicos como o da “Terra Prometida” e a história do cativeiro dos hebreus na Babilônia foram metaforizados pelo sistema de crenças rastafari, atualizando a percepção do que era vivido pela população de origem africana no Novo Mundo, o que foi tornado visível e legível a todos pelo amálgama audiovisual. Esse amálgama entre o discurso ético, religioso e político do rastafarianismo é preparado em “The harder they come” (que critica violentamente a hipocrisia da religião tradicional, no caso jamaicano o de correntes protestantes como a batista, e também o aparato estatal, apresentado como financiador e beneficiário do crime organizado) e explicitado em “Rockers” (com seus personagens defendendo claramente os preceitos rastafari). Tais filmes também foram financiados por intermediários culturais, como as gravadoras locais e multinacionais, para inventar uma dada concepção do que se passava musicalmente na Jamaica naquela época, intuito que foi parcialmente atingido, facilitando a ascensão de uma nova geração do *reggae*. Alguns desses filmes serão mais bem analisados a seguir.

Por ter sido o primeiro longa-metragem produzido na Jamaica, “The harder they come” apresenta temas e personagens que foram desenvolvidos, questionados e, assim, reinventados, diretamente ou indiretamente, nos produtos audiovisuais subseqüentes realizados naquele contexto. Por exemplo, único rastafari de “The harder they come”, Pedro, se limita a apoiar Ivan sem tomar a iniciativa de nenhum movimento mais conseqüente, além de fazer parte do comércio de *ganja* (maconha). Já em “Rockers”, os rastas apresentam um papel muito mais ativo na condução da trama e não comercializam a erva, apenas a consomem.

A movimentação de figuras, sons, elementos e abordagens desse filme pode ser sentida primeiramente em “Rockers”, em seqüências como as que mostram as gravações em um estúdio e a posterior volta de bicicleta do protagonista para distribuir seus discos, que ecoam claramente no filme “The harder they come”. A apresentação dos problemas enfrentados pelo rastafari que protagoniza “Rockers” (na realidade um baterista reconhecido no meio reggae, Leroy “Horsemouth” Wallace, que jamais voltaria a fazer outro filme) e sua solução pela via da ação coletiva e solidária, em conjunto com outros rastas, pode ser vista como uma resposta ao individualismo e ao caminho do crime escolhido por Ivan em “The harder they come” (mesmo que este tenha sido quase justificado por um impulso revolucionário). “Rockers” também aparece como uma citação freqüente em outras unidades audiovisuais, principalmente pela forma como apresenta o discurso rastafari, associando-o aos tambores afros logo na primeira cena, na qual os créditos iniciais são projetados sobre um grupo de percussionistas *nyabingi*⁸.

Os programas realizados no Brasil dividem-se basicamente em dois grupos: 1) os que foram realizados tendo como tema os agentes e elementos apropriadores do universo do reggae no Brasil, particularmente no Maranhão e 2) os que pretendem documentar alguns dos elementos contaminantes encontrados na Jamaica.

Ao grupo 1 pertencem as obras do documentarista Belisário França, que trabalhou em conjunto com o antropólogo Hermano Vianna na realização da série “Música do Brasil” (2001). Ela trata do contexto maranhense em dois episódios, privilegiando situações de apropriação. Quando tematiza o reggae (em um episódio que ainda trata do rap paulista e do funk carioca), entrevista Riba Macedo, tido como o primeiro a tocar o gênero regularmente, e enfatiza a forma como os casais dançam aos pares, fazendo inclusive que Macedo explique as origens de tal movimento (ele teria primeiramente substituído o bolero como “música lenta” na sua radiola e ao longo do tempo ele foi sendo adotado pelos bailantes como gênero principal). Em outro episódio, dedicado inteiramente

ao bumba-meu-boi, dá destaque a um grupo da cidade de Rosário, situada a duas horas de S. Luís, que se apropria do reggae tanto na batida da toada quanto nas letras, além de enfeitar o boi com um bordado que representa, de um lado, Bob Marley, e, do outro, Jesus Cristo. A série adota uma abordagem panorâmica, recortando, entre muitas outras manifestações pelo país afora, apenas alguns aspectos do *reggae* como foi apropriado no Maranhão.

