

Analizando filmes sobre sound-systems: *Sound Business* e *Babylon*

LEONARDO VIDIGAL

EBA - UFMG

PALAVRAS-CHAVE

CINEMA

MÚSICA POPULAR

SOUND-SYSTEM

RESUMO

Filmes sobre sound-systems são parte integrante de um conjunto maior de películas que tematizam o gênero musical conhecido como reggae, que tomou a forma como o conhecemos na ilha da Jamaica e hoje se encontra mundializado. Os donos de sound-systems começaram a produzir música local na ilha caribenha para alimentar as suas equipes de som com faixas musicais inéditas, mostrando a importância desses coletivos para o desenvolvimento da música. Desde os anos 1970 vários longas, médias e curtas-metragens trataram dessa cultura, que hoje se encontra disseminada pelos cinco continentes. Neste artigo, serão abordados dois exemplos que podem ser considerados emblemáticos na forma como os sound-systems são abordados: *Babylon* (Franco Rosso, 1981) e *Sound Business* (Molly Dineen (1981), dois filmes realizados no Reino Unido. Eles devem ser analisados segundo suas dimensões materiais, corporais e socioculturais, além das estratégias de filmagem, captação e montagem sonora.

INTRODUÇÃO

Cineastas que realizaram e continuam a realizar filmes sobre sound-systems estão criando películas documentais e ficcionais sobre esse fenômeno altamente representativo da cultura popular desde os anos 1970, primeiramente na Jamaica e no Reino Unido, para depois se disseminar por uma enorme gama de países no mundo. Ao longo dos anos, tais cineastas estão construindo uma abordagem audiovisual poética sobre as adaptações diaspóricas e locais desse modelo de cultura alternativa, uma maneira bem-sucedida de ocupar espaços públicos, reafirmando sua relevância sociopolítica.

Sound-systems, ou sistemas de som, ou simplesmente *sounds*, são equipes de sonorização que re-performam canções por meio de aparatos mecânicos como toca-discos, computadores e outros meios, cujos atores sociais são os mestres de cerimônia, os (ou as) MCs, que empunham o microfone para fazer comentários ou cantar sobre as bases instrumentais, o *selector*, que seleciona as faixas a serem tocadas e o operador, que modula as frequências por meio de um pré-amplificador. Este controla quatro amplificadores separados, cada um deles ligado a uma linha de alto-falantes “passivos” (sem um amplificador embutido, o que o tornaria “ativo”): uma de graves (as caixas maiores, também chamadas de *scoops*), outra de médio-graves, a linha de médios e a linha de agudos (também chamados de *twitters*).

Como foi exposto em outro texto (Vidigal, 2016), o modelo de ocupação sonora e espacial dos sound-systems se disseminou a partir da Jamaica, onde os donos de sound-systems começaram a produzir artistas locais a partir do final dos anos 1950 para terem faixas novas e exclusivas para tocar em suas equipes, o embrião da vibrante indústria fonográfica da ilha caribenha, que apresentou ao mundo artistas como Bob Marley e Peter Tosh, entre muitos outros. Tal modelo foi levado primeiro para o Reino Unido, para onde partiram as primeiras correntes migratórias do Caribe no pós-guerra, chegando ao Brasil por meio das precursoras radiolas maranhenses, equipes de som que tocam predominantemente reggae e que se desenvolveram em paralelo com os *sounds* jamaicanos e britânicos desde os anos 1970. Nessa mesma época, a cultura dos graves começou a reverberar com cada vez mais intensidade na Europa continental, principalmente na França, Itália, Alemanha, Espanha e Bélgica, chegando depois na Ásia, África, Oceania e a outros países da América Latina.

No Brasil, vem se tornando, nas últimas duas décadas, um vetor de expansão da cultura de rua, com algumas radiolas ainda em operação no Maranhão e mais de cento e vinte sistemas de som produzindo grandes eventos, a maioria no estado de São Paulo, marcando presença em dezessete estados, de acordo com o recentíssimo *Mapa Sound System Brasil* (Pimenta e Nascimento, 2019). Como não poderia deixar de ser, pelo que já foi exposto, o gênero musical predominante nos eventos produzidos pelas equipes dos sistemas de som é o reggae, passando pelos diversos estilos desenvolvidos ao longo dos mais de sessenta anos de história de produção musical iniciada na Jamaica e depois globalizada, como *ska*, *rocksteady*, *roots reggae*, *rockers*, *rub-a-dub*, *dancehall*, *steppers*, entre outros como o *dub*, uma forma instrumental de reggae. Na verdade, foi a presença de faixas instrumentais no lado B dos compactos jamaicanos que possibilitou o aparecimento do DJ (nome adotado na Jamaica porque este integrante dos sound-systems falava sobre as canções como os disc-jóqueis das rádios), conhecidos na maior parte do planeta como MCs.

A cena brasileira se mostra cada vez mais sólida, com grande número de artistas locais que se destacam como MCs nos eventos dos sistemas de som, como Monkey Jhayam, Layla Arruda, Likkle Jota e Ualê Figura em São Paulo, Lelo Youth, Brunão, Gordão e Lucas Rasta em Minas Gerais, Marina Peralta em Goiás, entre outros e outras. Os *sounds* amadureceram e iniciaram a produção de faixas e álbuns próprios, e também filmes e vídeos próprios sobre a sua experiência.

