

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC**

**CENTRO DE FILOSOFIA E HUMANAS – CFH**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

**CAIO R. DIR DE CARVALHO**

**RASTREANDO DIFUSÕES SONORAS: UMA ETNOGRAFIA SOBRE O  
PROCESSO DE FORMAÇÃO DE UMA CENA SOUNDSYSTEM NO BRASIL**

Orientadora: Professora Maria Eugenia Dominguez

**FLORIANÓPOLIS – SC**

**2019**

## Resumo

Os sistemas de som surgidos na Jamaica nos anos 1950 representam atualmente um fenômeno mundial da música popular. A cultura soundsystem, assim chamada por alguns participantes, se espalhou por todo o planeta, influenciando pessoas das mais diversas maneiras. Meu trabalho primeiramente realiza uma contextualização histórica sobre as origens desse movimento, para então empreender o esforço de rastrear o processo de formação de uma "cena soundsystem" no meu país e cidade, buscando identificar fluxos intercontinentais que vieram a possibilitar a atual existência de diversos grupos (equipes de som) que se dedicam a essa atividade no Brasil. Através da minha trajetória pessoal e do acesso facilitado a certos personagens chave com quem pude conversar por já fazer parte desse meio, ao propor uma reflexão etnográfica acerca de como esse fenômeno cultural inicialmente se espalhou a partir de São Paulo para outras capitais, conto com o recurso de poder construir minha narrativa a partir de um olhar interno, me baseando não só em acontecimentos que vivenciei diretamente, mas também em percepções relatadas pelas pessoas que protagonizaram esse processo de difusão.

Palavras chave: soundsystem, música jamaicana, Atlântico Negro, cena, rede socio-técnica

## **Sumário**

### **1. Introdução**

#### **1.1. O que motivou esta pesquisa**

### **2. Percursos dos Soundsystem no Atlântico Negro**

#### **2.1. O surgimento dos primeiros soundsystem em Kingston**

#### **2.2. Os soundsystems e a música popular jamaicana**

### **3. Narrativas sobre o processo de constituição da cena soundsystem no Brasil**

### **4. Os bailes**

#### **4.1. O público, a dança e a “vibe”**

#### **4.2. A equipe: fazeres, funções, técnicas e mídias**

### **5. Considerações finais**

### **6. Referências bibliográficas**

### **7. Lista de entrevistas**

### **8. Lista de figuras**

## 1. Introdução

Se constasse em algum dicionário, a definição básica, ao pé da letra, de um soundsystem (sistema de som), provavelmente seria algo como: série de equipamentos e pessoas com funções específicas, que são responsáveis por reproduzir música para o público em eventos como bailes ou festas. Em primeira instância, podemos notar que o termo significa literalmente um conjunto de elementos agregados de maneira organizada para a finalidade de executar uma reprodução fonográfica, e que isso engloba todo o aparato tecnológico e humano necessário para proporcionar uma experiência auditiva compartilhada. Isso pode incluir uma série de profissionais, como *selectors*, *toasters*, técnicos de som, ajudantes, motoristas, divulgadores, designers e outros profissionais de apoio, e uma enorme lista de objetos como discos de vinil, cabos, conectores, caixas de som customizadas, toca-discos, amplificadores, pré-amplificador (ou *preamp*), microfones, efeitos, periféricos, também computadores e dispositivos para reprodução de mídias digitais, atualmente.



Figura 1 – Equipamentos básicos de um soundsystem

Podemos perceber que estamos falando de algo complexo, que exige determinada sofisticação tecnológica, mas também mobiliza inúmeros atores sociais. São equipes com pelo menos algum nível de conhecimento, organização e competência técnica, que contam com instrumentos materiais que geram vibrações físicas no ar, atraindo um público para uma audição coletiva, criando dessa forma um evento que fomenta a vida social, cultural e econômica. Neste sentido, um baile (ou sessão, como também é chamada a apresentação de um soundsystem) produz significantes efeitos na medida em que aglomera indivíduos e um variado número de atividades em torno de um interesse em comum. Com isso também quero ressaltar que se trata de um potente veículo de propagação sonora que promove o compartilhamento de uma experiência impactante para os participantes, é um processo de comunicação que geralmente envolve um grande número de pessoas. Estar imerso no que poderíamos chamar de um excesso de som durante a sessão de um soundsystem, proporciona intensos estímulos multissensoriais que frequentemente levam a uma observação mais atenta de si mesmo, não raramente ocasionando algum tipo de catarse coletiva. Portanto, percebemos que há também uma dimensão performativa envolvida, no sentido de não apenas significar, mas também agir nas pessoas e no mundo. O que nos permite formular que estamos tratando de um fenômeno que articula uma série de elementos heterogêneos em um arranjo relacional, e pouca utilidade resultaria da tentativa de julgar qual componente é o mais importante dentro desse esquema. Essa é a perspectiva que pretendo adotar nesse trabalho, dentro da qual saberes e habilidades técnicas humanas, instrumentos tecnológicos materiais e experiências que ativam dimensões subjetivas não são pensados de maneira hierárquica, mas são considerados fatores interdependentes que compõem o quadro analítico com o mesmo peso.

Existem muitas manifestações em diferentes países que genericamente poderiam ser chamadas de sistemas de som, como os *picós*, na Colômbia, os *sonidos*, no México e, no Brasil, as aparelhagens de brega em Belém do Pará, os paredões de funk no Rio de Janeiro, e as radiolas de reggae em São Luís do Maranhão. Mas devo ressaltar que neste trabalho estou interessado

exclusivamente no fenômeno cultural que de forma geral foi gerado no contexto social da Jamaica de meados do século XX, e que está intimamente ligado a toda evolução da música daquele país. Esse movimento teve o seu auge ou "anos de ouro" durante as décadas de 60 e 70, passou por um período de provável declínio na Jamaica durante os 80 e 90, mas floresceu em Londres após cruzar o Atlântico com a chamada "geração Windrush" (massa de trabalhadores caribenhos que foi levada para trabalhar na Inglaterra pós-guerra), de onde se espalhou por toda a Europa e então para o mundo inteiro. No Brasil, ele chegou na virada do século através dos grandes centros urbanos do Sudeste, e, apesar de receber influência, se distingue por uma série de fatores do fenômeno das radiolas maranhenses, que já se desenvolvia localmente desde os anos 70 (essas diferenças e especificidades serão discutidas mais adiante). Nos últimos anos a rapidez com que se observa o surgimento de novas equipes soundsystem na cidade de São Paulo chama bastante atenção, e é possível verificar o percurso que essa cultura fez até a maioria das capitais brasileiras, já estando presente nas cinco regiões do país. O foco principal deste trabalho é rastrear esse processo de inserção no território nacional, recorrendo ao conceito de cena como instrumento flexível e interessante para abordar as dinâmicas de sociabilidade e a grande multiplicidade de vínculos que podem se organizar a nível local ou global em torno da música. Longe da pretensão de traçar um panorama completo desse movimento, minha etnografia tem por objetivo registrar alguns fluxos, que uma vez reunidos a outros relatos possam talvez esboçar um mapeamento histórico dessas diásporas sonoras.

### **1.1. O que motivou esta pesquisa**

Não me lembro exatamente a primeira vez que ouvi falar sobre soundsystem, mas foi no ano de 2007 que eu vi um pessoalmente pela primeira vez. Eu era morador de São Paulo com meus recém completados 18 anos, e logo que passei a ter entrada permitida nas casas noturnas da cidade comecei a frequentar o lendário porão da Rua Augusta onde semanalmente acontecia o

Java, baile capitaneado pela equipe do Dubversão Sistema de Som. Desde então comecei a me interessar e estudar sobre o assunto, ao mesmo tempo que meu velho hobby de colecionar discos de vinil ficava cada vez mais focado nas diversas vertentes da música jamaicana, como Ska, Rocksteady, Reggae, Dub... Quando fui morar em Florianópolis para cursar graduação em Antropologia na UFSC no ano de 2011, logo notei que não havia na cidade nenhuma festa ou baile parecido aos que eu frequentava na capital paulista. Não demorou muito tempo até eu e um grupo de amigos resolvermos fazer por nós mesmos, inicialmente organizando eventos e fazendo discotecagens que possibilitaram o investimento necessário para a construção do nosso próprio sistema de som. Hoje após anos de estudo e trabalho, se poderia dizer que estamos fazendo parte do processo de surgimento de uma “cena soundsystem” em terras catarinenses. De modo que a opção por fazer um trabalho de conclusão de curso voltado a este tema se deve principalmente ao fato de eu mesmo ter participado do movimento de difusão dos soundsystem pelo Brasil. Assim acumulei diversas experiências que servirão de embasamento para uma pesquisa com acesso privilegiado a detalhes e aspectos mais sutis que porventura passariam despercebidos a um observador não participante desse movimento. Ou seja, este é um assunto que me interessa pessoalmente, e um universo onde posso ter um acesso facilitado, a partir de um confortável ponto de vista interno, fatores que pesaram majoritariamente na decisão de realizar esta pesquisa.

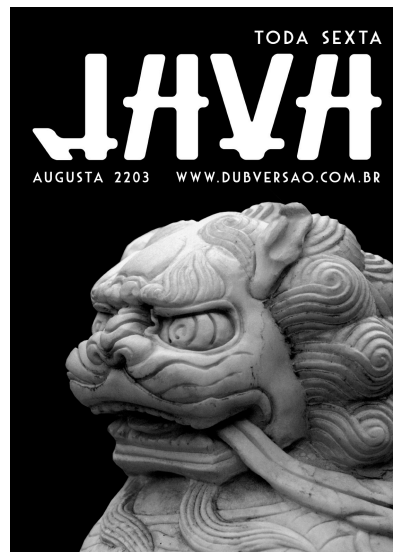


Figura 2 – Flyers de divulgação da festa Java

Existiu uma época em que para fazer etnografia era estritamente necessário que o pesquisador fosse isento de vínculos e ligações pessoais com aquelas pessoas que pretendia estudar. É claro que algum tipo de "distanciamento epistemológico" em relação ao objeto da pesquisa sempre será útil, porém não existe mais aquela busca por uma pretensa objetividade científica totalmente imparcial que foi vigente durante os anos mais tenros da nossa sempre mutante disciplina. A etnografia em tempos de pós-modernidade não se trata mais de apresentar os dados coletados em campo, compondo um retrato daquela



realidade sem ruídos ou interferências, mas é necessário que os textos explicitem a presença dos seus autores e exponham de que maneira eles estão conectados aos sujeitos de que tratam (CALDEIRA, 1988). Nas palavras de Mariza Peirano: “a personalidade do investigador e sua experiência pessoal não podem ser eliminadas do trabalho etnográfico. Na verdade, elas estão engastadas, plantadas nos fatos etnográficos que são selecionados e interpretados” (2008, p. 3-4).

Considerarei então que não seria um empecilho, e na verdade uma opção mais conveniente, estudar sobre um universo no qual eu já tenha algum tipo de acesso ou inserção facilitada. Assim que resolvi pesquisar sobre um tema que já está presente na minha vida há pelo menos 10 anos, tempo no qual já estive não só no papel de frequentador/público, mas também como realizador/promotor de festas e bailes soundsystem. Frequentei eventos das principais equipes de som do Brasil, conheci pessoalmente muitos “*soundmen*”, participei de encontros, conferências, festivais, rodas de conversa, juntamente com um grupo de amigos construí um sistema de som na cidade onde vivo...

“De qualquer forma o familiar, com todas essas necessárias relativizações é cada vez mais objeto relevante de investigação para uma antropologia preocupada em perceber a mudança social não apenas no nível das grandes transformações históricas, mas como resultado acumulado e progressivo de decisões e interações cotidianas.” (VELHO, 1981, p.132)

Portanto, uma das justificativas para este trabalho é a de que ele é sustentado por um alto nível de familiaridade do pesquisador com a realidade que o mesmo procura interpretar, sem esquecer de empreender o esforço auto reflexivo que a pesquisa nessas condições demanda. Ou seja, a “autoridade etnográfica” pretendida no texto (no sentido desenvolvido por James Clifford), advém de uma posição privilegiada de observação (em relação a um “pesquisador de fora”), articulada a uma postura estratégica de estranhamento que possibilite um procedimento descritivo menos contaminado por paixões e julgamentos pessoais. Em outras palavras, poderíamos dizer que a tentativa de construir uma experiência textual que permita ao leitor se aproximar da realidade compartilhada pelos participantes da cultura soundsystem, conta com a vantagem de já existir

uma prévia e profunda inserção do autor nesse universo, mas também com o desafio que a não existência de uma distinção absoluta entre prática e pesquisa representa em termos de escrita. Outra justificativa que motivou a realização dessa pesquisa foi o fato de que foram encontradas poucas referências bibliográficas sobre o tema, a maioria em inglês, e constatou-se, dentro da escassa produção acadêmica brasileira que aborda o assunto, a pertinência de novas contribuições, que apresentem conceitos mais precisos, balizados por discussões mais aprofundadas acerca dos mesmos.