Tais atualizações, mais recentes, podem ser confrontadas com outras datadas do início dos anos 1990. “Netos do Amaral”, programa de Éder Santos e Marcelo Tas, é uma série dos primórdios da MTV brasileira, que também traz uma edição sobre o Maranhão. Possui a singularidade de ser apresentado por um personagem fictício, o repórter Ernesto Varela, emblema do vídeo independente no Brasil vivido pelo diretor Marcelo Tas. O principal objetivo nesse caso é parodiar e explicitar as táticas empregadas pelos programas de reportagem da TV convencional, o que já fica claro na denominação do programa, menção ao antigo “Amaral Neto, o Repórter”, expoente da propaganda do “milagre brasileiro”, disfarçada de jornalismo, durante o ciclo militar. Seguindo esta rota, na primeira intervenção do personagem/apresentador, este afirma que, depois de ter sido “fundada por franceses, invadida por holandeses e colonizada por portugueses”, São Luís estaria agora sendo “ocupada por jamaicanos”, apesar de não mostrar nenhum ao longo do programa.

O programa apresenta seus personagens por meio de diálogos que apresentam frases como “o reggae fez a cabeça do mundo todo” ou pela fala de estudiosos como o jornalista Otávio Rodrigues, que acreditava ser o Maranhão “uma Jamaica congelada nos anos 60”. Tais manifestações são muitas vezes sublinhadas com legendas de grande proporção e com esse e outros elaborados recursos gráficos, até então praticamente inéditos na TV brasileira, Tas e Santos vão montando com “Netos do Amaral” um painel que não parece ter a intenção de explicar ou de compreender aquele fenômeno e sim de apresentar uma reinvenção que enfatiza o lado caótico e exótico do que encontram. Mais uma vez a dança ganha

destaque, com Varela confrontando a “maneira jamaicana” (expressão ressaltada com as legendas características) de se movimentar ao som da música (individualmente) e a “maneira brasileira” (aos pares). O programa também destaca as radiolas, apresentando um retrato visivelmente mais simpático do que o da cidade de Barretos, mostrada como uma mera emulação do universo country americano em outro bloco, que precedeu o dedicado ao Maranhão no mesmo programa.

A premiada série “Documento Especial: Televisão Verdade”, que foi veiculada na TV Manchete (e, mais tarde, no SBT) com a direção-geral de Nelson Hoineff, apresenta o assunto de forma mais crua. A edição procura mostrar algumas situações de risco em que o público maranhense se envolve, devido à posição marginalizada ocupada pelo reggae. O fato de ter sido produzido apenas um ano antes de “Netos do Amaral” permite realizar algumas comparações específicas, pois este último retoma alguns personagens apresentados antes no “Documento Especial”, como o intermediário Enéas Motoca (que, conta ele de modo ligeiramente diferente nos dois programas, leva jovens jogadores maranhenses para a Europa e traz discos), o radialista e cantor Fauzi Beydoun (que em “Netos do Amaral” aparece apenas como locutor de rádio) e o dono de radiola Serralheiro (falecido recentemente). Serralheiro foi entrevistado de forma algo jocosa por Marcelo Tas em “Netos do Amaral”, sendo acompanhado até sua casa miserável pela equipe de “Documento Especial”. Lá, o radioleiro declara humildemente que não se mudou de sua antiga moradia porque queria “acompanhar o ritmo da Jamaica, lá todos os cantores moram numas casas pobrezinhas assim”, enquanto mostra o seu baú com mais de dois mil discos “trancado a sete chaves”, expressão repetida por Tas quando conversou com o mesmo personagem.