Filmes sobre ou com sound-systems vêm sendo produzidos desde o pioneiro docudrama *Rockers* (Theodorus Bafaloukos, 1978), filmado em Kingston, capital da Jamaica, com participação significativa do produtor e *soundman* Jack Ruby, pois é na festa que ele promove onde acontece o roubo da motocicleta do baterista Horsemouth Wallace (interpretado por ele mesmo), que desencadearia toda a trama da película. Muitos outros filmes sobre ou com sound-systems foram realizados depois destes, a maioria documentários, como *People Sounds* (Robert Harvey, 1983), *Sound-System* (Enda Murray, 1994) e *Musically Mad* (Karl Folke, 2010), entre outros, inclusive produzidos por realizadores brasileiros, como *Jamaica Brasileira* (Gleiser Azevedo, 2004), *Sintonizah!* (Willy Biondani, 2015), *Minha Boca, Minha Arma* (Leo Vidigal e Delmar Mavignier, 2016) e o recém-lançado *Sound System, a voz da quebrada* (Fernando Augusto, 2019), que serão abordados em outros textos. Filmes de ficção que tratam este universo são mais raros, como *We the Raggamuffin* (Julian Henriques, 1992) e *Dancehall Queen* (Don Letts, 1997).

O Reino Unido foi onde essa produção aconteceu em maior quantidade, primeiramente com o precursor *Dread Beat and Blood* (1978), documentário de média-metragem sobre o *dub poet* Linton Kwesi Johnson, dirigido pelo anglo-italiano Franco Rosso, um apaixonado pela cultura jamaicana. Neste filme, Johnson explicava que teve a ideia de declamar os seus poemas sobre uma base instrumental ao presenciar o modo como os MCs faziam nos sound-systems, enquanto as imagens mostravam um parcamente iluminado evento de sistema de som, na rápida inserção desse tema. A diferença é que o *dub poet* mostrava seus textos incisivos, como *Inglan is a Bitch*, acompanhado por uma banda, quase sempre a anglojamaicana Matumbi, produzida pelo também baixista Dennis Bovell. Seria Bovell o responsável pela trilha sonora do filme seguinte de Rosso, o inovador *Babylon* (1981), cujo enredo mostrava a preparação, durante uma semana, de dois *sounds* para um *clash* (disputa a ser detalhada adiante): o sound-system fictício Ital Lion, liderado pelo protagonista Blue, interpretado por Brindsley Forde¹ e o sound-system real de Jah Shaka, interpretado por ele mesmo, até os dias de hoje um dos mais importantes da cena britânica.

¹ Forde é o vocalista da banda de reggae Aswad, ativa até hoje. Os equipamentos do sound fictício Ital Lion pertenciam ao sound real Rootsman Hi Fi, de acordo com os créditos finais.

Curiosamente, este filme tem um quase espelho documental: o média-metragem *Sound Business* (1981) produzido na mesma época, também sobre uma disputa entre sound-systems, dessa vez entre o pioneiro Coxson Outernational (e outros *sounds*, entre eles o de Jah Shaka) e o recém-fundado Young Lion. Dirigido pela então estudante de design Molly Dineen², este filme apresenta, por meio de estratégias muito presentes em documentários, segmentos com temas semelhantes aos mostrados na ficção *Babylon*, como a compra de uma nova canção que poderia vencer

a competição com os *sounds* rivais. Ambos também mostram o companheirismo entre os integrantes dos sound-systems, cada um cumprindo uma função, explicitadas por meio da ação no filme de ficção e por demonstração e entrevistas no filme documental. Outra cena que espelha o filme de Rosso é a do confronto final entre os *sounds* e serão detalhadas adiante. Uma comparação entre a abordagem documental e a ficcional pode nos dar algumas pistas interessantes sobre algumas peculiaridades dos filmes sobre sound-systems.

² Nascida no Canadá, Molly Dineen se tornaria uma das mais premiadas documentaristas no Reino Unido, em filmes como *Angel* (1987), sobre a estação de metrô de mesmo nome localizada em Londres.

A ATIVIDADE DO SOM NA BABILÔNIA

Em *Sound Business*, Dineen documenta o que o sociólogo Howard Becker chamou de “mundo da arte” (1982), e Julian Henriques denominou como o processo de *musicking* (construção ou produção de um determinado tipo de som ou música), isto é, a rede cultural de pessoas como o proprietário do sound-system, o produtor, o técnico, o engenheiro de som, o construtor de pré-amplificador e dos alto-falantes, os MCs, o operador, enfim, todas as atividades envolvidas na produção desse tipo de som específico (2011). Narrado pelo disc-jóquei, cantor e compositor jamaicano Mikey Dread (que mantinha na época uma parceria com a banda de *punk rock* The Clash), o filme mostra a cena ao mesmo tempo de um ponto de vista distanciado e integrado, com praticamente todas

as músicas sendo ouvidas em som direto. É um filme pouco visto, mas influente, que tem versões muito precárias reproduzidas em plataformas de vídeo na Internet, sendo conhecido apenas por alguns integrantes da cena³. O filme aborda os dois sound-systems, Coxson Outernational (CO) e Young Lion (YL), por meio de entrevistas com integrantes do *sound* e acompanhando parte do cotidiano das equipes. O sound-system mais antigo é mostrado primeiro, com entrevistas preliminares com o proprietário Lloyd Coxson (também *selector*) e seu *selector* e operador Festus. Country, Blacka, Naptali e outros integrantes do CO também são entrevistados e ressaltam o forte espírito de equipe do *sound*.