O primeiro capítulo deste trabalho se dedica a investigar através de pesquisa bibliográfica sobre os fatores históricos que levaram ao surgimento dos primeiros soundsystems na sociedade colonial jamaicana, e explica porque sua difusão pelo mundo está intrinsecamente ligada aos fluxos culturais resultantes da diáspora forçada de populações africanas pelo mundo por colonizadores europeus. No segundo capítulo recorro a autores como Will Straw, para traçar um rápido panorama do conceito de cena, justificando seu uso como um interessante instrumento para abordar esse universo, útil para delimitar o que seria possível abranger em campo; a partir disso busco construir uma narrativa que possa elucidar sobre o início do processo de formação do que seria uma cena soundsystem nacional, refletindo sobre toda minha vivência pessoal como participante ativo deste movimento de difusão, e também me baseando em conversas com pessoas que foram importantes na inserção dos soundsystem no Brasil. O terceiro capítulo, estrategicamente dividido em duas partes, é onde procuro transmitir ao leitor um pouco do que seria a experiência de participar de uma sessão de soundsystem, caso ele nunca tenha presenciado uma. Descrevo como se organizam e como acontecem os bailes, o comportamento do público, os papéis de cada membro da equipe, explicando alguns termos nativos e tentando compartilhar tanto o ponto de vista de quem os promove como o de quem apenas os frequenta. O quarto capítulo se trata de uma espécie de conclusão, onde busca-se apontar possíveis desafios e caminhos futuros enxergados por mim e pelos meus interlocutores, tecendo considerações finais sobre o esforço reflexivo empreendido neste trabalho.

## 2. Percursos dos Soundsystem no Atlântico Negro

### 2.1. O surgimento dos primeiros soundsystem em Kingston

Ao realizar um estudo sobre a cultura jamaicana e sua relação com a música, é possível perceber que existem diversos gêneros musicais oriundos de lá. O mais conhecido mundialmente é o Reggae (que se tornou base para muitos outros que surgiram depois), mas ele está incluído em um processo histórico no qual é possível verificar outros gêneros predecessores, como o Ska e o Rocksteady, que foram propagados pelos soundsystem nos anos 50 e 60. Na verdade, toda a evolução musical da ilha caribenha está ligada à concorrência entre os donos de soundsystem (“*soundmen*”). Explicando de outra forma, podemos dizer que a cultura da música jamaicana se confunde com a cultura do soundsystem:

“These sound systems have been more central to musical innovation in Jamaica than live performance, and the creative practice developed in the sound systems have in turn influenced the evolution of recording conventions.”

(Veal, M., 2007)

Buscando falar sobre a história desse movimento a primeira coisa que devemos mencionar é que ele possui raízes africanas, fato frequentemente lembrado nas festas por parte dos coletivos que as organizam. Quando os espanhóis chegaram a uma pequena ilha no Caribe no ano de 1494 encontraram por lá os povos arauaques, que chamavam aquela terra de Xaymaca, ou Terra das Primaveras. Em um século a população indígena quase desapareceu totalmente devido à exploração e às doenças trazidas pelos colonizadores. Em 1655, após cinco anos de batalhas os ingleses tomaram a Jamaica e começaram a intensa importação de povos africanos para aquela terra. Além de ser uma colônia de exploração onde imperavam as plantations para produção de açúcar, era também um centro de redistribuição de escravos para outras colônias

britânicas e espanholas. A organização do sistema açucareiro para funcionar exigia grandes investimentos em maquinaria e equipamento, grandes extensões de terra para monocultura, e acima de tudo enorme quantidade de mão-de-obra barata. Mais de um milhão de escravos foram levados para a ilha, dos quais 200.000 foram re-exportados (CAMPBELL, H. 1987, p. 15).

Os africanos foram forçados a esta situação até 1838, quando chegou a abolição da escravatura na ilha. Posteriormente a tal acontecimento, o cenário que se tinha na Jamaica era de uma população em sua maior parte composta por africanos e seus descendentes. Arrancados de suas terras de origem, conseguiram levar consigo tudo o que o corpo e a mente puderam carregar, como as danças, os ritmos, as crenças (ALBUQUERQUE, 1997). Havia muitos cultos religiosos com a presença de músicas trazidas na memória daqueles que viveram da África, rituais que até o momento tinham como composição principal o som de três tambores, e que viriam a influenciar o desenvolvimento da música feita naquele país. Incorporando-se aspectos musicais das ilhas vizinhas surgiu o mentho, o gênero musical que animava as festas na Jamaica durante as décadas de 20 e 30. Em geral, as expressões artísticas que tiveram origens na cultura dos escravos se tornaram parte fundamental da cultura política dos negros por todo o mundo, e até hoje representam importantes aliados nos processos de luta por emancipação, cidadania e autonomia.



Figura 3 – Tambores do *nyabingi*

A partir dos anos 40, a ilha começou a se industrializar e ocorreram muitas migrações de pessoas que moravam no campo para as cidades, em busca de melhores condições de vida. A maior parte dessa migração ocorreu para a capital do país: Kingston. Com a industrialização veio o rádio transistor, que conseguia captar ondas sonoras vindas do sul dos Estados Unidos e fez o rhythm and blues (R&B) cair no gosto dos jamaicanos. Porém, os discos tinham que ser importados e não eram acessíveis para a maioria da população que vivia em precárias condições econômicas. O jeito foi levar a música negra americana para as ruas de Kingston através de estruturas de som improvisadas, e assim apareceram os primeiros soundsystem (ALBUQUERQUE, 1997). Em pouco tempo o R&B e o mentho ecoavam nos ouvidos de toda a população da capital jamaicana, e assim os donos dos sistemas de som improvisados em vias públicas começaram a ganhar fama e dinheiro – por meio das vendas de bebidas e comidas, pois as festas geralmente aconteciam nas ruas e de graça. Nascia assim uma espécie de nova rádio popular e móvel: os soundsystem, que em busca de sucessos que atraíssem mais público acabaram por incentivar todo o processo de surgimento e evolução dos principais gêneros musicais daquele país. Portanto, fruto da genialidade e da necessidade, a cultura dos soundsystem é um testemunho da inventividade do povo africano e seus descendentes na América, uma expressão histórica de resistência cultural frente às condições impostas pelo colonialismo europeu.

Os jamaicanos sempre amaram música, e gostavam de adotar qualquer coisa nova que aparecesse como meio de acessar música - como rádio, TV, gravadores de fita e toca discos pessoais. Ao menos nas áreas do “*ghetto*” viviam todos os dias cercados pela música de uma maneira que pessoas em climas mais frios nunca experimentaram. A música estava lá porque o povo queria e buscava por isso. Antes dos rádios e reprodutores pessoais de música, as pessoas ficavam em pé do lado de fora de lojas de discos somente para ouvir as novas faixas de jazz dos EUA. No livro de Beth Lesser o dançarino Pluggy Satchmo relembra sua juventude, logo após a Segunda Guerra, quando ele e seus amigos saíam dia e

noite em busca de música.

“We go out to the record store, Hedley Jones [Bop City], evening time and listen him play jazz and we used to practice dance. People coming from work used to see me, Pam Pam, Fish and the rest of little youth them that deh bout there a dance in the evening. If you want fun, you have to go out there and listen the street meeting - people playing drum and singing revival songs. They have three drum and they preach and they tie they hair and they sing. And if there is no [other music], we go and listen them.” (BETH LESSER, 2012, pg. 9)

Outras duas opções eram as palestras de Marcus Garvey e os massivos funerais promovidos pela UNIA (United Negro Improvement Association) aos domingos no centro de Kingston. Os representantes da UNIA se vestiam de branco com adornos em vermelho, verde e amarelo e faziam decorações ao estilo militar. Um orador se dirigia a multidão, uma banda militar de tambores tocava e o coro cantava músicas de repatriação, de retorno a África. Aqueles que doavam propriedades ou economias para a organização garantiam que receberiam os devidos cuidados quando falecessem. Eles tinham um funeral digno de um chefe de estado, e os habitantes da cidade assistiam toda a cerimônia, muitas vezes o entretenimento mais interessante que um domingo tinha a oferecer. Apesar de os jovens mais humildes não irem aos clubes de luxo, eles tinham acesso a bandas ao vivo que surgiam em Coney Island nos fins de semana. Dentro de uma área designada as pessoas armavam mesas para fazer apostas com dados. Uma banda tocava e pessoas podiam entrar de graça e dançar. Nessa época as bandas estavam tocando música americana da era swing: “Most of our habits come from the American music. It make me a dancer - Ella Fitzgerald, Glen Miller, Mister Jordon, Louis Prima, Thelonious Monk, Gene Krupa.”- (Pluggy Satchmo). Antes da Segunda Guerra as big bands floresceram em Kingston. De acordo com Bunny Lee: “They used to play over some American tune like Sentimental Reasons. You used to have the bandstand in the nighttime - you used to go up there and hear them playing. [Jamaican] bands like Sonny Bradshaw and Eric Dean used to play at Beaumont and all them place.” (Depoimentos no livro de Beth Lesser, 2012).



Figura 4 – Cerimônia organizada pela UNIA

Mas a guerra provou ser um golpe fatal para a cena das big bands. As orquestras foram desintegradas pelo chamado às armas e clubes noturnos fecharam. Como o antigo dono da Bop City, Hedley Jones explicou, “Live music had all but disappeared in the city, most musicians having been absorbed in farm or munitions work, aiding the war effort in the USA, or engaged in the then growing North Coast Tourist Industry.” O que os cidadãos começaram a fazer para se divertir, quando as bandas desapareceram? Dois homens em Kingston que possuíam sistemas de PA (power amplifier), Count Nick e Count Goody mantiveram a música fluindo, embora em gravações ao invés de ao vivo. Esses sistemas foram projetados para amplificar a palavra falada, não para lidar com as sutilezas da música, mas eles faziam algum tipo de "barulho musical". Então, começaram a usá-los para amplificar discos e convidar multidões para vir e ouvir e dançar. De volta para casa depois da Guerra, Hedley Jones aproveitou a oferta do governo de um empréstimo de 50 libras e investiu em uma oficina de reparos que também vendia discos importados, Bop City, que logo começou a atrair dançarinos e amantes da música de todas as partes da cidade. Em 1947:

“With my record sales department in place, I designed and built a high fidelity audio amplifier using my newly acquired electronic technology. Equipped with what I presumed to be the best recorded sound reproducer anywhere, I set out on a Saturday night near mid 1947 to demonstrate my thunder. I started to play some Perez Prado recordings. A crowd gathered and from the crowd emerged two street-side dancers. They called themselves PamPam and Chicken. Little did I realize that Tom Wong’s sound was contracted to perform at the Jubilee Tile Gardens, almost opposite my business place. Tom’s puny sound with his re-entrant steel horns was no competition for my bass reflex baffles, mid-range speakers and high-range tweeters. His dance, in Jamaican parlance, flopped. The following Monday morning, I was in for a surprise, as Tom paid me a visit, complete with cash down for one of my amplifiers. Within two weeks his system was transformed with a Jones amplifier and two bass reflex speaker baffles loaded with twelve-inch heavy-duty Celestion speakers. The true Jamaican Sound system was born and scratchy recorded noises receded into oblivion forever.” (LESSER, 2012: 10)

Com seu recém-descoberto, poderoso e límpido som, Tom Wong começou a se chamar de "Tom the Great Sebastian", e seu equipamento, agora mais do que apenas um sistema de PA, ele começou a chamar de sistema de som, ou “soundsystem”. Desde aquele dia os soundsystem dominaram a Jamaica. As crianças cresciam com música constantemente ao fundo, e queriam estar perto de onde ela estava acontecendo. Mas não era necessário entrar nas festas para ouvir a música; o poder dos equipamentos carregava as ondas sonoras por quilômetros pelo úmido ar jamaicano. Essa memória da música fluindo de algum lugar por perto é muito palpável para muitos jamaicanos.



Figura 5 – Divulgação do soundsystem Tom The Great Sebastian



As sessões de soundsystem eram mais do que mero entretenimento. Elas se tornaram o centro cultural e econômico, sustentação da vida da comunidade. Alguns conjuntos de aparelhos eram pequenos negócios, usados principalmente para casamentos e festas privadas. Alguns eram maciços e tocados para grandes multidões em locais estabelecidos. Até a menor comunidade tinha alguém reproduzindo música para consumo público. A economia informal que eles criavam permitia que pessoas comuns que tinham uma pequena quantia de dinheiro investissem e conseguissem um retorno modesto de capital. Por mais arriscado que fosse, com a polícia invadindo sessões e a sempre presente possibilidade de violência, era uma das poucas oportunidades disponíveis. Além disso, para alguns empregar-se com o sound providenciava uma alternativa ao crime. Cada sessão oferecia para toda a comunidade uma oportunidade de fazer alguns dólares ali ao lado. As ruas ficavam cheias de vendedores de comida preparando refeições completas, geralmente cabra ou frango com arroz e ervilhas, além dos vendedores de amendoim e pedaços de cana-de-açúcar. O promotor do evento teria a certeza de vender uma boa quantidade de cervejas. Prince Jazzbo lembra: “At the time, there was nothing else [to do for a living] but music” (LESSER, 2012: 10). Não era muito, música não era uma escolha de carreira para fazer dinheiro. Os pagamentos eram baixos e fazer uma sessão envolvia comprar discos e ‘dubplates’ (espécie de disco exclusivo daquela equipe de som), fazer manutenção nos equipamentos e contratar uma equipe de 5 a 15 pessoas. Apesar do pouco dinheiro e condições difíceis, era uma maneira de sobreviver com o bônus adicional de que aqueles que trabalhavam com os sounds eram homens respeitados na comunidade. Crianças costumavam sonhar em ser deejays ou seletores quando crescessem, e trabalhar com um sound envolvia seguir um plano de carreira mais ou menos definido. O aspirante geralmente entrava por baixo, como um ‘box man’, carregando as caixas para fora e para dentro do caminhão. Os principais cargos na equipe seriam os deejays ou cantores, instrumentistas, o seletor - que escolhe e reproduz os discos, o operador - que ajusta as frequências sonoras, a equipe técnica que monta e conecta as caixas no local, os carregadores de caixas e o motorista. O único requisito para esses trabalhos era a

habilidade de abrir mão de confortos imediatos e se dedicar de corpo e alma à música, onde quer que isso levasse. A recompensa era o amor e admiração da comunidade, além da possibilidade de levar um pouco de dinheiro para a família.

