

EM BUSCA DA MÚSICA: SOBRE OS USOS DA CÂMERA COMO CADERNO DE CAMPO EM *O SOM DOS PÁSSAROS*¹

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2023.206927

ORCID
<https://orcid.org/0000-0001-8940-9133>

MARIANNA KNOTHE SANFELICIO

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 04184-000 –
ppgas@usp.br

RESUMO

O texto apresenta uma resenha do filme experimental *O Som dos Pássaros*, realizado pela antropóloga Kelen Pessuto. As filmagens foram feitas no âmbito de seu trabalho de campo do doutorado, em 2014, na Turquia. Propõe-se aqui que o filme transita entre diferentes categorias, sendo possível classificá-lo como documentário e como diário de campo visual e sonoro. Trata-se, assim, de um filme que existe entre as fronteiras desses conceitos, assim como o povo curdo, que existe sem Estado, entre fronteiras. A impossibilidade do campo pretendido originalmente levou Pessuto a buscar outras possibilidades de estar junto aos curdos. Essa abertura para outro campo possível, por sua vez, levou-a a encontrar um novo universo sonoro, que ela mostra ao espectador durante toda a duração do filme. Essa música, enraizada na identidade curda, é encontrada no espaço do *dengbêj*.

PALAVRAS-CHAVE
Antropologia Visual;
Etnomusicologia;
Diário de campo;
Memória; Dengbêj

ABSTRACT

This text presents a review of the experimental film *O Som dos Pássaros*, made by anthropologist Kelen Pessuto. The filming was done as part of her doctoral fieldwork, in 2014, in Turkey. It is proposed in this study that the film transits between different categories and it can be classified as both a documentary and as a

1. Filme experimental *O Som dos Pássaros*, Kelen Pessuto, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3Sat2rS>.

KEYWORDS
Visual
Anthropology;
Ethnomusicology;
Field diary;
Memory; Dengbêj

visual and audio field diary. Thus, the film exists between the borders of these concepts, just like the Kurdish people, who exist, statelessly, between borders. The impossibility of the field originally intended led Pessuto to seek other possibilities of being with the Kurds. This opening to another possible field, in turn, led her to find a new sound universe, which she shows the viewer throughout the duration of the film. This music, rooted in Kurdish identity, is found in the *dengbêj* tradition.

Silêncio. Uma tela preta. De repente, música: a imagem que se segue dá ao espectador o contexto inicial do filme. Dia 17 de novembro de 2014, São Paulo, Brasil. No centro, uma fotografia do cineasta curdo Bahman Ghobadi. Ele segura uma grande câmera cinematográfica, que esconde parte do seu rosto. Assim adentramos o trabalho de campo que deu origem ao média-metragem *O Som dos Pássaros*, de Kelen Pessuto. Produzido a partir de sua pesquisa de doutorado (Pessuto 2017), o filme ocupa uma posição de fronteira, entre o filme experimental, o documentário e o diário de campo. Existe *entre* essas limitações, assim como acontece com os curdos, povo que também existe entre fronteiras e que se torna interlocutor de Pessuto em sua pesquisa.

O filme pode ser dividido em três partes, em que ela traça seu caminho durante o trabalho de campo na Turquia. No primeiro momento vemos a pesquisadora em seu objetivo original, de se encontrar com Ghobadi. O segundo momento se dá com a impossibilidade de conseguir entrar no Iraque. Aqui, a pesquisadora passa a pensar no que define como um Plano B. O terceiro momento, a etapa final, é aquele em que o Plano B é alcançado e executado.