³ Uma dessas versões de baixa qualidade, com apenas 15 minutos de filme, aproximadamente um terço do total, está legendada em português em <https://www.youtube.com/watch?v=JjP-OVrqYCI>

Como a Young Lion estava comprando e construindo novos equipamentos na época de filmagem e tinha, durante aqueles dias de 1980, boa parte dos integrantes morando no mesmo apartamento (na mesma vizinhança de Coxsonne), Dineen aproveitou a oportunidade para documentar todo o processo com cuidado, mostrando a construção das novas caixas, os testes com o engenheiro de som, as conversas entre os *soundmen*, convivendo intensamente por vários meses com os jovens aspirantes da cena local. Eles esclarecem nas entrevistas que tinham começado suas atividades três anos antes e até então estavam competindo em uma liga para novas equipes chamada Youth Sounds. Eles estavam investindo em um aparato sônico mais potente enquanto esperavam pelo *clash* com Coxsonne, Jah Shaka e Stereograph, todos veteranos, em um meio que ainda não tinha começado a experimentar a época de vacas magras, que iria de meados dos anos 1980 até o final dos anos 1990. Ao final do segmento, é dada a palavra para Carl, operador do YL que parecia ser o líder do grupo e teria mais voz posteriormente no filme. Para este artigo, vamos focar nos segmentos que ecoam aqueles mostrados em *Babylon*, primeiramente no modo como os sounds conseguem novas canções.

No filme de ficção de Franco Rosso, *Dreadhead*, o proprietário e administrador do sound-system Ital Lion, é mostrado a caminhar pelas ruas do bairro de Brixton, no sul de Londres, ao som extradiegético de uma faixa do jamaicano I Roy, que se torna diegética quando ele entra em uma loja de discos para comprar o “*tune matador*” (*tune* é uma gravação ou versão de uma canção prensada em vinil, que hoje em dia pode ser encontrada também em formato digital), que iria garantir a vitória no *clash* com Jah Shaka. A cena mostra o complicado processo de negociação: primeiro Fat Larry, o dono da loja, mostra uma faixa para Drea-

dhead, e diz que ela “é exclusiva, veio diretamente da Jamaica para mim”. Após ouvir um trecho, o *soundmen* retruca que já tinha dançado aquela faixa há pelos menos dois anos, portanto não era exclusiva. Ele então pede para ouvir algo realmente novo e finalmente é tocado no gravador de rolo a faixa *Warrior Charge*, do Aswad, um *dub* produzido por Dennis Bovell que é o tema principal do filme, cujo título, que significa “o ataque do guerreiro”, alude ao mesmo tempo à disputa entre os *sounds* e à luta diária dos imigrantes para sobreviver na Grã-Bretanha.

Há então um corte em que a música funciona como ponte sonora para uma cena fora da loja, onde dois operadores de Jah Shaka provocam Beefy, operador do Ital Lion, deixando-o bastante irritado. Quando eles vão embora, Beefy vai ao caminhão de Shaka estacionado e quebra, em retaliação, os dois farolletes traseiros do veículo - e podemos ouvir um som agudo, efeitos sonoro do *dub*, soar em sincronia a cada batida do martelo no vidro. A música continua a soar, cortando em mais uma ponte sonora de volta à loja, onde a faixa é desligada e Fat Larry anuncia que ela era exclusiva (sem dizer se era da Jamaica) e custaria 50 libras, uma soma muito alta para a época. Dreadhead faz um gesto de desagrado e oferece

um pacote de maconha como pagamento, junto com algumas notas de dinheiro, o que é negado por Fat Larry. Dreadhead se irrita e ameaça ir embora, ao que Larry então diz que poderia fazer um acordo porque o conhecia há muito tempo e queria que ele ganhasse a competição com um *tune* dele. Assim, ele poderia ter a fita se deixasse o pacote ilegal e mais um pingente de metal usado pelo *soundman*, que ele tinha gostado. Trato feito, Dreadhead se retira com a fita, que vai ser levada para ser “cortada”, isto é, passar pelo processo que transfere a faixa musical para uma cópia em vinil, a ser tocada no evento, algo que não é mostrado neste filme.

Em *Sound Business*, Carl do YL é mostrado ainda no apartamento cantando uma faixa da banda jamaicana Wailing Souls chamada *What a House Rock*, ao que ele comenta que vai atrás dela, o que é a deixa para a câmera acompanhar o *soundman* até uma loja de discos, onde ele se encontra com um homem que também toca uma fita de rolo e com quem negocia a compra, mas apenas vemos o processo, sem escutar o que falam. O som é ocupado pela voz *off* de Mikey Dread, e ele explica que é preciso pagar para se ter faixas novas para tocar, que o trabalho do *soundman* é encontrar as músicas certas. Carl explica então para a câmera que Coxsone é o sound-system número um, porque tem muitos contatos na Jamaica. Há uma breve ponte sonora em um corte para Blacka, operador do CO, que deixa claro que “a maioria das pessoas envolvidas com sound-systems atualmente nasceu aqui na Inglaterra e que Coxsone cresceu na Jamaica” e foi colega de escola de cantores importantes da época, como Gregory Isaacs e Dennis Brown, assim ele tinha os melhores contatos e ainda provia a melhor promoção para os artistas. Após Blacka há um corte imediato para o produtor, cantor e compositor jamaicano Sugar Minnot (que provavelmente estava em Londres para fazer contatos), mostrado a explicar que a concorrência era grande e que os sound-systems “precisam de boa música e nós produtores precisamos de ter nosso som promovido” (fala que ecoa o nome da produtora de Minnott, Youth Promotion, ou promotora da juventude, porque ele era famoso por dar oportunidades a novos artistas).