## 2.2. Os soundsystems e a música popular jamaicana



Figura 6 – O “Downbeat” de Coxson Dodd e o “Trojan” de Duke Reid

Assim os primeiros soundsystem surgiram no final da década de 1940 e começo dos anos 1950 nos bairros periféricos de Kingston, capital da Jamaica. No início, o som que dominava era o R&B e o jazz dos vinis importados. Entre os proprietários de sistemas de som havia muita rivalidade, e era comum que realizassem viagens para os Estados Unidos com o objetivo de trazer discos. O “Trojan Sound” de Duke Reid, e o “Downbeat” de Coxson Dodd eram os maiores rivais. Depois chegou Prince Buster com seu “Voice of the People”, e o “Giant” de King Edward, para se unir aos sound systems que mais competiam entre si. Em pouco tempo eles abriram estúdios e começaram a produzir suas próprias canções para poderem tocar músicas que só seriam ouvidas em suas festas, o que garantia um maior sucesso de público. No começo, faziam apenas singles com uma única cópia, que era utilizada em seu próprio soundsystem para manter a exclusividade. Esses discos eram chamados de 'dubplates'. Investindo em novas experiências, misturando a música negra norte-americana com os ritmos regionais como Rumba, Mentho e Calypso, fomentaram o começo de uma nova era: assim surgiu o Ska, uma música agitada e alegre que embalou as comemorações da

independência da Jamaica em 1962. As produções de Coxsone Dodd resultaram no famoso estúdio “Studio One”, enquanto Duke Reid fundou o “Treasure Isle”.<sup>1</sup> A história dessa evolução musical ainda passa pelo Rocksteady, que foi muito influenciado pelas bandas de soul dos EUA e durou apenas de 1966 a 1968, antes de chegarmos aos primórdios do Reggae (até então escrito na sua forma original reggay), que em 1969 abriu os caminhos para a invasão Rastafari que iria ocorrer a partir do início dos anos 70. Não demorou para que aquela música, que saía em alto volume das potentes caixas de som, se tornasse um instrumento igualmente potente para denunciar as injustiças sociais que existiam na Jamaica e reivindicar transformações. Carregada de elementos africanos, tanto na musicalidade quanto no conteúdo das letras, as canções eram também uma forma de conectar a população às suas raízes africanas. As letras ficaram mais focadas em questões políticas e sociais, falando mais sobre consciência negra e repatriação. E foi então que a cultura jamaicana foi levada para o mundo todo, através da enorme popularização desse gênero que gerou artistas internacionalmente conhecidos como Bob Marley. Devemos observar que essa música, que hoje é chamada de Roots Reggae, foi muito bem recebida no Brasil, tendo reverberado com vigor principalmente no Nordeste, onde se concentra a maior população africana fora da África no mundo. O Reggae se tornou mais do que um gênero musical, uma matriz cultural que faz sentido para além da sociedade que o gerou.

Mas a história não pára por aí, o espírito aventureiro dos jamaicanos, aliado às restrições orçamentárias dos estúdios e à experiência já existente dos soundsystems, levaram os produtores da ilha a buscar novos caminhos para a ideia do que poderia ser uma produção musical. Eles começaram a retrabalhar músicas previamente gravadas em estúdio, experimentando novas técnicas que acabaram por abrir as portas para a criação de mais um estilo ou subgênero da música jamaicana, o *Dub* (ou *dubwise*). Estas técnicas pioneiras influenciaram diversos gêneros da música mundial, como o Hip Hop, Jungle, Drum & Bass, Grime, e até mesmo a música pop internacional. Nomes como King Tubby e Lee

---

<sup>1</sup> Informações desta seção foram retiradas de entrevista encontrada em <http://www.dancecrasher.co.uk/interviewsdiscogs/king-edwards/>

Perry foram os primeiros a explorar tecnologias de estúdio adicionando efeitos e dando ênfase à base musical formada pelo baixo e bateria, criando novas versões onde a maior parte da estrutura da melodia e harmonia musical é removida, ficando apenas sugestões e fragmentos vocais. Uma inovação criativa que consistia mais em subtrair do que adicionar camadas de material musical. O *dub* se trata de copiar, sobrepor e experimentar combinações entre elementos, regravando em cima do que já está gravado na faixa musical, criando assim algo que ressoa, mas é distinto do que estava ali previamente. Reduzindo ao essencial para ressaltar o poder elementar do padrão rítmico, a versão *dub* (ou simplesmente *version*) é sempre uma repetição e uma nova performance ao mesmo tempo. Tradicionalmente, ela é lançada no lado B de um disco 7 polegadas, e se tornou um elemento central nas sessões dos soundssystem, sendo desejável que o selector sempre a toque após a versão original. Esse momento se tornou oportuno para o deejay ou toaster demonstrar suas habilidades vocais ao vivo nas sessões.

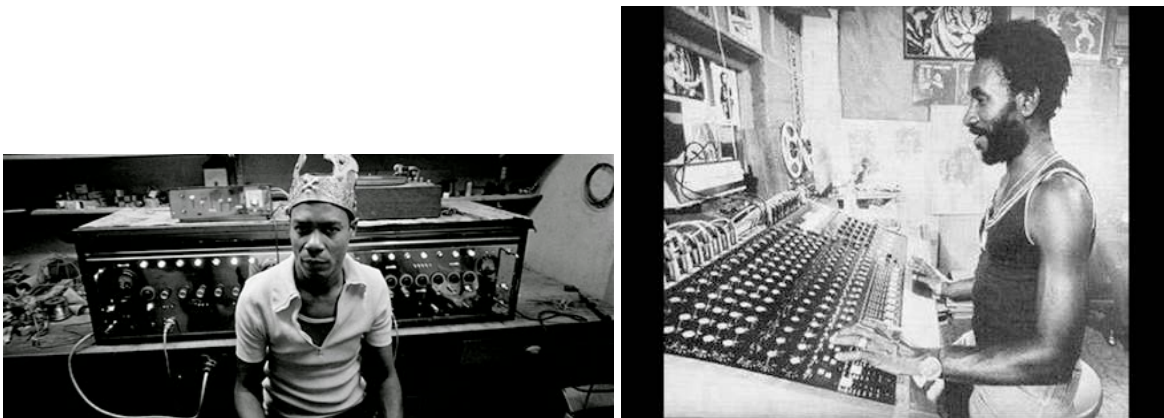


Figura 7 – King Tubby e Lee Perry, pioneiros do Dub

Como podemos ver, a música jamaicana sempre mostrou algumas características muito próprias: ela foi uma música basicamente criada para execução através do vinil em soundsystems. Isso fez dela algo que podemos chamar de “recording music”, ou seja, “música de estúdio”, diferente dos demais estilos musicais que floresciam naquela época (início dos anos 60) ao redor do mundo, que poderiam ser chamados de “performing music”, ou seja, “música de palco”. Embora artistas jamaicanos façam shows até hoje, são suas gravações

que fizeram a história dos bailes. Sempre foram raros shows de bandas de reggae na Jamaica, pois a cultura dos soundsystems sempre foi muito mais forte. Em países como EUA e Inglaterra, o padrão de produção e engenharia musical dos anos 60 buscava a pureza da captação. A ideia era que, ao ouvir um disco, a pessoa se sentisse o mais próximo possível dos músicos tocando. Já na Jamaica isso não era tão levado em consideração. Os engenheiros de áudio estavam interessados em experimentações com frequências sonoras nunca antes testadas, distanciamento do som puro sem nenhum constrangimento, brincadeiras com efeitos. Eles trabalhavam todo o processo de masterização e prensagem dos discos dentro dessa filosofia. Essa expertise de longa data nas aventuras sonoras levaram os discos prensados na Jamaica a ter uma sonoridade inigualável em termos de peso, de frequências graves e agressividade. E o fato das gravações, masterizações e prensagens terem sido planejadas para a reprodução em poderosos sistemas de som, fizeram com que discos de 50 anos atrás soassem de uma forma que até hoje parece tão moderna.

Se as profundas linhas de baixo já exerciam um papel central dentro da música Reggae, com as produções do Dub isso ficou ainda mais evidente. O que levou engenheiros de som na Jamaica a começarem a criar gabinetes de subwoofer altamente customizados, adicionando espuma no interior e ajustando as caixas para obter um aproveitamento otimizado dos alto-falantes nas frequências abaixo de 100 Hz. Esses engenheiros de áudio que desenvolveram esse som com uma assinatura de graves pesados merecem tantos créditos pelos timbres da música jamaicana quanto seus companheiros que ficaram mais conhecidos, produtores musicais. Na verdade, muitas vezes era a mesma pessoa que exercia ambas funções. Essa influência mútua entre os soundsystem e o próprio desenvolvimento histórico da música é constante.

Prince Jammy, um dos discípulos de King Tubby, foi quem criou o ritmo da música *Under mi Sleng Teng*, que em 1985 abriu as portas para a revolução digital que dominou as paradas nos anos seguintes.<sup>2</sup> A prática (que era comum nas sessões dos soundsystem) de se fazer improvisações vocais em cima das versões

---

<sup>2</sup> Informações retiradas de <https://en.wikipedia.org/wiki/Dancehall> em 20/12/2019

contidas no lado B dos discos foi levada para dentro dos estúdios. Antigos "riddims" do final dos anos 60 foram reciclados, servindo como base para inúmeros deejays adicionarem novas letras. As batidas ficaram mais rápidas e a dança mais sensual. O *dancehall* (termo que inicialmente se referia ao local onde era realizado os bailes) se tornou um novo gênero, substituindo temas de injustiça social, repatriação e temática rastafári por letras menos engajadas, muitas vezes sobre violência e sexualidade, tornando-se popular a ponto de influenciar artistas *mainstream* da música pop ocidental.

Assim, podemos perceber como as diferentes vertentes musicais jamaicanas se desenvolveram e expandiram para além do território caribenho causando impacto a nível global, e um dos fatores que explica essa dispersão é o fluxo cultural resultante da diáspora das populações africanas pelo mundo (FREIRE, 2010). As relações estabelecidas em decorrência da diáspora favorecem a formação de um circuito comunicativo que extrapola as fronteiras dos países, permitindo às populações dispersas conversar, interagir e efetuar trocas culturais. Para Paul Gilroy (1993), houve a formação de uma cultura que não pode ser identificada exclusivamente como caribenha, africana, americana, ou britânica, pois seria todas elas ao mesmo tempo. Trata-se da cultura do Atlântico Negro, que não se encontra circunscrita a fronteiras étnicas ou nacionais. Essa perspectiva repensa o poder que o território exerceria nos processos de identificação. Ao contrário do que dizem certos autores, os membros de uma diáspora não estão desterritorializados, mas territorializados de forma muito mais complexa do que a manifestada pelas territorialidades tradicionais bem demarcadas.

"O território da diáspora é um território múltiplo, tanto no sentido de coexistirem diferentes formas territoriais justapostas quanto no sentido de serem vivenciados distintos territórios simultaneamente. Assim, eles se estendem desde o "gueto" ou o bairro mais fechado até o Estado-nação ou a região de origem e os territórios articulados em rede com outros grupos em diferentes países. [...] A diáspora, nesse sentido, pode constituir o protótipo de uma territorialidade em rede globalmente articulada, bem diferente da tradicional lógica territorial zonal e exclusivista dos Estados nacionais moderno-coloniais." (HAESBAERT, 2006: 95)

A permanência dos laços criados pela colonização nas relações pós-coloniais perpetuou o Atlântico Negro durante todo o século XX. Gilroy chama de “segunda diáspora” as migrações de pessoas do Terceiro para o Primeiro mundo. A chamada “geração Windrush” se refere aos imigrantes que foram levados para o Reino Unido entre 1948 e 1971 de países caribenhos como Jamaica, Trinidad e Tobago e Barbados. Esse nome vem do navio MV Empire Windrush, que aportou em Tilbury, Essex em 22 de junho de 1948, levando aproximadamente 500 jamaicanos para o Reino Unido.<sup>3</sup> Os imigrantes foram pela convocação do governo britânico, que estava enfrentando uma escassez de mão de obra devido à destruição causada pela Segunda Guerra Mundial. O Ato de Imigração de 1971 deu aos cidadãos da Commonwealth que já estavam vivendo no Reino Unido licença indefinida para permanecer. Mas as condições encontradas por essas pessoas quando chegaram não foram muito favoráveis. Muitos sofreram racismo e discriminação e frequentemente era difícil encontrar emprego e uma casa apropriada para viver. Algumas companhias não queriam contratar pessoas negras e muitos de seus filhos eram intimidados nas escolas. Houveram ataques e revoltas em cidades através da Inglaterra. Os imigrantes jamaicanos que viviam na Inglaterra enxergavam na música reggae e nos sistemas de som uma forma de valorizar sua cultura, conectar-se às suas raízes e fortalecer sua identidade cultural. No documentário Sound System (1994), de Enda Murray, uma das entrevistadas, Princess Motivate, afirma que a música tocada nos sistemas de som britânicos consistia em uma forma do povo expressar, da sua própria maneira, sua identidade e sua origem jamaicana e também africana. Outro entrevistado afirma que através das letras da música reggae – carregadas de consciência social – os imigrantes educavam as pessoas e contavam a elas sua própria história. (ESTERMANN & AZEVEDO, 2013). Dentre os nomes mais importantes que levaram a cultura do soundsystem jamaicano para a Europa estão: Jah Shaka, Lloyd Coxsone, Fatman International, Aba Shanti-I e Channel One.