Também é possível identificar um percurso intertextual entre este programa e o mais recente “Música do Brasil”, quando o narrador Gilberto Gil anuncia o boi da cidade de Rosário como sendo “sotaque de orquestra”, esclarecendo que nele são usados

instrumentos de sopro, banjo, entre outros. Tal passagem evoca a do *Documento Especial* em que o percussionista e baterista Paulinho Akomabu faz uma demonstração dos diversos “sotaques” (batidas, ou *riddims*, para usar a terminologia jamaicana) do bumba-meu-boi, comparando-as com as batidas do reggae (assim como seu colega da banda Guetos Tadeu de Obatalá fez com a boca para “Netos do Amaral”). “*Documento Especial* “é o programa que permite o afloramento das opiniões mais diversificadas sobre o assunto, não se limitando a apenas uma linha de interpretação”.

Ao grupo 2 pertence “Jamaica, o paraíso do reggae”, uma produção de Ronaldo German e Ricardo Porto, veiculada no final de 1992 na Rede Bandeirantes, que reveza depoimentos de artistas e jornalistas da Jamaica com cenas de rua e videoclips de reggae. É uma reportagem televisiva tradicional, que, pela longa duração (60 minutos, fora os comerciais) e pela variedade de temas abordados, oferece uma ótima amostra sobre o que seria considerado relevante na cultura praticada na Jamaica por aquela equipe de realização. A dança também ganha destaque quando o programa aborda o *ska*, apresentando cenas raras de quarenta anos atrás. Quando a narradora explica que houve uma desaceleração no andamento musical, originando o chamado *rocksteady* (uma espécie de proto-reggae), a imagem dos dançarinos também desacelera, em um interessante efeito sinestésico. De um modo geral, o programa é pautado pelo imaginário sobre o reggae construído também pelos filmes dos anos 1970 analisados na pesquisa. É visível o esforço de encontrar músicos que ainda pratiquem o chamado reggae *roots*, o que é finalmente logrado na favela de Trenchtown, onde Bob Marley viveu por alguns anos. A narradora explica a dificuldade em encontrar músicos “de raiz”: “muitos dos melhores artistas ainda vêm do gueto, mas precisam gravar fora do país”. Os cantores também atestam a falta de condições de trabalho em seus depoimentos: “temos que ter um estúdio em Trenchtown”.

“Jamaica, o paraíso do reggae” é o único dos programas produzidos no Brasil a mostrar a comunidade quilombola dos *maroons*, associando-a com Marcus Garvey e também as “imagens proibidas” das comunidades rastafaris mais radicais, como os *bobo dreads* (que não foi chamada por este nome, mas é facilmente identificada pelos característicos turbantes cilíndricos), nas quais, segundo a narração, “os brancos são considerados inferiores”. O depoimento de um *bobo dread* que fala em “varrer o colonialismo e imperialismo” é contraposto ao da Ministra da Cultura da Jamaica, afirmando brevemente que seu governo “nunca discriminou os rastafaris”. Um transeunte com longos “dreads” menciona querer trabalhar por um “governo rasta”, o que é confrontado com o produtor Stafford Ashanti, outro que enverga as longas tranças emaranhadas, garantindo que o “o que os rastas fazem é político, mas o rastafarianismo não é um movimento político, mas espiritual”. O uso da maconha é contextualizado, com a narração vaticinando que “a erva faz parte da cultura e da economia”. O tema da dança volta a aparecer no final do programa, quando o dancehall é apresentado como a “tradição dos sistemas de som dos anos 50 remodelado por recursos eletrônicos, com uma temática social e sexual”.

Outro representante desse grupo é “Baila Caribe: Jamaica”, o qual é parte de uma série realizada por Belisário França que aborda o universo da música caribenha por intermédio de depoimentos literalmente recortados e colados no fundo paradisíaco, ecoando o formalismo dinâmico do pioneiro “Netos do Amaral”. O excesso de efeitos de edição produz um efeito de “consciência do dispositivo” que ao mesmo tempo dificulta o entendimento do texto e promove certo nível de reflexividade. Narrado pelo onipresente Gilberto Gil, traz nessa mediação por um artista reconhecidamente ligado ao *reggae roots* (pois havia gravado nos anos 1980 a canção “Vamos Fugir” com a banda de Bob Marley) um viés de estranhamento. O discurso por ele proferido, voltado para a louvação

da ascensão do *dancehall* e para o desvinculamento do reggae da filosofia *rastafari*, tem seu sentido deslocado e reinventado.