Acontece outro corte na montagem mostrando o processo de *cutting*, isto é, a gravação literal (porque sulcada diretamente no acetato), em tempo real, de uma cópia em vinil da mesma canção comprada por Carl, mas dessa vez por Festus, operador do *sound* de Coxson. Festus explica que é possível fazer várias versões baseadas na mesma fita de rolo, podendo “cortar” vários acetatos diferentes, com o vocal modificado com ecos ou ainda sem o vocal e muitos efeitos sonoros - e sua vocalização desses efeitos ecoa os que ouvimos em *Babylon* na cena com Beefy, em uma descrição quase completa de como se faz uma versão *dub* de um reggae, tal como podemos ler em Veal (2007). O filme mostra então que o *sound-system* de Coxson havia ganhado o *clash* principal do ano anterior e a voz de Mikey Dread esclarece que não é necessário apenas ter “*tunes* matadores”, mas também fazer boas versões deles, porque os *sounds* são julgados “pelas músicas que tocam, pela qualidade do som e pelo estilo de apresentação”. Outro

corte nos leva a Carl cantando a faixa usada por Coxson para ganhar a competição, ao que ele diz que “daria tudo para ter essas versões que Festus fazia”, comentando ainda como ele cortava as frequências graves da música no pré-amplificador, gerando uma expectativa, e voltava com elas depois, um efeito usado até os dias hoje pelos *sound-systems*.

O chamado *clash* é, na verdade, uma disputa por aclamação, com o público determinando, por meio de gritos, aplausos e assovios, qual *sound-system* teria os melhores *tunes* e os melhores *dubplates*, faixas gravadas por artistas conhecidos especialmente para o *sound* ou os melhores *specials*, versões produzidos apenas para aquele evento. O *sound* que gerasse mais barulho por parte do público seria o vencedor, mas em alguns casos pode haver a presença de um júri para estabelecer um veredito, caso seja difícil determinar qual teria sido mais aclamado, o que pode gerar injustiças.

Dessa maneira, as mesmas atividades que compõem o contexto de produção do evento e de como os sound-systems se “armam” para o confronto com seus pares são mostradas, mas de maneiras bem diferentes. O filme de ficção salienta, na primeira parte, o aspecto competitivo e a rivalidade entre os *sounds* (e Jah Shaka teria se mostrado irritado com o corte final do filme, dizendo que jamais deixaria que seus *soundmen* fossem tão agressivos com os concorrentes), assim como as dificuldades em se conseguir boas faixas musicais. O documentário, por sua vez, ressalta os detalhes do processo de preparação para o *clash*, focando mais na admiração mútua dos *soundmen* do que na competição, sendo mais sutil no uso de pontes e efeitos sonoros, de uma forma mais reflexiva do que chamativa. O contexto cultural ainda não havia sido tocado nos dois filmes e só se tornaria mais explícito, em *Babylon*, na cena em que a equipe recebe o vinil com a versão de *Warrior Charge* e são confrontados por uma vizinha branca, parecida com a então primeira-ministra Margaret Thatcher, que reclama do barulho e os insulta com xingamentos racistas, provocando a ira de Beefy, que precisa ser contido pelos companheiros.

Os dois filmes tomam caminhos diferentes a partir de então, com o documentário continuando a mostrar os preparativos para o *clash* e o filme de ficção centrando mais no drama pessoal do protagonista Blue, confrontado com o racismo estrutural da sociedade britânica, depois que apanha de policiais por nada e vê os equipamentos do *sound* serem quebrados pelos vizinhos racistas. Ele busca refúgio na religião rastafari, em uma cena que justifica o nome do filme, onde o líder do grupo tenta convertê-lo ao dizer que a Jamaica, para onde seus antepassados haviam sido levados à força da África (a primeira ponta do triângulo do cativo) para serem escravizados, seria a nova Babilônia (a segunda ponta), baseado no

episódio bíblico do cativo dos hebreus na cidade-estado da Mesopotâmia. A ilha britânica seria, para o rastafari, a segunda Babilônia (a terceira ponta do triângulo), um lugar de opressão e vaidade, de onde seria necessário escapar para que pudessem voltar para a África, a solução rastafari para tal situação. Blue tenta falar algo mas é ignorado e percebe que não tem lugar ali, fazendo com que ele volte para a equipe de som, não sem antes esfaquear um homem branco que tenta bater nele em um dos conjuntos habitacionais londrinos. O contraste entre a apresentação do *clash* por *Sound Business* e *Babylon*, principalmente no aspecto sonoro, é marcante.

CLASH SONORO E SOCIAL

Sound Business mostra o *clash* final entre os *sounds* em sua parte final, depois que o sound-system Young Lion termina de construir suas novas caixas e o teste delas exemplifica de forma cabal a força dos graves, quando riscam um fósforo e mostram para a câmera como ele é apagado apenas pelas ondas sonoras. Carl e seus companheiros contam que seria a primeira vez em um *clash* como aquele, contra Coxson, Jah Shaka (aparecendo novamente) e Stereograph, três dos principais sounds da cena, e que não poderiam deixar de estar nervosos. Eles são mostrados a carregar uma grande caixa de som enquanto a voz de Mikey Dread anuncia solenemente: “17 de janeiro de 1981, Young Lion está indo para o National Sound Arena, no Brixton Town Hall, onde Sir Coxson já chegou”⁴, enquanto mostra Festus e os *soundmen* descarregando

outra caixa. O enorme salão é mostrado e as caixas vão sendo descarregadas e montadas, com os cabos de áudio sendo passados por cima das cabeças das pessoas, como se fazia naquela época. O narrador anuncia “o poderoso Jah Shaka, o guerreiro espiritual do sudeste de Londres”, enquanto mostra um plano médio dele carregando uma caixa. Também são mostradas a equipe de Coxson, do *sound* Stereograph e, finalmente, os jovens do Young Lion. A música tocada pelo Stereograph em som direto ecoa, enquanto o MC faz o teste do microfone, as luzes acesas permitem que quase todos apareçam em rápidos closes, atrás do emaranhado de fios. Algumas mulheres são mostradas juntas em um plano separado, elas que aparecem muito pouco no filme (assim como em *Babylon*).