---

<sup>3</sup>

Informações retiradas de <https://www.bbc.co.uk/news/uk-43782241>



Figura 8 – O navio Empire Windrush

Ao ocorrer essa massiva imigração de jamaicanos para a Inglaterra, os bailes soundsystem adquiriram novas características, surgindo intercâmbios entre elementos culturais de territórios diferentes. Talvez as condições de vida enfrentadas pelos jamaicanos na Inglaterra contribuíram para que a música lá mantivesse um maior engajamento político em relação ao que acontecia na Jamaica, onde a demanda local fez com que as equipes focassem mais na batida acelerada do Dancehall, do que nas mensagens conscientes do Roots Reggae. O fato é que, permanecendo fiéis a um estilo de música mais espiritual, alguns produtores musicais ligados ao movimento Rastafari fizeram com que o Reino Unido se tornasse referência mundial na produção de música *dub* no final dos anos 80 e durante a década de 90. No contexto urbano de grandes cidades como Londres, Birmingham e Leeds, criaram uma nova sonoridade que muitas vezes é descrita como mais “obscura” ou “pesada”. Uma nova cena conhecida como UK Stepper surgiu a partir do incansável trabalho de equipes dedicadas a incorporar inovações digitais a uma mentalidade musical muito pautada pela ideologia de raízes e cultura. Disciples, Jah Tubbys e King Earthquake são alguns dos nomes



que se destacaram realizando modernas produções tecnológicas ao mesmo tempo em que mantiveram sua ética de trabalho firmemente ligada a aspectos espirituais e religiosos.

Desde então, o Dub exerceu influências que podem ser percebidas no techno, jungle, drum and bass, dubstep, house music, punk rock e post-punk, trip hop, ambient music, e hip hop. Isso contribuiu para que a partir do final dos anos 90, com a democratização da internet, o compartilhamento digital de músicas e o boom das redes sociais, a cultura soundsystem se espalhasse pelo mundo. E foi neste movimento que ela chegou ao Brasil, tocando Reggae e Dub com influência britânica, tendo cruzado o Atlântico novamente a partir do Velho Continente. Chegou em meio a efervescência cultural de São Paulo, onde encontrou um contexto urbano propício para sua proliferação. “Essas novas características temporais e espaciais [da globalização], que resultam na compressão de distâncias e escalas temporais, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades culturais” (HALL, 1999: 68). A constituição de comunidades virtuais para troca de informação, ou simplesmente os vínculos de associação propiciados pelas ferramentas digitais foram essenciais para a que esse movimento tomasse caráter internacional. A velocidade com que as informações passaram a ser trocadas, encurtando distâncias entre os lugares do mundo contemporâneo, possibilitou um intercâmbio muito maior entre pessoas de diferentes partes do planeta. Se tornou possível assistir vídeos de apresentações dos maiores nomes internacionais, e comprar discos em diversas lojas virtuais espalhadas pelo globo. Hoje existem grandes sistemas de som não só na Jamaica e na Inglaterra, mas também em outros países da Europa, das Américas, África, e em lugares ainda mais distantes, como Japão e Austrália. Assim, é possível pensar que a globalização facilitou a dispersão de elementos culturais para outros lugares, pois é um fenômeno multidirecional que compreende a circulação, cada vez mais rápida e de maior volume, de uma enorme variedade de objetos (sejam eles reais ou abstratos), como capital, pessoas, mercadorias, informações e ideias.

Alguns poderiam dizer que os soundsystem já estavam presentes no Brasil

desde os anos 70, se referindo ao fenômeno das radiolas de Reggae do Maranhão. Mas é importante observar que existem especificidades importantes que nos permitem afirmar que se tratam de coisas distintas, com diferentes trajetórias históricas. Basta observar que o próprio estilo de músicas tocadas pelas radiolas é claramente diferente dos que são tocados nos bailes do Sudeste, apesar de tudo isso ser chamado genericamente de Reggae. O que explica que um frequentador de festas soundsystem como as que acontecem atualmente em São Paulo, provavelmente sairia frustrado se fosse a um evento de uma radiola na capital maranhense, e o mesmo deve acontecer caso o maranhense faça uma visita aos paulistas. O Reggae tocado e apreciado no Maranhão apresenta características próprias em relação ao Reggae que se desenvolveu em outras partes do mundo, buscando um ritmo mais cadenciado, romântico e sensual. Caminhando pelas ruas de São Luís, em pouco tempo é possível perceber a grande popularidade do ritmo jamaicano naquelas terras, e inclusive é possível visitar o primeiro museu temático sobre reggae fora da Jamaica. Mas o que logo chama atenção é que as pessoas gostam daquela música essencialmente para dançarem acompanhadas, ou “agarradinho”, como se diz. O reggae toca nas ruas e esquinas da cidade, e existem diversas equipes que organizam eventos que contam com grande número de participantes, dos mais jovens aos mais idosos, que dançam junto a seus pares ao som de letras românticas de artistas como Dennis Brown, Ken Boothe, Alton Ellis, Gregory Isaacs, entre dezenas de outros. São Luís é o único ou um dos poucos lugares do mundo onde se dança reggae aos pares (SILVA, 1995: 95).

Antes do reggae chegar por ali, já existiam radiolas dedicadas a tocar ritmos latinos e caribenhos. Diversas narrativas buscam explicar como o Reggae se incorporou à cultura local. Segundo relatos algumas pessoas conseguiam captar ondas de rádios caribenhas, em razão da proximidade geográfica. Posteriormente, turistas, emigrantes e marinheiros da zona portuária da cidade também teriam trazidos discos que influenciariam na introdução do ritmo no estado. Mas o que sempre predominou foi um tipo de reggae com ênfase nos vocais e arranjos melódicos, onde as experimentações do *dub* ainda não estavam

presentes. O estilo que caiu no gosto dos maranhenses muitas vezes era considerado como música *country* na Jamaica, ou seja, produzido no interior do país. Nem mesmo a revolução digital de meados dos anos 80 e a grande popularidade do *dancehall* ao redor do mundo fez isso mudar. Não existiu tanto interesse por experimentações ou novas vertentes musicais: em um baile ou festa de reggae no Maranhão, o público preza por escutar uma batida específica que proporciona o compasso ideal para dançar a dois. Não existem radiolas que tocam *dub* ou *dancehall*, por exemplo. Soma-se a isso o fato de que dispositivos destinados a reproduzir frequências médias e agudas são em geral muito mais baratos do que poderosos falantes de subwoofer. É comum você ver radiolas com mais de uma centena de tweeters (transdutores responsáveis pela faixa de frequências mais aguda percebida pelo ouvido humano). E os próprios alto falantes e gabinetes que reproduzem o chamado “grave”, mesmo em grande quantidade, não chegam a atingir uma sonoridade tão profunda que se desejaria para uma sessão de *dub*, soando podemos dizer mais “secos”.



Figura 9 – Formato tradicional de uma radiola maranhense

Esses são alguns dos fatores que tornam a experiência das radiolas radicalmente diferente dos soundsystem que começaram a aparecer no Sudeste

do Brasil a partir dos anos 2000. Focadas em tocar *dub* e *dancehall*, as pessoas que fundaram essas equipes tiveram a cena internacional como maior referência. A verdade é que para os maranhenses nunca houve necessidade de que os seus sistemas de som reproduzissem frequências abaixo de 100hZ, o que é uma preocupação central para as equipes soundsystem, que, tendo como referência os soundsystem britânicos, investem grandes quantidades de dinheiro para proporcionar isso ao público. Nesse caso, a experiência desejada pelos participantes envolve sentir as vibrações físicas do som, mais do que apenas ouvir a música. Isso demanda inevitavelmente caixas de som maiores, um gasto muito alto em amplificadores de potência e conectores elétricos de boa qualidade, além de um estudo mais aprofundado sobre acústica e princípios do áudio. Geralmente, os diferentes componentes existem em quantidades proporcionais, buscando um resultado final bem equalizado. Por exemplo: se o sistema de som possui 8 alto falantes de subwoofer (ou simplesmente *sub*) para as frequências mais baixas, provavelmente terá também 8 tweeters para as frequências mais altas, e entre 4 a 8 alto falantes para as frequências médias. Os esforços se concentram em oferecer um ambiente onde a música possa ser apreciada com toda sua riqueza de detalhes e em plena capacidade de sua força.

Apesar de existirem alguns intercâmbios e influências, percebe-se que a cena das radiolas maranhenses é um fenômeno único que se desenvolveu localmente, sem acompanhar os caminhos que a música jamaicana tomou em outras partes do mundo durante as décadas de 80 e 90. Portanto, podemos dizer que o que vemos hoje difundido pelo país, e chamamos aqui neste trabalho de cena soundsystem brasileira, é fruto de um processo que foi possibilitado pela expansão das conexões via internet, a partir do desenvolvimento dessa atividade em terras européias, com influência principalmente da cena londrina dos anos 90, onde Jah Shaka se tornou a maior referência. Como isso foi introduzido ao público brasileiro a partir de São Paulo e daí se espalhou para outras regiões é o que procuro demonstrar mais claramente no capítulo seguinte.



Figura 10 – Jah Shaka Soundsystem em Londres

### **3. Narrativas sobre o processo de constituição da cena soundsystem no Brasil**

É frequente o uso da palavra cena entre meus interlocutores. Podendo ser mobilizada com diferentes inflexões de significado, ela parece ser adequada ao contexto que estou estudando. E também é um conceito versátil, muito utilizado em diferentes campos de estudo. Justamente por isso também é alvo de críticas que afirmam sua demasiada imprecisão. Portanto, é necessária uma discussão mais detalhada para justificar seu emprego aqui. Após uma sugestão de leitura da professora orientadora desta monografia, percebi que o conceito poderia ser útil para me ajudar a delimitar o meu trabalho de campo. A noção de cena musical foi popularizada a partir do trabalho de Will Straw nos anos 90, e desde então tem sido considerada uma produtiva porta de entrada para se abordar dinâmicas de convivência e sociabilidade relacionadas a música. Utilizada de diferentes maneiras por aqueles que compartilham laços a partir do gosto comum por um

gênero musical, ela tornou-se uma categoria flexível para lidar com a multiplicidade de formas e o grande dinamismo dos laços e associações construídas em torno da música. Outra vantagem adicional nesse caso é que o universo que estou me propondo a pesquisar é anglófono, jovem e underground, requisitos que se mostram adequados para o emprego do conceito de cena musical, como bem observou Felipe Trota.

Segundo Straw (2006), cena pode envolver desde a reunião de pessoas em um lugar (ou o movimento das pessoas entre um lugar e outro), até os espaços e atividades econômicas que produzem sociabilidade e ligam esta cena ao espaço geográfico. Além disso, a expressão é útil para se pensar os fluxos entre o local e o global, serve para identificar uma unidade local sem se esquecer de seus intercâmbios com a esfera global. A cena nos remete a um grupo de pessoas que compartilham um certo espaço cultural que nem sempre é bem demarcado, e onde existe uma grande diversidade de práticas e interações, que acontecem através de diferentes itinerários de troca e mútua fertilização. Assim, por estar atenta às dinâmicas e processos, a cena acrescenta maior dinamismo à ideia de comunidade, e dá atenção para movimentos locais de grupos que na maioria das vezes ainda não ganharam visibilidade midiática (Straw, 2006: 6). Com isso torna-se possível uma análise que evidencie mais os gostos e afetos do que a formalidade das relações.