O filme segue, durante o primeiro momento, mostrando uma breve troca de e-mails entre Pessuto e Ghobadi. Feito em forma de animação na tela, essa troca de e-mails indica sua viagem ao Iraque na tentativa de participar de uma filmagem do cineasta curdo. Vem a afirmativa de Ghobadi de que ela poderia participar das filmagens. Acontece um salto temporal: agora estamos em Istambul, na Turquia, já em 22 de novembro. A música, instrumental, nos acompanha durante todo esse trajeto imagético, em que passamos a ver imagens de Istambul, de suas ruas, uma mesquita, a marina. O som se inicia com apenas um instrumento e, conforme as imagens aparecem na tela, entram em jogo outros dispositivos, e a música se complexifica – assim como a viagem. Em determinado momento, passamos a ouvir também a voz de Pessuto – um som sem ponto de referência visual, que aparece junto da música. As camadas sonoras operam em conjunto, combinando as imagens do campo com os pensamentos da pesquisadora. Em 24 de novembro, partimos com Pessuto para o Curdistão do Sul. Em um dos poucos momentos do filme em que não há música,

a cineasta nos mostra, a partir de uma animação, como sua entrada no Iraque foi negada. Ela tem de retornar a Istambul.

Inicia-se, então, o segundo momento do filme, aquele em que é traçado um novo percurso. No centro da tela, um *dervixe* com vestes brancas dança. Dois homens vestidos de preto, um de cada lado, tocam instrumentos. O cenário parece ser o de um bar ou restaurante em Istambul, e há pessoas sentadas entre esses homens e a câmera. O tempo é de espera.

Nesse momento, vemos aparecer novamente o sentido de diário de campo desse filme. Com a entrada no campo pretendido negada, é necessário reconsiderar os sentidos, resignificar as sensações, entender que caminho seguir a partir dessa quebra. Esse momento de espera, em que a tela mostra essa dança ritmada, é a do momento de reavaliações. A dança rodopiante do *dervixe*, o Zema, é em si mesma um ritual de meditação. Na tela, as contingências do campo traçam a descontinuidade da vida a partir das imagens e dos sons. Agora, partimos para outras possibilidades.

Dia 30 de novembro, ainda em Istambul. Pessuto busca um campo novo, que se abre a partir da busca pelo universo sonoro do povo curdo. Entramos em contato com Ciwan, refugiado sírio. Em outro pequeno momento em que não há música, ouvimos sua voz, falando em inglês, sobreposta a imagens de crianças e a animações, que nos conta sobre a vida dos refugiados curdos. A imagem de crianças cantando juntos em uma escada nos mostra a direção que será seguida. Em vez de instrumental, como foi a trilha sonora até agora, essa música se faz apenas com as vozes das crianças. Ao mesmo tempo que faz um aceno ao tema de sua tese, que trata do papel das crianças nos filmes de Ghobadi, essa inserção nos leva para um caminho em que se dará importância àqueles que cantam.

É agora 1º de dezembro. Na tela aparece uma citação de Ciwan: “Se você quer conhecer um povo, tem que ouvir sua música”. Adentramos a terceira parte do filme, seguindo para Diyarbakir, no Curdistão do Norte, em busca dos rouxinóis das montanhas. Em termos de fronteiras estatais, estamos ainda dentro da Turquia. Tomando a localização como uma configuração fluída (Appadurai 1996), Pessuto reconhece a fragilidade das fronteiras dos territórios em que caminha, e parte em busca do *dengbêj house*, a casa dos cantores. O espaço dos *dengbêj*, como o filme nos conta, é aquele em que são transmitidas as histórias do povo curdo. Com o curso traçado, passamos a acompanhar a diretora em sua busca por esse espaço. A música para, e os momentos de pausa dizem tanto quanto os momentos em que ela toca. A pausa acontece justamente quando Pessuto fala sobre as interdições políticas que a música curda sofreu durante sua história. A falta de som funciona para marcar uma proibição política a um determinado universo sonoro.

Passamos a acompanhar Pessuto em um local em que a língua é desconhecida, e a busca se torna difícil. A câmera passa pelas ruas, por bares, casas, restaurantes, focaliza alguns rostos, celulares que ajudam na tradução do idioma. Finalmente, encontramos aquele que irá levar a diretora até o *dengbêj*. A câmera na mão, uma extensão do corpo da diretora, vira por esquinas do bazar, mostrando as costas do homem que é seu guia. A música retorna quando eles chegam ao *Dengbêj Evi*, quando é enfim possível escutar o canto dos rouxinóis. As músicas apresentadas nesse momento são o clímax do filme.