O conceito da série “Baila Caribe” foi emulado nove anos depois em outra série, desta vez exibida no GNT (canal a cabo da Rede Globo), chamada “Música Livre”, que mostrou, com apresentação e direção de Carolina Sá, outra visão do universo jamaicano. Com uma duração maior do que o antecessor e com uma abordagem que enfatiza mais o conteúdo do que a forma consegue reinventar o cenário jamaicano de maneira mais relaxada, o que talvez seja mais condizente com a atmosfera local. Em um dado momento mostra um pouco do processo de prensagem de um compacto, evocando cena semelhante em “Rockers”. Já os *travellings* pelas ruas de Kingston, recorrentes em todos os programas abordados, evocam recurso semelhante usado em “The harder they come”.

A análise dos produtos audiovisuais produzidos no Brasil permite concluir que alguns deles procuram organizar o olhar no sentido de conformar a visão do espectador a certo conjunto de referenciais simbólicos audiovisuais, construídos a partir dos filmes jamaicanos e outras fontes iconográficas. Outros procuram se desvencilhar de tais modelos e tentam eles mesmos estabelecerem-se como referência. Desse modo espera-se que os pressupostos teóricos examinados neste trabalho, e algumas de suas aplicações possam lançar uma luz diferente sobre os processos de comunicação intercultural. Contribuir para a constituição de uma abordagem relacional sobre tais processos de contaminação e apropriação cultural é talvez o principal objetivo dessa investigação.

Notas

¹O conceito de comunicação intercultural trabalhado neste texto difere do que é normalmente utilizado na literatura disponível, que se refere na maioria das vezes a uma dimensão mais prática, no sentido de estudar os possíveis problemas interpessoais ou institucionais derivados da incompreensão ou falta de informação relativa a características culturais de cunho comportamental, como restrições de

contato, tratamento dado a homens e mulheres, entre outras (Nair-Venugopal, 2003). A noção de comunicação entre culturas usada neste trabalho, de cunho relacional, será construída ao longo do texto.

² Algumas das noções de hibridismo, particularmente a operada por Homi Bhabha, vêm sendo questionadas por erigir um novo estatuto da diferença, que, apesar de valorizada e celebrada, ainda mantém as culturas à margem “em seu devido lugar”, para usar a expressão de fundo escravista e colonialista que tal conceito visava combater. Para Ahmad seria mais um meio de ignorar as diferenças de classe, gênero e outras, oferecendo em troca uma miscelânea de ofertas de consumo cultural para aplacar a sede de exotismo, por um lado, e a indignação pelas injustiças sociais, de outro (2001).

³ Tal direcionamento é quase sempre expresso no título dos audiovisuais estudados que foram produzidas no Brasil, como *Jamaica: Paraíso do Reggae*, *Música Libre*, *Baila Caribe*, *Bonde do Rastafari*. Nas produções jamaicanas tal associação não é explicitada no título, mas invariavelmente ocorre no conteúdo.

⁴ Houve recentemente a chamada retomada dos “valores rastafari”, movimento também conhecido como *modern roots*, o que teve consequências diversas, como a ascensão de uma nova geração que voltou a assumir o discurso e o visual de tranças da época de Bob Marley, mas também possibilitou uma exposição exagerada de algumas características “fundamentalistas” e altamente questionáveis de alguns seguidores, como a homofobia.

⁵ No sentido dado por Bakhtin (1987), como um questionamento da representação de um produto ou manifestação cultural pela visão hegemônica, que classifica a cultura em “erudita” e “popular”.