Assim, considerando a circulação de bens culturais e a variedade de pontos geográficos nos quais esses bens encontram adeptos, acredito que hoje é possível dizer que existe uma cena soundsystem no Brasil, já que é uma atividade encontrada em um grande número de cidades. Pode-se perceber um empenho de continuidade entre seus participantes, que mantêm diversos tipos de relações e trocas, operando continuamente fluxos entre o local e o global. Um exemplo disso poderia ser verificado na realização do Tawai Dub Festival, que eu participei em três edições. Um evento realizado de maneira independente com quatro dias de duração, onde o *line-up* era composto por uma grande variedade de nomes de várias partes do país, e também alguns internacionais (estes muitas vezes se apresentaram gratuitamente ou por cachês reduzidos, para colaborar no esforço

de realização do festival). Durante esses eventos, que são também grandes encontros de pessoas com interesses em comum, acontecem inúmeras formas de interações, que fomentam e demonstram a existência de um contexto ou espaço cultural compartilhado. Uma oportunidade de fortalecer as redes de sociabilidade, na medida em que reúne, em um só espaço, diversos artistas e coletivos. Eu perguntei informalmente para algumas pessoas quais foram os principais fatores e acontecimentos que possibilitaram o surgimento dessa cena brasileira. Escolhi essas pessoas por saber previamente que elas haviam construído sistemas de som, de alguma forma tendo desempenhado papel importante no início desse processo. É notório que a maioria delas, assim como eu, foram influenciadas pelo movimento que começou em terras paulistanas na virada do século XXI.



SKA. ROCKSTEADY. EARLY. REGGAE. DUB. STEPPA. DUBSTEP. JUNGLE. DRUM & BASS

CHANNEL ONE <sup>SS (UK)</sup> DUBVERSÃO <sup>SOUND SYSTEM (SP)</sup>  
 BUGUINHA DUB <sup>LIVE (PE)</sup> MAD PROFESSOR <sup>LIVE (UK)</sup>  
 I - LAND REBEL <sup>SOUND SYSTEM (SC)</sup> HIGH PUBLIC <sup>SOUND SYSTEM (SP)</sup> ROOTZ HI FI (CH)  
 ECHO GRALHA <sup>SOUND SYSTEM (PR)</sup> GEOGRAFYA <sup>SOUND SYSTEM (SC)</sup> TIANO BLESS (CH)  
 ADUBANDO PINHÃO (PR) WICKED DIGITAL (SP) JEFF BOTO (SP)  
 ALIENAÇÃO AFROFUTURISTA (PR) MONKEY JHAYAM (SP)  
 FEMININE HI FI (SP) 3º MUNDO (PA) KOKE (SC) AFREKADU (SP)  
 DUBDUBOM <sup>LIVE (SP)</sup> DUBALIZER feat DARTANHAN (SP)  
 CHICO ABREU (RJ) YGUASSU POSSE (PR) ALLEN ROSA (SC)  
 VAMO APELA (MS) WSOUJAH (SP) VINIL MORAES (MS)  
 ATON DUB (SP) WARRIORS OF DUB (ARG) PAULERA (SP)  
 KILOGRAMA (SP) FERNANDO LIMA (SC) SECILIANS (SP)  
 PAZ E DUB feat RED LION (SP) OCD (MT) DINAMITA (URU)  
 MAMUTE ANCIÃO (URU) SISTA ODARA (DF) LIKKLE JOTA (SP)

CINEMA DOC. CULTURA SOUND • OFICINA ADUBADA

**13.14.15**  
**JANEIRO**  
**VERÃO 2017**

FAZENDA EVARISTO - RIO NEGRINHO/SC  
 RUA: AFONSO KOELER, RIO DOS BUGRES, S/N  
 PASSAPORTE 3 DIAS: 1º IOTE 120 / 2º LOTE 150 / NA HORA: ?  
 CAMPING . RESTAURANTE. TRILHAS. LAGOA. BAR

APOIO:



Figura 11 – Line up do Tawai Dub Festival

“Embora a música jamaicana já mostrasse sua cara em São Paulo desde os anos 80 e 90 através de pioneiros como Otávio Rodrigues, Jai Mahal, Rica Lancelotti e outros, foi nesse século que a coisa realmente se espalhou para fora daquele circuito “surfe / Zona Oeste” onde ele estava inserido. O que deu um grande impulso a esse movimento foi a expansão da chamada “cultura soundsystem” por aqui. ” – (entrevista com Ricardo Magrão, um dos fundadores do Dubversão).

Segundo a opinião do seletor e soundman Alex “Jurássico”, em São Paulo, o Reggae teve algo de relevante desde que apareceu. Cidade multicultural, que abriga as mais diversas linguagens artísticas, grupos, movimentos e manifestações culturais, a capital paulista acolheu o Reggae e, anos após, começou lentamente a presenciar o surgimento de sistemas de som locais. Além disso, já havia estabelecida na cidade uma cultura de bailes ligada ao funk e hip hop, ou música “black”, como era chamada.

“Shows históricos aconteceram na cidade por décadas, de 1980 aos anos 2000. Também foi no início dos anos 2000 que tivemos uma grande onda de bandas de reggae nacionais. Essas bandas que se organizavam em shows com inúmeros interlocutores, também faziam trabalho independente de lançamento de discos, demos, mix e outros materiais. Em algum momento ainda dentro destes primeiros anos do século XXI, outro formato de apresentar o Reggae começou a surgir, e discretamente os sistemas de som começaram a aparecer pela cidade. ” – (entrevista com Alex Jurássico).

Não faziam parte dos circuitos protagonizados pelas bandas, que eram mais populares. Poderia se dizer que eram mais “underground”, ou menos comerciais, e tocavam músicas mais “pesadas” ou “obscuras”, com grande influência do *dub*. Mas ainda assim, talvez no auge da febre do reggae nacional, houve uma faísca que fomentou o nascimento dessa “outra cena”. O que importa é que houve um momento em que as pessoas começaram a querer mais do que as bandas podiam oferecer em matéria de sonoridade. Afinal, a interpretação em outros solos de qualquer música original de um lugar, sempre acaba sendo moldada a realidade musical local, e também à interpretação histórica do ritmo.



Por isso esse "algo a mais" só poderia vir através da música originalmente feita por jamaicanos, através das discotecagens. Fora esses fatores não tão tangíveis, também foi determinante a curiosidade de jovens que tinham alguma noção de que era possível mostrar reggae em um formato que não fosse o de banda, através de discos e caixas de som. Esses jovens de classe média/média alta, muitas vezes já tinham morado fora do país ou tiveram algum contato com a cultura no exterior. Jovens como Lucas "Corpo Santo" e Fábio "Yellow P" são, sem dúvida, precursores em São Paulo.

“Eu já discotecava em alguns shows de reggae na cidade desde 98/99. E em dezembro de 2001 realizei o primeiro baile com o nome de Dubversão no Green Express, um salão na Av Rio Branco, tocando exclusivamente vinil. Frisando que o mesmo baile rolou 15 dias antes em BH, no Galpão de um amigo, onde era sediado o Grupo Elefante Groove. Em março de 2002 começamos uma residência em um club chamado Susi In Transe todas as sextas, no centro de São Paulo. Por lá ficamos 2 anos, depois passamos por 6 meses em uma casa chamada Juke Joint, voltamos ao Susi em novo endereço, e depois culminou no JAVA, mais precisamente no Hole Club, onde ficamos até o final de 2009. Porém ainda em 2002/03 iniciamos também várias intervenções em lugares públicos da cidade, primeiro no Bar do Seu Chico no bairro da Pompéia, e depois passamos a rodar a cidade onde éramos convidados” – (entrevista com Fábio Yellow P).

Foi no final de 2001, mais precisamente no dia 02 de dezembro, que o Dubversão Sistema de Som fez seu primeiro baile. Em 2001/2002, só existia ele em São Paulo, e no Rio de Janeiro o Digitaldubs, que, inicialmente mais focado em produção musical, demorou ainda vários anos para construir seu sistema de som de fato. Até mais ou menos 2010, a chance de todo mundo envolvido com a cena citar o Dubversão como primeiro contato ou influência, beira a totalidade. Um dos fatores que explica esse fato foi a persistência em manter a residência semanal da festa Java no centro da cidade por 7 anos, independentemente da quantidade de público presente. Durante esse período também aconteceram diversas apresentações gratuitas, no centro e em regiões periféricas da metrópole. Ao oferecer música de graça, com qualidade, em locais onde existe pouco ou

nenhum acesso a bens culturais, esses eventos criam um potente espaço de sociabilidade, promovendo conscientização social e a ampliação do repertório cultural disponível.

“Vamos fazer uma rádio na rua! Soundsystem para mim é ter os meios de produção na mão: se eu tenho as caixas eu faço o som no lugar onde eu quiser, com mobilidade total. E foi justamente isso que me interessou na ocupação do espaço público. Eram os meios que a gente tinha para ocupar e amplificar o que a gente gostava. Divulgar o que a gente quisesse. ” – (entrevista com Miguel Salvatore, integrante do Dubversão).

E assim as coisas começaram a ficar mais interessantes, no sentido de uma atividade cultural mais sólida, quando outros sistemas de som começaram a aparecer. Em 2005 já surgiu o Jurassic Sound, que tocava predominantemente músicas da década de 60 como Ska, Rocksteady e Early Reggae, apresentando para o público essa diversidade existente na música jamaicana.

“O Jurassic Sistema de Som começou em dupla [Jurássico e Louis] e depois fiquei solo até que Lucas "Corpo Santo" se tornasse um amigo e entrasse para o sistema de som, dando um gás a mais em matéria de curadoria musical. Em paralelo, conheci os fundadores de um blog que fora um marco para a cena em âmbito nacional, o “You and Me On a Jamboree”. Descobrimos que tínhamos grande afinidade musical e fui convidado a fazer parte do grupo de curadores do blog, e eu os convidei a fazer parte do sistema de som. Tudo isso se desenrolou entre 2004 e 2006. ” (Entrevista com Alex Jurássico).

Na sequência vieram o Quilombo Hi-Fi na zona norte da cidade, o Garage na zona sul, Leggo Violence na zona oeste, África Mãe do Leão na zona leste... O espírito do DIY (*do it yourself*) sempre fez parte do movimento soundsystem, assim como a consciência de que se trata de um trabalho coletivo, que exige a existência de uma equipe organizada para que as coisas ocorram como previsto. Após a iniciativa desses projetos pioneiros, muitos jovens da periferia perceberam que não era um sonho tão distante montar seus próprios equipamentos de som, levando música e cultura para suas “quebradas”, muitas vezes angariando consideração e respeito na comunidade por proporcionarem uma nova opção de

lazer no bairro.

“Isso ganhou força de verdade quando foi pra periferia com gente da periferia fazendo. Eu conheço o reggae desde criança, e em geral o povo preto já conhecia bem a música reggae, e se identificava naturalmente com ela. Quando nós da periferia conhecemos esse formato do soundsystem foi algo apaixonante, e vimos necessidade de a gente mesmo fazer, de nós sermos a nossa própria voz. Pessoas como eu são essa música, por isso ela não pára de crescer aqui, e de uma maneira libertadora, muito emotiva...” – (entrevista com Erick “King Poor”, fundador do África Mãe do Leão)

E assim uma onda se disseminou por toda a cidade. Um dos fatores importantes no início foi o espírito de união entre as equipes, que muitas vezes organizavam eventos em parceria e se ajudavam em questões estruturais. De lá para cá, além de uma consolidação, houve também uma democratização da cena de sistemas de som paulistana. Algo que era restrito ao centro e alguns bairros classe média, começou a ser praticado também por jovens de bairros mais pobres. Algo que era feito apenas com discos de vinil que nem todos podiam comprar, começou a aceitar também a reprodução de mídia digital. A música atraiu os jovens por sua capacidade de falar a linguagem da rua, mantendo uma aura espiritual e mística. A consciência social das letras, as mensagens de luta, conquista e paz, as raízes africanas, a sonoridade e o ritmo – muitos foram os elementos que facilitaram essa aproximação do reggae com a juventude que vive em regiões periféricas da capital. Pois essa música foi feita nesse e para esse contexto social.

“A identificação com o reggae dá-se, também, pela ocupação comum de um espaço definido como marginal pela sociedade. Não se trata de espaço geográfico, embora uma identificação geográfica seja fácil aos locais de concentração da população negra nos centros urbanos. Trata-se de território delimitado social e politicamente, a partir de condições de vida específicas de populações que nem se conhecem, mas que compartilham situações comuns, determinadas pelo processo de escravidão a que foram submetidas historicamente.” (BRASIL, 2011: 124)

Nas palavras de Erick: “O reggae é uma música africana, e no Brasil a maior parte da população é africana, então os africanos vão escutar a própria música, que carrega códigos. Quando as pessoas reconhecem sua própria história nas músicas isso muda vidas! E foi assim que o movimento se tornou massivo, proliferando nas periferias. Se você for ver, a maioria dos coletivos hoje estão na periferia, mesmo com pouco acesso a informação. ” - (entrevista com Erick “King Poor”)

Hoje São Paulo tem muita gente que conhece a fundo a música jamaicana e as peculiaridades de sua indústria fonográfica, e muitos jovens estão buscando informações sobre isso. Outra coisa interessante é observar que há muita gente envolvida com esse meio que não faz parte diretamente das equipes. Por exemplo, marceneiros aceitando projetos para a construção de caixas, profissionais desenvolvendo projetos de elétrica, alguns alugando amplificadores para outros, vendedores de discos, pessoas construindo preamp e efeitos. Em 2019 deve haver algo em torno de 50 e 70 soundsystems em todo o Estado de São Paulo (um entrevistado chegou a mencionar 180 deles!). Duas iniciativas merecem ser mencionadas como fatores importantes nesse processo de consolidação e expansão da cena: o coletivo Blackstar I-nity; e o festival Reunion Of Dub.