4 Atual Lambeth Town Hall, no bairro de Brixton, região de Lambeth, sul de Londres.

O *clash* começa, já com as luzes apagadas: Stereograph é o primeiro a se apresentar “in a rub-a-dub style”, como diz Mikey Dread, passando para “o poderoso Jah Shaka, estritamente *drum and bass*”⁵. O som realmente se torna mais grave e pesado, oferecendo novos desafios para a captação em som direto, que começa a ficar ligeiramente distorcida, fazendo com que a montagem privilegie os momentos em que a música é cortada e temos apenas a voz dos MCs. “O *sound* campeão número um, Sir Coxson, Blacka nos controles”, continua a voz do narrador, cada vez mais entusiasmado, para enfim anunciar: “agora, os jovens concorrentes, Young Lion, balançando tudo com um estilo diferente, para fazer a galera pirar”. Dessa vez é possível ouvir a canção e é justamente uma versão *dub* da faixa de I Roy, *Whap’ n’ Bap’*, que ouvimos no início da cena de *Babylon* onde Dreadhead compra o *tune* matador. O som é mais “sujo”,

se misturando com as intervenções do MC e com os gritos da plateia. Mal vemos o close do MC e de Carl operando o pré-amplificador em meio à escuridão, mas ouvimos nitidamente algumas passagens de uma faixa para outra realizadas pelo *sound* Young Lion, bem mais contemplado na edição que os outros.

Mikey Dread anuncia que já se passaram cinco horas de *clash* e o som mostra o entusiasmo do público com a apresentação dos jovens *soundmen*, narrado igualmente com entusiasmo. A imagem e o som são captadas de uma boa distância, dentro do amplo salão, com os fios emaranhados acima das cabeças lembrando cordas a vibrar com a ressonância dos graves. As luzes se acendem, o que quer dizer que estamos no último *tune* da noite, o som acaba. As pessoas são mostradas a conversar, o burburinho é alto. Quem terá ganho o *clash*? Não ficamos sabendo.

5 Aqui Mikey Dread se refere, naturalmente, à instrumentação da música e não ao estilo musical chamado *drum & bass*, que iria se desenvolver na Grã-Bretanha nos anos 1990.

Corte imediato para os jovens do Young Lion, em uma reunião no apartamento, todos parecendo satisfeitos com sua atuação. Um deles, nomeado pelas legendas como Stennit, afirma que “este ano tivemos a chance de tocar, se não tivéssemos aproveitado, não sei teríamos outra chance como esta”, sugerindo que, se não ganharam, ao menos mostraram que podiam estar entre os melhores⁶. A equipe de Coxson é mostrada reunida em uma loja de discos, todos também contentes. Podemos ouvir a voz do líder: “como *soundmen*, nós tentamos conviver da melhor forma. Estamos lutando em uma guerra, mas a única guerra que lutamos é uma guerra musical. Somos

6 O sound-system Young Lion se envolveria em diversos *clashes* com estes e outros *sounds* ao longo dos anos seguintes, mostrando que se colocaram definitivamente entre as principais equipes britânicas. Infelizmente teriam que fechar as portas em 1986, quando a cultura sound-system passou por um refluxo na ilha. As caixas que vemos sendo construídas no filme foram adquiridas pelo italiano Markie Lyrics em 1994 e levadas para a Itália, no início do processo que tornou o país europeu em um dos maiores pólos dessa cultura. Mais tarde, Markie as trouxe de volta para o Reino Unido e em 2016 elas estavam na exposição *Rockers, Soulheads and Lovers: Sound Systems back in da day*, organizada por Michael McMillan nas cidades de Nottingham e Londres.

todos irmãos, embora a gente toque contra eles. Nós nos encontramos, gostamos uns dos outros, temos boas conversas entre nós, e rimos muito do que aconteceu na sexta à noite”, se referindo ao *clash*. Blacka então conta que não se vê fazendo outra coisa e que espera continuar trabalhando com sound-systems⁷, encerrando o filme com os créditos sobre imagens de um grupo carregando caixas escada acima, enquanto ouvimos no áudio várias saudações de MCs, como as que ouvimos antes de cada performance no *clash* do Brixton Town Hall.

7 Blacka iria mais tarde fundar uma loja de discos em Brixton chamada Blacker Dread Muzik Store, que teve grande importância na comunidade até ser fechada, e muito anos depois seria preso, acusado de lavagem de dinheiro por ter aceitado um depósito em sua conta que mais tarde se revelou resultado de um roubo, passando pouco mais de um ano na prisão. Esta e outras histórias foram contadas no último filme de Molly Dineen, *Being Blacker* (2018), que, de acordo com uma conversa com a cineasta em 2016, seria uma espécie volta aos personagens de *Sound Business*. No entanto, a história de vida de Blacka acabou se mostrando rica demais para ser apenas parte de um filme maior, o que fez Dineen se concentrar no antigo operador de Lloyd Coxson. Este continua a participar de eventos esporádicos, embora não esteja mais liderando uma equipe de som, assim como Festus, também na ativa. Não sabemos o que aconteceu com os integrantes do *sound* Young Lion.