Em sua tese (Pessuto 2017), a diretora nos conta que o idioma curdo se divide em dois grupos linguísticos, o kurmanji e o sorani. Ao adentrarmos o universo sonoro do *dengbêj*, não sabemos qual dos dois estamos escutando. Assim como a diretora durante sua primeira incursão no cinema curdo, também nos colocamos em frente à tela sem entender o que é cantado por esses homens, sem nem ao menos podermos dizer em qual grupo linguístico eles estão inseridos, para que se possa tentar uma tradução aproximada de suas palavras por meio da internet.

Somos levados, junto dela, à sua imersão no universo sonoro de uma língua radicalmente outra, assim como somos levados a todo o universo sensível que esse estranhamento pode trazer aos nossos ouvidos. A estratégia de criar um diário de campo audiovisual ajuda a colocar o espectador em uma posição de descoberta, que acontece junto das descobertas da diretora – descobertas sobre uma língua interdita e sobre canções que foram criminalizadas por um longo período. A partir da mediação de Pessuto, assim como da mediação de sua câmera, entramos com ela neste universo sonoro, em que “a música nos induz a fazer conexões entre memórias diversas e a criar um espaço para articular nossas vidas a outras vidas e nossos presentes com uma infinidade de passados e temporalidades” (Reily 2014, pp. 2).

Tal universo não se dá somente a partir do fazer musical, criado a partir do espaço do *dengbêj*, mas também a partir de uma prática de criação e recriação da memória individual e coletiva do povo curdo. A memória – neste caso, a memória musical – se torna um processo, uma performance, e uma prática, um “meio dinâmico de articular o passado ao presente” (Reily 2014, pp. 2). A música cantada no *dengbêj* se torna parte da prática usada pelos curdos para a transmissão de suas histórias e sua língua. Entre 1980 e 1991, o canto do *dengbêj* se tornou criminalizado. Pessuto nos conta em *voice-over* que, desde 1991, só se pode cantar as canções permitidas pelo governo. “A memória [...] é também um espaço de contestação, marcado por interesses ideológicos, econômicos e culturais” (Reily 2014, pp. 11), e é assim também com as memórias transmitidas pelas músicas curdas. A continuação dessa prática musical acontece como prática de

resistência de um povo que vive hoje em uma situação frágil, um grupo étnico sem Estado e sem bandeira oficial (Pessuto 2017).

Quanto à maneira como o filme é construído, Didi-Huberman (2020, pp. 197-198), dialogando com Godard, nos diz que a montagem é a arte de produzir uma forma que pensa: “É o que transforma o tempo do visível, parcialmente recordado numa construção reminiscente, em forma visual da obsessão, em musicalidade do saber [...] ela é a arte de tornar a imagem dialética”. A forma como Pessuto constrói suas imagens – tanto as fílmicas quanto as desenhadas – nos leva por ruas, casas, e espaços do Curdistão, até o *dengbêj*, sendo segurados por suas mãos. A edição também é feita enquanto se filma,² e a edição que se vê no filme fala das inúmeras decisões que Pessuto tomou em campo. Considerando que “[...] quem filma está sempre coletando amostras” (Feld 2016, pp. 262), pode-se dizer que o trabalho de campo de Pessuto foi construído em uma abordagem voltada também para o fazer fílmico. A diretora colhe excertos a partir de sua experiência como observadora da realidade que se coloca à sua frente.

De fato, a construção da imagética do vídeo, feito com a câmera na mão, nos leva a uma mediação subjetiva e sensorial do que foi a experiência de campo para a cineasta. Afinal, “[...] o realizador do filme sistematicamente seleciona em todos os estágios de planejamento, filmagem e edição, e [...] essas escolhas constituem o meio pelo qual a comunicação interpretativa por meio do filme funciona” (Feld 2016, pp. 247). Mesmo que a ideia do uso da câmera seja a de criar um caderno de campo, o modo como as imagens foram selecionadas e organizadas em sequência mostra a intencionalidade de Pessuto de apresentar seu percurso de determinada maneira, apostando nos encontros e nas relações que traçou em seu caminho no campo.