Entre os anos de 2009 e 2010, os coletivos Quilombo Hi-Fi, África Mãe do Leão e Garage se uniram para formar o coletivo BlackStar I-nity, que vinha de uma ideia de união dos sounds menores (em termos financeiros). Após essa união entre os coletivos, as equipes que formavam o BlackStar I-nity conseguiram organizar uma “Arena Soundsystem” no maior evento cultural da cidade, a Virada Cultural de São Paulo, em 2012. A área destinada à Arena ocupava uma importante região degradada da cidade, onde viviam muitos consumidores de crack (a chamada cracolândia) e que sempre foi negligenciada pelos poderes públicos. “No centro há um sério problema social e de saúde relacionado aos usuários de crack, e não é à toa o fato da gente trazer cultura pra cá, ainda mais esse tipo de som, que carrega tanta ideologia. ” – (fala de Laylah Arruda, toaster do Quilombo Hi-Fi, registrada em FREITAS, 2016).



Figura 12 – Material de divulgação do coletivo Blackstar Inity

O Reunion of Dub foi provavelmente o primeiro festival dedicado a cultura soundsystem a ocorrer no Brasil. Começou com uma estrutura menor em 2011, e na sua segunda edição já teve uma magnitude maior, reunindo representantes de várias partes do país e contando com a participação do Channel One, um dos principais e mais tradicionais soundsystems do mundo, já com mais de 30 anos de atividade na época. Foi a primeira vez onde se pôde observar um panorama da cena pelo Brasil. Foram dois dias de apresentações totalmente gratuitas no Vale do Anhangabaú, centro da cidade de São Paulo, financiados de forma independente através da venda de adesivos e camisetas. Houve grande repercussão nos sites e meios sociais ligados ao reggae. A terceira edição conseguiu mobilizar cerca de 20 mil participantes, influenciando muitas pessoas e gerando bons frutos para a cena nacional. Foi mais ou menos nessa época que começaram vários projetos em outras capitais do Brasil: Deskareggae em Belo Horizonte, Rockers em Campo Grande, Geografya e I-Land Rebel em Florianópolis, 3º Mundo em Belém.



Figura 13 – Line up e arena principal do Reunion of Dub

O reggae sempre teve uma perspectiva global em suas letras, e não demorou muito para começar o intercâmbio com artistas da cena internacional. Em 2002, Mad Professor já conheceu a equipe do Dubversão no Sesc Pompéia, e desde então volta ao Brasil praticamente todo ano. Em 2004 vieram os produtores Dubkasm e Stryda. No ano de 2006 teve a vinda do Zion Train, promovida pelo Digitaldubs. Também nesse ano tivemos a passagem da lenda U-Roy. “Ainda em 2006 fizemos nossa primeira conexão independente que foi trazer o cantor Brother Culture para o Java. Ele retornou ainda em 2007 com o produtor Adrian Sherwood, e em 2009 para lançar um cd conosco.” – (Entrevista com Fábio Yellow P).

Assim, as conexões começaram a se formar. São vários os quesitos que influenciaram direta ou indiretamente toda essa movimentação. Os artistas, principalmente da Inglaterra, começaram a notar as movimentações daqui, viam as imagens dos bailes abertos, onde o grande público chamou a atenção deles.

Viram também que o Dubversão adquiriu um preamp do Jah Tubbys, o Quilombo HiFi um do Mostec, Garage do Jo Red. Isso demonstrou seriedade e profissionalismo. Com a expansão principalmente do Facebook se tornou possível entrar em contato diretamente com as grandes referências da cultura no mundo. Hoje em dia vemos até artistas bancando a sua própria vinda, com intuito de conhecer e explorar a cena por aqui.



Figura 14 – Preamps de diferentes construtores

Também tivemos diferentes ondas musicais, onde certos ritmos se tornavam mais populares dentro da cena, predominando nas seleções ouvidas nos bailes. Também tivemos a volta das relações entre bandas e sistemas de som, que apesar de não ser tão comum, hoje existe. O Brasil acabou se tornando referência em termos de agenda internacional. Hoje os artistas de fora olham para o Brasil, e principalmente para São Paulo, como potencial território de trabalho. Hoje a cena brasileira é mais reconhecida fora do país, tem relevância e participação em outros meios do universo das artes, como mostras de cinema, exposições de artes, etc.

“Acredito que hoje ela seja mais firme, ainda acredito que caiba muito mais experiência e troca, muito caminho a caminhar, mas podemos afirmar que temos uma importante e relevante cena de sistemas de som aqui em São Paulo.” (Entrevista com Alex Jurássico).

## **4. Os bailes**

### **4.1. O público, a dança e a "vibe"**

Muito pode ser dito sobre uma sessão soundsystem, mas dificilmente as palavras irão dar conta de transmitir a intensidade da experiência de estar presente em uma. Imergir em um oceano de som, entre falésias de alto falantes empilhados quase até o céu, caixas encima de caixas – os tweeters sobre as cornetas, sobre os falantes de médias frequências, sobre os falantes de frequências graves, sobre enormes cabines de subwoofers. Em frente aos gabinetes onde as ondas sonoras são geradas é possível apreciar todo o poder musical de um soundsystem, permeando as superfícies sensoriais do corpo inteiro. Não há para onde fugir, apenas estar vivo ali dentro de um excesso de som, sentindo os órgãos internos vibrando, a música excitando cada célula do corpo.... É radicalmente diferente de escutar a mesma música em dispositivos que são incapazes de reproduzir todo o espectro de frequências sonoras contidos nas gravações. Se trata de colocar o corpo dentro do som, e não o som dentro do corpo, como no caso da utilização de fones de ouvido. É um processo cognitivo baseado numa lógica auditiva, e não visual como estamos acostumados em nossas leituras. Com as frequências sonoras pulsando no corpo de cada um, são frequentes os relatos da sensação de não separação entre a música e a pessoa que a percebe. Participar de uma sessão envolve estar aberto a intensos estímulos sensoriais experimentados coletivamente, que muitas vezes podem ocasionar uma observação atenta de si próprio, e um sentimento de empatia para com os outros, pelo compartilhamento de alegrias de convívio. Trata-se de uma experiência multi-sensorial, pois envolve uma mistura de estímulos da visão, toque, olfato, gosto, calor, movimento.... Muitos participantes se referem a uma dimensão espiritual ou estado meditativo experimentado durante as sessões.

Podemos perceber como “um evento musical local é também parte de um amplo processo econômico, político e social, que pode contestá-lo mesmo quando o reproduz” (Seeger, 2008: 5). Muitas equipes promovem bailes em clubes e casas noturnas, cobrando algum valor pelo ingresso, mas também é comum que a



mesma equipe realize sessões gratuitas em espaços públicos esporadicamente. Há grandes dificuldades para se realizar um evento na rua, que envolvem desde conseguir autorizações burocráticas por parte dos órgãos públicos reguladores, até arcar com os custos de transporte, alimentação da equipe, reparo de equipamentos, etc. Por isso, uma estratégia empregada é realizar festas em lugares fechados para custear os eventos em lugares abertos. Na maior parte das vezes são os eventos pagos que possibilitam a continuidade do projeto, já que muitas vezes a equipe não arrecada nenhum valor com as sessões gratuitas. Exceto quando há verba estatal envolvida, como é o caso de alguns incentivos culturais que são acessados por equipes através de editais. Porém, isso ainda acontece numa escala muito pequena e não é uma informação facilmente disponível para a maioria.

A divulgação desses eventos é feita principalmente através das redes sociais como Facebook e Instagram, embora também é comum que alguns cartazes sejam espalhados pela cidade. Não há veiculação na mídia convencional, como rádios e TV. Ao chegar a um baile, mesmo em local fechado, é muito provável que o som seja percebido a alguns quarteirões de distância, assim como grupos de frequentadores se reunindo antes de entrar. Na portaria o segurança vai recolher o ingresso ou mostrar onde se paga a entrada, e fazer uma rápida revista em busca de possíveis armas ou objetos perigosos. Nunca presenciei uma apreensão de drogas em qualquer evento promovido por equipes soundsystem. Seja na rua ou em casas noturnas, palcos não são utilizados, todo o equipamento e os membros da equipe ficam no mesmo nível do público. Os locais onde ocorrem as festas fechadas geralmente não contam com muita estrutura de decoração ou iluminação, a não ser simples bandeiras com desenhos temáticos ou com a logo da equipe, e, às vezes, um projetor passando imagens relacionadas ao universo da música jamaicana. Não há vários ambientes, no máximo uma área aberta para fumantes e a pista do baile, que é escura e esfumaçada. Não existe uma “cabine do DJ”, o espaço onde o seletor manipula os equipamentos e discos é demarcado com cones de trânsito e faixas de isolamento. Apenas a equipe e pessoas íntimas entram nessa área. A maioria dos frequentadores fica em pé de

frente para as caixas de som, de costas para o local onde fica a equipe. Também é comum que o seletor fique posicionado de costas para o público, de forma que se possa ver os controles que o mesmo opera. Algumas pessoas podem ter preferência por permanecer o mais perto possível das caixas de som, para “sentir a pressão do grave”, já outras escolhem lugares estratégicos onde se possa perceber o som mais equalizado. Não há uma maneira muito estilizada de dançar, mas se percebe uma relação entre o movimento corporal e o ambiente sonoro. O público tende a dançar em movimentos cíclicos, fazendo como um vai e vem do tronco, muitas vezes de olhos fechados, mexendo o corpo e a cabeça para a frente e para trás, embalados pelos sons graves das linhas de baixo. Pulos e movimentos dos braços também são frequentes. Há pouca conversa e interação entre as pessoas, se comparado a qualquer outra festa. É difícil de se escutar nesses ambientes, mas elas gritam, assoviam e batem palmas reagindo a performance dos seletores. As sessões duram geralmente entre 4 a 6 horas, e muitos participantes têm suas estratégias para manter a energia até o final. Muito frequentemente restam poucas pessoas na pista quando o “last tune” é tocado. O uso da ganja (cannabis sativa) é frequente tanto entre os frequentadores quanto entre os que estão trabalhando, e mesmo quem não fuma acaba exposto a um grande volume de fumaça da planta, o que contribui para a sensação de conexão dos corpos com a música. O consumo de álcool existe, mas não é exagerado, se vê muitas pessoas tomando somente água.



Figura 15 – Público em uma sessão soundsystem

Estamos falando de uma impactante experiência auditiva. Se por um lado, atualmente, não há necessidade técnica de precisar sair de casa para ouvir uma vasta discoteca com raridades e novidades recém lançadas, por outro, é impossível reproduzir com headphones ou mesmo em um potente aparelho de som doméstico a experiência que é ouvir a mesma música num paredão de som de 15, 20 mil watts.... Também existe uma dimensão ritualística envolvida no intenso compartilhamento de sensações que uma aglomeração pública propicia. Pessoas desconhecidas criam vínculos ao construir aquela experiência coletivamente. Muitos dos participantes do público já possuem uma expectativa em relação ao que gostariam de escutar durante a sessão, baseados em memórias e experiências prévias. Pode existir preferência por certo estilo musical, pela performance de um determinado seletor ou toaster, por um certo posicionamento no local do baile. A interação entre os participantes, a cuidadosa manipulação sonora do seletor, as intervenções vocais e poéticas dos MCs/toasters, tudo isso contribui para criar a “vibe”, ou “energia positiva” da sessão, nos termos dos participantes dos bailes.

#### **4.2. A equipe: fazeres, funções, técnicas e mídias**

Na música jamaicana o termo “*deejay*” é usado para se referir aquele responsável por usar o microfone, rimando, cantando ou simplesmente falando jargões e animando o público. Também pode ser chamado de toaster, aquele que improvisa letras em cima de um “*riddim*” (rythm). O responsável por manipular os toca discos e escolher as faixas que vão tocar é chamado de “*selector*” (ou *selectah*) que pode ou não assumir também o papel de “*operator*”, aquele que monitora e manipula as frequências sonoras através de uma série de equipamentos. O operador muitas vezes é também o engenheiro de som, um conhecedor dos fundamentos do áudio que inicialmente planeja e desenha o projeto do sistema de som. Nesta parte vamos falar mais detidamente sobre cada uma dessas funções mencionadas, que são essenciais para o sucesso das

apresentações.

A apresentação realizada em uma sessão de uma equipe soundsystem não é uma discotecagem tradicional como se vê na maioria das festas atualmente, é absolutamente diferente. Os equipamentos e as pessoas que se apresentam sempre ficam no mesmo nível do público, não há palcos ou cabine do DJ. Geralmente se usa apenas um toca-discos (mas isso não é uma regra), e apesar de outras técnicas serem acionadas no momento da transição entre as faixas, como a introdução de efeitos e sirenes, o silêncio no momento de trocar ou virar o disco não é totalmente indesejável. Em função da recepção entusiasmada do público, pode haver não só uma, como várias voltas ao início de uma música depois dela já ter iniciado (esse procedimento é chamado de *rewind*). A mesma base musical (o chamado *riddim*) pode tocar por inúmeras vezes consecutivas em uma seleção, chamando a atenção justamente para suas linhas de baixo e melodias semelhantes. Pode não haver mixagem no sentido da sobreposição de duas faixas distintas, como, por exemplo, em um *DJ set* corriqueiro de techno. As músicas quase sempre tocam até o seu final, sendo que primeiramente é tocado o lado A, e posteriormente o lado B, a versão instrumental ou dub. Sendo que no caso deste último, a música ainda pode vir acompanhada de um MC/toaster cantando ao vivo.