Sound Business foca totalmente no *clash*, sem mostrar o seu entorno, se concentrando nos aspectos materiais e na sociabilidade entre os *soundmen*. Não sabemos nada sobre como a sociedade britânica reage a esta cultura, procurando passar uma imagem positiva dos eventos e dos acontecimentos envolvidos. Em *Babylon*, o contexto, ou como escreve Julian Henriques, a “faixa de onda sociocultural” (*sociocultural waveband*) (2011), teria muito mais relevância e importância no enredo.

Em *Babylon* a cena final e clímax do filme é a disputa entre os dois *sounds* rivais, em um galpão fechado no bairro de Lewisham, sul de Londres, onde são realizados eventos desse tipo (chamados de *sessions*) desde os anos 1960, e também no bairro vizinho de Deptford (onde ficam as arcadas debaixo da linha de trem usados pelo Ital Lion como base). Jah Shaka é o

personagem principal no início dessa cena, aparecendo em diversos planos, colocando discos de vinil para tocar e falando ao microfone, atuando como operador, selector e MC ao mesmo tempo, como ele costuma fazer até hoje (já se apresentou no Brasil uma ou duas vezes). Chega a vez do Ital Lion se apresentar, mas Blue ainda não chegou ao evento e vemos uma montagem paralela dele no metrô, musicado pelo mesmo fluxo contínuo do *dub* que estávamos ouvindo na *session* filmada. Blue é mostrado novamente no metrô, vendo os passageiros brancos olharem para ele de forma indiferente ou hostil, ainda ao som do *dub*, em que ouvimos Shaka cantar sobre a “selva de concreto, opressão da Babilônia”. Na volta para o galpão, entendemos que o estamos ouvindo em som direto porque a sincronia labial de Shaka é perfeita, mas é um som “limpo”, provavelmente transferido diretamente do pré-amplificador para o gravador de cena.

Enquanto a música soa, não ouvimos os sons do público, nem outro tipo de som ambiente. Shaka então aparece novamente para entoar a saudação rastafari, retirada da Bíblia: “Jah⁸! Rei dos Reis, Senhor dos Senhores, Leão Conquistador das Tribos de Judá”! Então ouvimos pela primeira vez a voz de quem estava na *session*, quando os dois *soundmen* que assediaram Beefy anteriormente o cercam e começam a provocá-lo, fazendo Beefy puxar um facão da cintura e os ameaçar com a arma. A música continua, mas agora ouvimos os sons do público, Dreadhead e Shaka chegam para apartar a briga, há um corte para Blue novamente no metrô e os sons do público imediatamente cessam, podemos ouvir apenas Shaka gritar “Jah!” a capella e os efeitos sonoros do *dub*, sem acompanhamento musical. A edição nos faz voltar para a *session*, e agora não há mais música, ouvimos apenas os sons da briga. O MC do evento toma o microfone (ele que foi visto no início do filme anunciando a vitória do Ital Lion em uma etapa classificatória de sua “liga”, e dizendo que eles iriam disputar a final com Jah Shaka) e apela para que não houvesse luta na *session*. Dreadhead leva Beefy para um canto para acalmá-lo e Jah Shaka confronta os seus próprios *soundmen* e diz para eles que a Babilônia os queria uns contra os outros, por isso todos tinham que se unir.

8 Jah é uma contração de Jeovah, o nome do deus hebreu em alguns livros da Bíblia.

Dreadhead então passa o microfone para um dos integrantes da equipe e coloca a faixa *Warrior Charge* para tocar, fazendo o novo MC começar sua performance com entusiasmo. Nesse exato momento, Blue chega na *session* e vemos ele pegar o microfone do outro MC e interromper a música. Blue então começa a gritar “Lion! Lion!”, referindo-se ao mesmo tempo ao seu sound-system e à saudação rastafari. O instrumental de *Warrior Charge* recomeça, fazendo todos se moverem atrás de Blue, mostrando que sua performance estava sendo do agrado do público. Blue continua cantando e só ouvimos novamente sua voz e a música, sem sons ambientes, cantando que “quando era criança, costumava ir na escola e o professor tentava nos enganar, nunca me ensinaram a História, e tudo o que é mais necessário, não podemos mais

aguentar isso!”. Voltamos para a montagem paralela, dois policiais à paisana aparecem na portaria do evento e tentam entrar, ao que são impedidos pelos rastas que estavam controlando a entrada. Um outro homem negro de tranças aparece dizendo que estava encarregado do evento e se afasta para um canto para conversar com os policiais, enquanto ouvimos Blue cantar ao fundo. Eles dizem que a música tem que parar, ao que o homem imediatamente dá as costas para os policiais e diz que não vai parar o evento. Os policiais então descem correndo as escadas e vemos um homem ir até Shaka e falar algo ao seu ouvido, o que faz o *soundman* pegar o microfone e anunciar que a polícia provavelmente iria entrar e acabar com evento, por isso iria parar a música, mas que todos deveriam ficar firmes.