⁶ Um exemplo claro está na área esportiva, pois, como contou Bob Marley em sua breve visita ao Brasil (em 1980), a vitoriosa campanha brasileira na Copa do Mundo de 1970 popularizou enormemente o futebol no país, culminando na discreta, mas altamente valorizada participação da Jamaica, treinada pelo brasileiro Renê Simões na Copa de 1998. No entanto, o país não se classificou para as Copas de 2002 e 2006.

⁷ Músicas de sucesso, denominadas por títulos que evocam apropriações locais das letras em inglês. O programa *Netos do Amaral*, parte do corpus de análise,

apresenta uma sequência de casais dançando, legendados por letras garrafas que passam na metade inferior da tela anunciando: “Essa música é uma das 10 mais escutadas de S. Luís: ‘Better Days are Coming’, de Eric Donaldson, conhecida como “Melô do Ladrão 3”.

⁸ Forma musical praticada na Jamaica baseada no som dos tambores, que realizam a marcação feita pela guitarra no *reggae roots*, lembrando um pouco o samba-reggae. Uma das primeiras canções a se utilizar dessa instrumentação foi *Oh Carolina*, dos Folkes Brothers, regravada em 1993 pelo hoje mega-estrela Shaggy.

Bibliografia

- AHMAD, Ali Nobil. “Whose Underground? Asian cool and the poverty of hybridity”. In: *Third Text*. Surrey: Kala Press, Spring 2001;
- ANTELO, Raul. “Quantas margens têm uma margem?”. In: *Margens/Márgenes*. Belo Horizonte/Buenos Aires/Mar del Plata/Salvador: Projeto Margens/Márgenes, 2002
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CARVALHO, José Jorge de Carvalho. “Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea”. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 53-91, 1999.
- COOPER, Carolyn. *Noises in the blood: orality, gender and the “vulgar” body of Jamaican popular culture*. Durham: Duke University Press, 1995
- DHARESHWAR, Vivek; NIRANJANA, Tejaswini. “Kaalalan and the politics of Resignification”. In: *Journal of Art and Ideas*. Vol. 29, 1996, p. 5-26
- FABBRI, Franco. “The System of Canzone in Italy today”. In: FRITH, Simon (org.). *World music, politics, and social change: papers from the International Association for the Study of Popular Music*. New York: Manchester University, 1991
- FISHER, Jean. “Editorial— Some Thoughts on ‘Contaminations’”. In: *Third Text*. Surrey: Kala Press, Autumn 1995, p. 3-7
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2001
- KATZ, David. *Solid Foundation – An oral history of reggae*. Nova York: Bloomsbury, 2003
- MARSHALL, Victoria. “Filmmaking in Jamaica: Likkle but Tallawah”. In: CHAM, Mbye (org.). *Ex-iles: Essays on Caribbean Cinema*. Trenton: África World Press, 1992.

- MORAES, Márcia Oliveira. “O conceito de rede na filosofia mestiça”. *Revista Informare*, v. 6, n. 1, p. 12-20, 2000.
- SANSONE, Lívio. *Negritude sem Etnicidade*. Salvador: Edufba/Pallas, 2003
- SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. *Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor: reggae, lazer e identidade cultural*. São Luís: Editora da UFMA, 1995.
- STOLZOFF, Norman. *Wake the town and tell the people: dancehall culture in Jamaica*. Londres: Duke University Press, 2001.
- VIDIGAL, Leonardo Alvares. “Bob Marley in Brazil”. In: *The Beat magazine*. Los Angeles, vol. 16, nº 3, pág. 51;62, 1997.
- VIDIGAL, Leonardo Alvares. *O Reggae Mediado por Computador: apropriação cultural e convivência em uma lista de discussão*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2002 (Dissertação, Mestrado em Comunicação Social).
- VIDIGAL, Leonardo Alvares. “O Rei no Rio – Dreads no Verão da Abertura”. In: *Revista Bizz*. São Paulo, ano 18, n. 201, pág 41-43, 2006.
- WARNER, Keith. *On Location – Cinema and Film in the Anglophone Caribbean*. London: McMillan/Warwick University Caribbean Studies, 2000.