O *selector* é o responsável por manipular os toca-discos, selecionando e tocando os discos de sua coleção pessoal, já tendo feito uma prévia triagem no momento em que escolheu o material que levaria para o baile. Pode-se dizer que é aí que tem início a sua performance. Durante essa escolha feita em casa já se esboça, mesmo que vagamente, uma ideia do que será apresentado. “*Come in my selector*” é um dos jargões utilizados pelos toasters para solicitar que a próxima base musical seja tocada para acompanhar sua performance vocal. Além de manter os ritmos rolando, a função mais importante de um bom *selector* é criar a “*vibe*” e a intensidade da sessão, conduzir o público através de uma jornada auditiva, estimulando as pessoas a se manifestarem, seja corporalmente pela dança ou verbalmente com gritos e jargões.

Assim como observado por Seeger (2013), o impacto da performance junto

ao público (e o engajamento deste) depende de sobremaneira da sequência de músicas apresentada. Seeger destaca a importância da maneira com que as unidades são ligadas para criar um todo que funcione, ou seja, qual material é selecionado e como ele será combinado são as questões centrais. A escolha dos discos a serem tocados é feita com base no *feeling* daquele momento diante do público. Existe uma habilidade de leitura envolvida nesse trabalho, que se realiza em uma interação. Não é só colocar uma música e depois outra, o seletor deve se preocupar em montar uma sequência coerente, considerando as possibilidades de direcionamento que ele pode tomar. Várias técnicas podem ser empregadas para construir essa jornada musical, envolvendo manipulação do material gravado, repetindo, cortando, sampleando, ou escolhendo um trecho específico de uma música. Também fazendo uma transição suave entre uma faixa e a próxima, adicionando efeitos como *echo* e *delay*, ou pelo contrário, valorizando o silêncio no momento da troca de disco, ou informando o nome e outros detalhes sobre a próxima faixa a ser tocada. Apesar de alguns seletores aderirem a prática de usar dois toca-discos para manter a música sempre rolando, a grande maioria segue a formato tradicional de usar apenas um. Talvez uma das razões para isso seja a maior ênfase que se coloca na mensagem das músicas, em relação ao aspecto de puro entretenimento. É comum que um disco que esteja tocando seja interrompido (às vezes bruscamente), e se repita o início ou até mesmo uma música inteira que acabou de ser tocada, muitas vezes em função dos pedidos do público por “rewinds” e “pull-ups”, gritos que requisitam que o disco pare e seja tocado novamente desde o início. Além do domínio técnico, é importante que o selector tenha experiência em fazer a leitura da “vibe” do público, ou seja, ele deve se empenhar em perceber o feedback que recebe em resposta à sua performance. Como aponta a antropóloga Tatiana Bacal no seu livro *Música, máquinas e humanos*:

“Com a soma de apresentações, o dj vai desenvolvendo um aprendizado e uma adaptabilidade a diversos públicos e lugares, somados a um profundo conhecimento dos seus discos e dos fragmentos importantes e funcionais de cada faixa para a pista de dança.” (Bacal, 2009: 129)

Uma das técnicas mais confiáveis e utilizadas para criar excitação no público seria chamada em inglês de *bass drop*, quando o *selector* remove as frequências mais graves da música através de uma chave de controle, deixando apenas as frequências médias e agudas tocando. Esse procedimento pode durar minutos, durante os quais o público cria uma grande expectativa pelo momento em que o selector vai “soltar o grave”, como diz a expressão em português. Essa expressão remete ao acionamento dos alto-falantes de subgrave, ou *subwoofers*, que reproduzem frequências abaixo dos 100hZ. Essa técnica foi uma das primeiras influências dos soundsystems que foi claramente ouvida em gravações produzidas em estúdio. Apesar das possibilidades ilimitadas em termos de modos de apresentação, a ênfase está mais na música que é tocada. Para montar um bom set o seletor deve estudar sobre as músicas que toca, pesquisar onde adquirir novos discos, e se manter atualizado sobre as novidades do mercado. Muito tempo é dedicado nessa pesquisa musical, que envolve escutar músicas com atenção para a funcionalidade do que está sendo ouvido. Os seletores devem conhecer bem o conteúdo de suas coleções, e não usam fones de ouvido durante a sessão, como os DJs que fazem mixagem. Cada disco apresenta uma certa qualidade de gravação, e se usa um equalizador para compensar possíveis faltas ou excessos em determinadas faixas de frequências. O objetivo é levar o público a empreender uma viagem sensorial, através do efeito do som sobre os corpos presentes na pista do baile.

O fato da grande maioria dos soundsystems até hoje darem preferência aos discos de vinil como principal mídia de reprodução também chama a atenção. A visão de Walter Benjamin sobre a perda da aura da obra de arte na modernidade precisa ser nuançada para darmos conta da multiplicidade de formas de reprodução em nosso tempo. O disco de vinil, um meio analógico de reprodução musical, proporciona uma forma única de ouvir música, uma experiência completa. Em primeiro lugar, o vinil demanda um ritual: tirar da capa, colocar o disco, ouvir suas duas metades separadamente, prestar atenção ao momento de virar seu lado, ter cuidados específicos com seu material e com a vitrola, empenhar-se em

pesquisar e buscar pelos discos. Ao longo da audição de um vinil, é preciso que o disco seja possuído, tocado e cuidado. Em segundo lugar, ao contrário do formato digital, em que uma música pode ser copiada infinitas vezes, o vinil tem edição limitada e, enquanto objeto cultural, ele pode conter e contar uma história. Assim, ser uma “cópia” não diminui sua singularidade. Os discos analógicos restauram um senso de foco e engajamento tátil com a música. Apesar disso, nomes importantes como Mad Professor, Zion Train, Aba Shanti-I, King Shiloh e Vibronics, ao invés de virem tocar em São Paulo com seus arquivos em vinil, trouxeram seus sets em outros formatos, geralmente gravados em CD. Hoje em dia, computador ou CDJ (dispositivo leitor de CDs) pode ser bem visto no baile, porque indica que o seletor vai dedicar parte do seu repertório a tocar produções próprias ou *tunes* exclusivos (*dubplates*). Porém, isso se deve mais ao alto custo envolvido para se fazer um disco, e à dificuldade para se transportar uma grande quantidade deles. Os maiores e mais antigos soundsystem “cortam” (mandam prensar) seus *dubplates* em acetato, e seguem até hoje se apresentando com apenas uma vitrola.

O deejay, toaster ou MC trabalha em conjunto com o seletor, geralmente ficando também atrás ou ao lado dos aparelhos, agitando o público e “elevando as vibes” da sessão. No final dos anos 50 o *toasting* foi inicialmente desenvolvido na Jamaica por Count Matchuki, que trabalhou para os principais soundsystems de sua época. Ele concebeu a ideia se inspirando em locutores de rádios norte-americanas, improvisando enquanto selecionava e tocava discos de R&B. A expressão vocal dos toasters contribui na maioria das vezes como único elemento ao vivo dentro de uma sessão de reprodução e audição fonográfica. Sua performance improvisada é parte de uma tradição oral, que mobiliza um rico arquivo de técnicas. Em inglês o verbo *toast* pode ser um sinônimo para o verbo *chat*, e significa o ato de falar, cantar ou simplesmente improvisar vocalmente acompanhando uma batida rítmica. Esse tipo de performance tem suas origens em tradições africanas dos grãos caribenhos, e também foi influenciada pelo *jive talk*, que pode ser descrito como uma forma de falar inglês praticada por afro-americanos ligados ao jazz no Harlem dos anos 40. No início, os chamados

*deejays* trabalhavam nos soundsystems viajando pela Jamaica e tocando discos enquanto adicionavam falas para introduzir alguma canção, passar alguma informação e animar o público. Na maioria das vezes eram apenas comentários humorísticos, rimas semi cantadas, ou barulhos vocais ritmados. Ao poucos isso foi gradualmente sendo desenvolvido a uma atividade musical em si, por artistas como U-Roy, Dennis Alcapone e Big Youth. Aqueles que misturavam mais o estilo cantado com o estilo *deejay* ficaram conhecidos como “*singjays*”. A influência dessas técnicas pode ser percebida em diversos gêneros da música mundial, como o Grime e o Hip Hop. Kool Herc, DJ jamaicano que vivia em Nova Iorque, foi um dos responsáveis por introduzir essas práticas nos EUA, o que eventualmente levou ao surgimento do *rap*.<sup>4</sup>

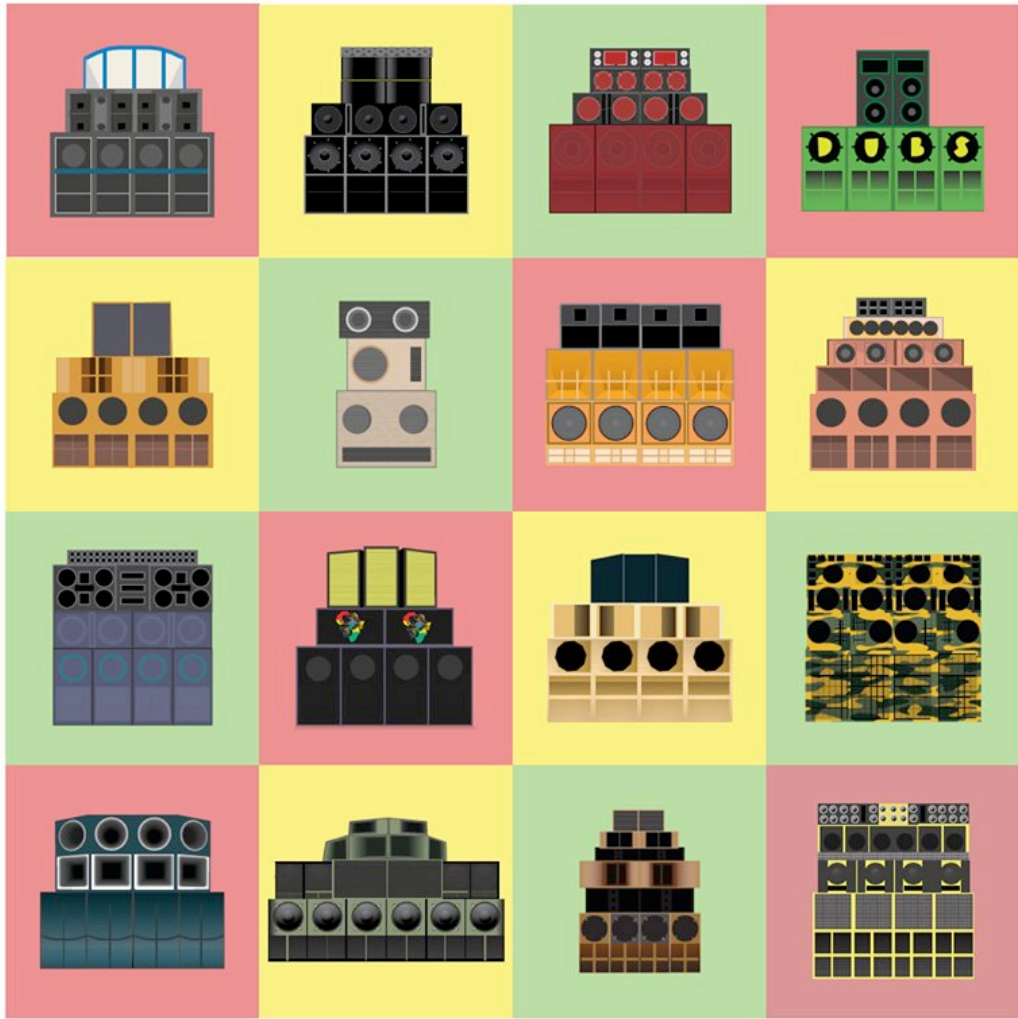
Uma pessoa que não aparece tanto, mas é talvez o maior responsável pelo funcionamento correto do sistema de som, é aquele que planeja e ajusta os equipamentos de áudio, direcionando os passos iniciais na elaboração do projeto a ser executado. Essa função requer um estudo técnico avançado, para que se obtenha o melhor resultado possível na qualidade da reprodução sonora. Seu trabalho começa no processo de decisão de quais componentes irão fazer parte do sistema que será construído. Essa decisão normalmente é pautada por um balanço realista entre os recursos materiais disponíveis e o resultado ideal imaginado. Ele deve considerar as frequências sonoras que o ouvido humano é capaz de perceber, separando-as em faixas de frequências (ou vias) que serão enviadas para dispositivos específicos, capazes de reproduzi-las com maior clareza. A maior parte dos sistemas de som funciona em “3 ou 4 vias”, que são separadas por um aparelho chamado *crossover* (muitas vezes o *crossover* está embutido dentro do *preamp*). Quando são 3, elas são geralmente chamadas de graves, médios e agudos. Quando são 4, separa-se em graves (ou subs), médio-graves (ou graves), médio-agudos (ou médios), e agudos. Cada uma das faixas de frequências passa por um canal diferente de amplificadores de potência, antes de ir para as caixas de som. Estas caixas também são desenvolvidas por

---

<sup>4</sup> Informações desta seção foram retiradas de [https://en.wikipedia.org/wiki/Deejay\\_\(Jamaican\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Deejay_(Jamaican)) em 20/12/2019



profissionais em acústica, cada qual com o desenho mais adequado à faixa de frequências que ela é responsável por reproduzir. As caixas de frequências altas (médios e agudos) são mais simples, enquanto os gabinetes destinados aos subwoofers podem apresentar projetos complexos, já que precisam lidar com um grande deslocamento de ar dentro delas. Os aspectos visuais também contam, já que cada equipe procura desenvolver uma identidade própria junto ao público, e isso passa inevitavelmente pelas cores e formatos das caixas de som. Assim, busca-se desenvolver um som potente, limpo e definido, além de um aspecto visual impactante. O engenheiro de som muitas vezes trabalha juntamente com o seletor ou operador antes do início da sessão, realizando os ajustes necessários de acordo com as condições de cada apresentação. Nessa tarefa, sua principal ferramenta é o equalizador, instrumento que permite atenuar ou reforçar frequências específicas dentro do espectro sonoro. Esse procedimento também é aperfeiçoado a cada troca de disco que é realizada, porque cada gravação exige um certo ajuste, como por exemplo reforçar os agudos que faltam, ou tirar um pouco do grave quando está “sobrando”. Também é necessário se manter atento a problemas que podem ocorrer durante a sessão, desde um simples mal contato em algum conector até a possível queima de um alto falante.