A música pára, mas Blue começa a dizer, “não, não, não vamos parar tudo de novo, vamos ficar firmes aqui, *dub, dub!*”, pedindo para a música continuar e ela volta a tocar, fazendo Blue repetir ao microfone “não podemos aguentar mais isso! Não podemos aguentar mais isso!”, Beefy aparece atrás dele dançando e Blue continua a improvisar no canto: “há centenas de anos vivemos essa vida, brutalidade, hipocrisia, a mesma imoralidade, não podemos aguentar mais isso!”. Corta para várias pessoas negras saindo às pressas do evento, com o som mixando a voz e a música com sirenes da polícia, em um volume que não poderia ser ouvido de dentro do lugar (seria um efeito sonoro do dub?). Vários homens fecham então a saída com as enormes caixas de som para dificultar a entrada dos policiais, que são mostrados a subir apressadamente as escadas em grande número. Voltamos a Blue cantando “você não podem mais assediar a juventude, não podemos aguentar mais isso, Jah ensinou aos jovens seus direitos e o caminho verdadeiro, você dizem que todo homem deve pagar, de acordo com as regras da Babilônia, não podemos aguentar mais isso!”.

Os policiais são mostrados a tentar abrir a porta do evento com um machado, em paralelo com Blue cantando e uma insistente buzina de polícia soando junto com a música. Blue dá um último grito “fiquem firmes!” e os policiais conseguem destruir a porta e entrar, ao que o som é cortado abruptamente com um eco. Aparece uma tela preta e os créditos do filme começam a correr de baixo para cima. Alguns segundos depois voltamos a ouvir no áudio Blue gritando, a capella, “não podemos aguentar mais isso!”, agora acompanhado por um coro masculino, que repete a frase junto com ele, juntamente com “Lion! Lion!”, até quase o final dos créditos, quando finalmente o som cessa. O filme não oferece um desenlace após este clímax, como costuma acontecer nas películas convencionais, sugerindo que se trata de uma situação recorrente e ainda sem solução. Com certeza a repressão e a atuação preconceituosa do aparato estatal teria um papel importante no declínio dessa cultura na Inglaterra nos anos 1990, enquanto ela se disseminava em outros países, somente sendo reto-

mada com força nas ilhas do norte em meados dos anos 2000. O filme prenunciava a revolta que acontecería poucos meses depois em Brixton, no ano de 1981, onde centenas de jamaicanos, caribenhos e seus descendentes enfrentaram os policiais nas ruas do bairro do sul londrino, episódio cantado por Linton Kwesi Johnson na faixa *Di Great Insohrecksham*, do álbum *Making History*.

Desse modo, o filme continua a denunciar o racismo institucionalizado, personificado pelos policiais e pela mulher da cena anterior, e toda a mensagem do filme é expressa pela letra que Blue parece improvisar, pois nunca havia dito nenhuma daquelas palavras no filme antes. A religião rastafari é mostrada como uma das bases do discurso emitido pelos MCs nos sound-systems, mas, ao contrário dos grupos religiosos organizados, nas *sessions* as pessoas podiam ter voz para tentar mudar sua situação ali mesmo, sem precisar de retornar para a África, ao mesmo tempo mítica e desconhecida.

Os dois filmes terminam sem nos deixar saber quais foram os ganhadores das disputas mostradas. Em *Sound Business* fica claro que isso se dá porque não seria uma competição agressiva, mas algo que acontece ao mesmo tempo para trazer reconhecimento para os *sounds*, estimular o desenvolvimento e aparecimento de novas equipes e chamar mais público, ressaltando que todos são irmãos, sugerindo que estão vivendo sob as mesmas condições. Já em *Babylon* o tom político é mais elevado, o racismo da sociedade britânica é mais explicitado e o fato de Jah Shaka ter ficado irritado com o nível de rivalidade mostrado no filme mostra que esse não é o foco real entre os sound-systems. As estratégias de filmagem e captação sonora permitem que *Babylon* expresse com mais desenvoltura os seus pontos de vista e de escuta por meio da música adicionada na montagem, que trabalha intensamente com efeitos sonoros, enquanto que em *Sound Business* o som é mais contido, mais condicionado pelo que acontece durante a filmagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo o pesquisador jamaicano Julian Henriques, um sound-system realiza uma performance sobre uma faixa musical produzida para ser tocada naquele tipo de equipamento, que já teria sido mixada e editada. Trata-se de um re-processamento e de uma re-performance (2011). Este processo pode ser ainda mais radical, quando o produtor das faixas é convidado a se apresentar com o *sound* ou o operador e selector têm acesso às faixas “abertas”, isto é, com os instrumentos colocados em pistas separadas, controladas por uma mesa de mixagem. Desse modo pode ser feita uma remixagem ao vivo de cada canção, uma prática iniciada nos anos 1990 pelo produtor Mad Professor, segundo depoimento dado por ele no filme *Minha Boca, Minha Arma*.

Henriques propõe que os sound-systems são uma enorme aparelhagem que parte de uma “filosofia da ressonância”, possibilitando uma forma privilegiada e altamente modulável de escuta. Para ele, as três “faixas de banda” (*wavebands*), material, corporal e sociocultural, perpassam cada um dos elementos das dimensões práticas dessa filosofia. A faixa de banda material compreenderia os equipamentos e sua “afinação”, de modo a conseguir os efeitos pretendidos, como o grave que faz “tremar a camisa”, o que os maranhenses dizem fazer as boas radiolas, tudo isso controlado pelo engenheiro de som e o operador. A faixa corporal se refere a todos os afetos do corpo, os ouvintes e dançantes, que tem no *selector* o seu representante maior, pois é ele quem decide quais faixas musicais devem ser executadas, nos momentos apropriados e como elas vão afetar os ouvintes, pois também podem ser acrescentados efeitos sonoros ao vivo. Assim, ele precisa ter uma escuta apurada para selecionar boas faixas, experiência em eventos para saber o *timing* correto para tocar determinadas

canções ou *dubs*, além conseguir ler os gostos musicais das pessoas presentes em locais específicos, para manter a pista de dança cheia. A faixa sociocultural se relaciona com todo o contexto envolvido, que influi no repertório e no prestígio dos *sounds*, envolvendo ainda questões relativas ao público, como poder aquisitivo, consciência social, conhecimento e envolvimento com a cena, histórias locais, entre outras coisas. Todos os presentes incorporam esta dimensão, mas é o MC que a encarna de forma mais explícita, ele é quem tem o poder da fala, sem ficar em um palco como um cantor ou cantora, está no mesmo nível dos outros integrantes, e deve ter a sensibilidade para se manifestar, fazer comentários, animar o público, saudar pessoas que podem trazer prestígio ao *sound* pela sua presença e, claro, cantar ou falar sobre as bases instrumentais tocadas pelo *selector* (Henriques, 2011).