**B E A U T Y**  
**COMES IN ALL SHAPES AND SIZES**

Figura 16 – Diferentes formatos de caixas de som

## 5. Considerações finais

Por fim, gostaria de enfatizar a relevância do ambiente das redes digitais para a constituição das cenas. Todo ato de comunicação exige um suporte material que exerce influência sobre a mensagem, e, portanto, os meios de comunicação não são neutros, eles são elementos ativos na constituição das estruturas, da articulação e da circulação de sentido. Portanto, devemos buscar o entendimento das especificidades comunicacionais de cada um dos meios e tecnologias de comunicação, pois o ambiente das redes digitais é elemento central – ou, nos termos da Teoria Ator-Rede (TAR), é mais um ator (Latour, 2012) - para a construção da própria cena.

Podemos dizer que a TAR se trata de um corpo de orientações teórico-metodológicas que postula basicamente como modo de proceder que sigamos os atores em suas práticas, descrevendo não somente as conexões efetuadas entre eles, mas também os efeitos gerados por essas associações. Mas atentemos para o significado não convencional em que o termo ator é empregado. Ele não limita os seres do mundo social aos humanos, mas se aplica sob um princípio de simetria segundo o qual o mundo das coisas e o mundo dos homens podem ser explicados a partir do mesmo quadro geral de interpretação. Então se fala da agência de objetos, animais, plantas, fenômenos naturais, não de modo simbólico ou enquanto uma causalidade natural, mas de fato conferindo um novo papel ativo aos não humanos. Ao final de ilimitados processos de traduções mútuas o que temos são redes, não simplesmente no sentido de interconectividade dos elementos, mas redes que enfatizam os fluxos e movimentos entre os pontos, o trabalho, o esforço necessário para a manutenção dos vínculos (Latour, 2012).

A cena soundsystem não pode ser entendida como um processo já acabado, algo que se possa identificar por completo. Ela se caracteriza pela multiplicidade de dinâmicas, está constantemente em formação, e podemos apenas tentar rastreá-la. As pesquisas devem partir dessa incerteza que diz respeito à natureza instável dos grupos, pois muitas vezes elas começam já determinando certo agrupamento arbitrariamente, atitude justificada pela

necessidade de limitar o alcance da investigação, ou de definir seu objeto. Mas só o que poderemos enxergar é o processo de formação de grupos, enfatizando os meios como estes são produzidos, pois não há nada que os mantenha definitivamente unidos. Ressaltando o caráter processual e performático das associações, tanto quanto a ênfase na relação entre os diversos atores, o termo actante é entendido por Bruno Latour (2012) como qualquer agente (seja este humano ou não-humano) que produza diferença na coletividade, atuando como mediador na rede. Serve para designar o que pode estar por trás de variados atores, o conjunto flexível de elementos que levam a agir. Portanto procura-se rastrear os traços que indicam possíveis fontes de ação, registrando sua multiplicidade sem filtrá-las precipitadamente. Deslocando-se assim a ação, no sentido de tornar incerta a sua origem, o ator é sempre alvo de um enorme conjunto de entidades que o levam a agir.

Como argumentado por Simone Pereira de Sá (2011), as cenas musicais também podem ser melhor entendidas enquanto redes sócio-técnicas, constituídas por múltiplos mediadores que atravessam incessantemente as fronteiras do mundo off-line e online. Deve-se permanecer atento aos possíveis rastros para identificar quem são os atores humanos e não-humanos que constituem os coletivos musicais, como eles constroem alianças e como os mediadores atuam em cada caso, para assim multiplicar-se as controvérsias em torno das cenas.

São Paulo se tornou o principal ponto de disseminação da música jamaicana e da cultura relacionada aos soundsystems na América do Sul, fazendo parte de um movimento global. A identificação que acontece com muitas pessoas que entram em contato com os soundsystems se tornou uma importante conquista desse movimento, pois representa um poderoso veículo de mensagens, uma arma de empoderamento, no sentido em que proporciona que pessoas conheçam sua própria história. Assim, o soundsystem pode ser comparado a uma biblioteca, onde cada disco seria como um capítulo de um livro, mantendo a velha tradição de transmissão de conhecimentos pela oralidade. Tanto os bailes, como a comunicação e troca de materiais via redes sociais, vêm alterando a realidade de

jovens que se animam a desenvolver uma nova forma de atuação, o que pode ir desde a iniciativa de aprender inglês para poder compreender as mensagens contidas nas músicas, até a formação de agentes que se interessam em levar essa e outras formas de manifestações culturais para suas comunidades. Fica evidente a importância dos sound systems como forma democrática de proporcionar acesso à conteúdos que não circulam na grande mídia.

Após empreender essa investigação sobre como se formou uma cena sound system no Brasil, podemos suscitar algumas reflexões finais: quais são os desafios encontrados no contexto atual? Como os coletivos podem se organizar para atingir um número maior de pessoas? De que forma é possível implementar uma política de incentivo cultural mais sólida para os sistemas de som? Como colocar na pauta dos agentes públicos a importância do fomento a esta cultura? Não é possível imaginar uma resposta precisa a todas essas questões, mas certamente existem muitos desafios para serem enfrentados no sentido de fortalecer esse movimento enquanto uma atividade cultural reconhecida. Talvez a maior dificuldade seja o conteúdo questionador que é propagado, o que causa uma grande resistência por parte das autoridades e instituições interessadas na manutenção do status quo. Por isso, é necessário continuar com persistência e união nos trabalhos, e outras contribuições acadêmicas como essa são importantes para proporcionar um maior embasamento às iniciativas que buscam implementar políticas públicas de incentivo a esta atividade.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Carlos. O eterno verão do Reggae. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1997.

BACAL, Tatiana. Música, máquinas e humanos: Os Djs no cenário da música eletrônica. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BARRETTO, Marília. Da Jamaica para São Paulo. Unesp, Marília – SP, 2016.

BRASIL, Marcus Ramúsy de Almeida. O reggae no Maranhão: sociologia da cultura e produção simbólica. Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem (Neamp), São Paulo. 2011.

CALDEIRA, Tereza Pires do Rio. A Presença do Autor e a Pós-Modernidade em Antropologia. Revista Novos Estudos, n. 21, julho de 1988, p. 133-157.

CAMPBELL, Horace. Rasta and Resistance: From Marcus Garvey to Walter Rodney. Trenton NJ: Africa World Press, 1987.

ESTERMANN, Marianne R.; AZEVEDO, Raoni S. – São Paulo Jamaican Day: Pela difusão da cultura reggae e do movimento sound system. – Centro Universitário SENAC, São Paulo, 2013.

FREIRE, Karla Cristina Ferro. Que reggae é esse que jamaicanizou a “Atenas Brasileira”? Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís – MA. 2010.

FREITAS, Guilherme. Os territórios sonoros da Paulicéia e a influência da cultura sound system. Unesp, Rio Claro - SP, 2016.

GILROY, P. (1993a) The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness.

London Verso.

HAESBAERT, Rogério; PORTO-GONÇALVES, Carlos W. - A nova des-ordem mundial - Ed. UNESP, São Paulo 2005.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. 3º ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

HENRIQUES, Julian. Sonic Bodies: Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing.

JANOTTI Jr, Jader (organizador). Cenas Musicais. Guararema, SP : Anadarco, 2013.

LATOOUR, Bruno. Reagregando o Social. Uma introdução a Teoria do Ator-Rede. Salvador – Bauru: EDUFBA – EDUSC. 2012.

LESSER, Beth. Rub-A-Dub Style: The Roots of Modern Dancehall, 2012.

PEIRANO, Mariza. Etnografia, ou a teoria vivida. Ponto Urbe, São Paulo: NAU/USP, ano 2, 2008.

ROSA, Maristane de Sousa. O reggae na “Jamaica brasileira”. Cidadania e política de letras musicais. Revista brasileira do caribe, vol. VIII, nº 15, Goiás-Goiânia. 2007.

SÁ, Simone Pereira de. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI Jr, J.; GOMES, I.M.M. (orgs). Comunicação e Estudos culturais. Salvador, EDUFBA, 2011. Pp.147-162.

SEEGER, Anthony. Fazendo parte: seqüências musicais e bons sentimentos.

Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 17, volume 24(2): 2013

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Cadernos de campo, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. Os sons do atlântico negro. Revista Brasileira do Caribe, Goiânia, vol. VIII, nº15,21-39. 2007.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. Registros iconográficos do reggae no Maranhão. Revista Brasileira do Caribe, São Luís, Vol. XI, nº22. Jan-Jun 2011, p. 205-225.

SULLIVAN, Paul. Remixology: Tracing the Dub Diaspora. London: Reaktion Books, 2014.

VEAL, Michael E. 2007. Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae. Middletown: Wesleyan University Press.

VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: Individualismo e cultura: Natas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Editora Zahar, Rio de Janeiro. 1981.



## 7. Lista de entrevistas

- 1 - Entrevista com Ricardo “Magrão” retirada de <https://www.patuardiscos.com.br/noticias-2/brisa-jamaicana/>
- 2 - Entrevista realizada com Alex “Jurássico” por email em 16/09/2019
- 3 - Entrevista realizada com Fábio “Yellow P” por email em 09/12/2019
- 4 - Entrevista com Miguel Salvatore retirada de <https://medium.com/zumbido/som-na-caixa-na-rua-6c21dfcb5e13>
- 5 - Entrevista realizada com Erick “King Poor” por telefone em 20/10/2019

## 8. Lista de figuras

- 1 - Figura retirada de <https://br.pinterest.com/pin/435230751480034664/>
- 2 – Figura retirada de <https://www.flickr.com/photos/dubversao/>
- 3 – Figura retirada de <https://br.pinterest.com/pin/457185799670311410/>
- 4 – Figura retirada de <http://www.reggaegoodidea.com/noticia/37014/historia-da-unia>
- 5 – Figura retirada de <http://www.rockerstime.com/2017/04/22/tom-the-great-sebastian-o-sistema-mais-popular-da-primeira-geracao-jamaicana-solid-foundation/>
- 6 – Figura retirada de <https://br.pinterest.com/pin/753227106398181398/> e <https://canalreggae.com.br/como-surgiu-a-cultura-do-sound-system/>
- 7 – Figura retirada de <http://blackmusicworld.blogspot.com/2015/01/king-tubby-o-mestre-que-inovou-black.html> e <https://images.app.goo.gl/dvXsGuco1BrC7H2V7>
- 8 – Figura retirada de <https://newafricanmagazine.com/16729/>
- 9 – Figura retirada de <http://reggaemidia.blogspot.com/2013/11/pedrao-irrie-abriu-boca-no-radio-vejam.html>
- 10 – Figura retirada de [https://www.reddit.com/r/reggae/comments/9e912y/jah\\_shaka\\_with\\_his\\_home\\_made\\_sound\\_system\\_made/](https://www.reddit.com/r/reggae/comments/9e912y/jah_shaka_with_his_home_made_sound_system_made/)

- 11 – Figura retirada de <https://groovinmoodblog.wordpress.com/2017/01/03/tawai-dub-festival/>
- 12 – Figura retirada de <https://polones.wordpress.com/2011/07/04/blackstar-inity-1%C2%BA-encontro-de-cultura-sound-system/> e <https://www.djban.com.br/blog/musica-eletronica-na-virada-cultural/>
- 13 – Figura retirada de <https://groovinmoodblog.wordpress.com/2014/08/18/reunion-of-dub-segunda-edicao/> e <https://canalreggae.com.br/como-surgiu-a-cultura-do-sound-system/>
- 14 – Figura retirada de <http://www.mostec.co.uk/electronics/preamps.htm>, <https://www.toopics.com/tag/dubversaosistemadesom> e <https://rudeattack.weebly.com/news/jored-preamp>
- 15 – Figura retirada de <http://www.durerkert.com/en/programs/budapest-dub-club-channel-one-sound-system-uk/>
- 16 – Figura retirada de <https://twitter.com/stringupdisound/status/738426861173284865>