Como isso pode ser visto e ouvido nos filmes e como eles influem nesse processo?

Existem alguns critérios de análise em relação a um estudo aprofundado de filmes sobre sound-systems que não podem ser ignorados:

1) O contexto cultural de cada filme (o que corresponderia à faixa de banda sociocultural), no que tange à relação dialética entre as dimensões macro (contexto cultural) e micro (estratégias cinematográficas), dentro / fora de determinados trabalhos cinematográficos, seja filmes documentais ou ficcionais. Tais contextos são muitas vezes tematizados nos próprios filmes, como em *Babylon*, outras vezes aparecem de forma tangencial, como em *Sound Business*, mas estão sempre presentes, caracterizando os sound-systems como espaços privilegiados de resistência à ordem neoliberal (Davies, 2018), tema de outro filme, *Territories* (Isaac Julien, 1983);

2) A dialética entre a narrativa e os elementos de exibição nos filmes, mostrando o enredo, o processo de produção e entrevistas da equipe de um lado e / ou do próprio evento do sound-system do outro lado, relativo a todas as faixas. Em ambos, os eventos finais são o auge do filme, embora não seja oferecido em nenhum deles uma narrativa apaziguadora, que resolva os conflitos;

3) O modo como o som é gravado no filme, se em som direto ou pós-sincronizado, traça uma linha concreta entre os filmes que possuem uma abordagem documental e os filmes que apresentam uma abordagem ficcional, o que seria mais relativo à faixa material, mas também corporal, pois demanda uma escuta do captador de som, do mixador e do editor;

4) Na abordagem documental, devemos ficar atentos à forma como o filme constrói um espaço comum de diálogo com os entrevistados e / ou desenvolve ou acumula camadas de proximidade através do dia-a-dia da equipe de som. Isso acrescenta novos enfoques e possibilita momentos reveladores para o espectador ouvinte. A adesão total ao ideário do cinema direto deixa espaço apenas para o som diegético, captação desafiante por envolver um som amplificado no mais alto volume. Isso se relaciona com a faixa corporal, por envolver a presença física dos personagens em frente a câmera e a escuta dos técnicos de som do filme.

A presença de som direto em *Sound Business* se mostrou um fator poderoso de integração do espectador ouvinte com o que estava acontecendo, passando uma sensação de pertencimento forte e de irmandade entre os integrantes da cultura sound-system. Em *Babylon* são ressaltados os conflitos sociais e culturais, com a banda sonora construída em camadas, que se mostra instrumental para que possamos ouvir os per-

sonagens. O protagonista canta sobre praticamente as mesmas coisas que ouviu no templo rastafari, mas no sound-system ele tem uma voz ativa e se mostra como capitão de seu destino, ao contrário da vivência religiosa, que apresenta soluções prontas e hierarquias mais rígidas. As letras das canções de reggae fazem com que possamos ouvir algo do que pensam os personagens, substituindo as entrevistas apresentadas no documentário. As três faixas estariam envolvidas na produção de um espaço fílmico e de um arranjo audiovisual (Vidigal, 2012), que projeta diferentes caracterizações da cena dos sound-systems em cada um dos filmes, fazendo com que encaremos *Babylon* e *Sound Business* como complementares.

Este artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre as relações culturais entre Brasil, Jamaica, Reino Unido e outros países, estando os sound-systems como elos contemporâneos mais fortes entre estes sistemas socioculturais. Outros serão investigados em artigos subsequentes. II/JIS/11a

REFERÊNCIAS

BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982

DAVIES, Sebastien. "Who feels it knows it": re-thinking knowledge resistance and community through the sub-bass of a reggae sound-system. *Riffs*, experimental writing in popular music. Vol 2. Número 2. dez. 2018. pags. 24-32. Disponível em <http://riffsjournal.org/2018/12/12/volume-2-issue-2-december-2018/>; Acesso em 05/02/2019

HENRIQUES, Julian. *Sonic bodies*: Reggae Sound-systems, performance techniques and ways of knowing. Londres: Continuum Books, 2011

PIMENTA Daniela e NASCIMENTO, Natan. *Mapa Sound Systems Brasil*. São

Paulo: Edição 1, 2019

VEAL, Michael. *Dub*: soundscapes and shattered songs in Jamaican reggae. Middletown: Wesleyan University Press, 2007

VIDIGAL, Leonardo A. *Reggae Documentaries in Brazil*. In: Carolyn Cooper. (Org.). *Global Reggae*. Kingston: Canoe Press, 2012

_____. *Enredando imagens e sons do Brasil, Jamaica e Reino Unido*: documentários sobre reggae e a cultura dos sound-systems In: Valente, Antonio Costa e Capucho, Rita (orgs.) *Avanca: Cinema 2016*. Avanca : Editora Cineclub de Avanca, 2016