Exemplo disso é a trilha sonora, que mistura o diegético – o som sincrônico, capturado no momento da filmagem – e o não diegético – o som inserido na pós-produção – de maneira a criar sensorialidades nos espectadores. Nesse sentido, vale relembrar a cena que mostra pássaros voando sobre o mar em Istambul: o som dos pássaros e o som da música se sobrepondo, como um só. O som dos pássaros, unido ao som da música como trilha sonora, nos remete à fala de Pessuto: os cantores do *dengbêj* são os rouxinóis das montanhas. É interessante notar também o uso da música e da voz, ambos não diegéticos, colocados junto do som diegético feito durante a filmagem, de forma a trabalhar a trilha sonora como uma

2. “The director-cameraman who shoots direct cinema is his own first spectator in the viewfinder of the camera. All of his bodily improvisations (camera movement, framing, shot lengths) finally result in editing while shooting.”. “O diretor-cameraman que filma cinema direto é seu próprio primeiro espectador no visor da câmera. Todas as suas improvisações corporais (movimento da câmera, enquadramento, duração das filmagens) finalmente resultam na edição durante as filmagens” (Rouch 2003, pp. 39 tradução nossa).

totalidade dos sons. O que se apresenta em frente dos nossos olhos é a realidade deste trabalho de campo – não como uma representação fiel da realidade que se encontraria na Turquia, mas sim uma apresentação da construção da pesquisa. O uso da música não diegética nesse filme traz uma característica ficcional que aprofunda o sentido experimental, mas existe também a preocupação com autenticidade, que aproxima o experimento dos documentários.

Nos filmes de Ghobadi, assim como nas etnoficções de Jean Rouch, os sujeitos-personagens são construídos nas relações entre eles e o cineasta e entre todos eles e a câmera (Pessuto 2017). No filme de Pessuto, o que se vê, por sua vez, é a construção da própria cineasta em seu trabalho de campo, (re)construindo seu caminho e seu pensamento durante parte de sua pesquisa. Se a cineasta nos diz que essa é uma imersão na solidão que sentiu durante o trabalho de campo (Pessuto 2017), sua voz nos faz companhia durante essa jornada, e não estamos sós. A escolha pelo *voice-over*, que a diretora usa para explicar seus passos durante o trabalho de campo, acompanha bem o caráter experimental de um filme que está e funciona, ao mesmo tempo, dentro de diversas categorias. Trabalhando nas fronteiras das categorias cinematográficas, Pessuto trabalha também com as fronteiras em que se encontra o povo curdo. Em muitas sociedades, como é o caso em questão, “as fronteiras são zonas de perigo que requerem ritual especial de manutenção” (Appadurai 1996, pp. 179, tradução nossa).³ O *dengbêj* aparece, tanto na sociedade como no filme, como uma costura que não toma a localidade como um dado prefixado, mas sim uma construção contextual, um espaço de manutenção da língua e da história curda.

Mesmo que a música não pareça ter sido o interesse primário da diretora quando ela iniciou sua pesquisa, as perguntas que ela passa a fazer se voltam para o musicar dos curdos, sendo que o musicar está sendo compreendido aqui como “voltar sua atenção, de qualquer maneira, para uma performance musical” (Small 1999, pp. 12, tradução nossa).⁴

A música, sabemos, está presente desde o começo do filme. A montagem do filme é traçada de modo a colocar a música como sempre presente: ela sempre está ali, diegética ou não diegética. Dá-se, portanto, a impossibilidade da busca pela música em si, posto que sempre presente. Então o que essa diretora busca? Da parte desta espectadora, acredito ser possível afirmar que aquilo que é buscado por Pessuto é *não apenas a música*, mas o contexto em que ela se cria e é criada. A busca, mais do que apenas pela

3. “Boundaries are zones of danger requiring special ritual maintenance”.

4. “To pay attention in any way to a musical performance”.

música, é pelas pessoas que a criam, por uma instância específica de criação, que faz parte da criação da memória de um povo.

A música praticada nos *dengbêj* constrói uma estrutura de sentimentos compartilhada entre os curdos, rituais que promovem experiências intensas e “[...] permitem que cada participante vivencie suas emoções num contexto em que outras pessoas também podem estar em meio a experiências marcantes, levando à vivência de sentimentos compartilhados” (Reily 2021, pp. 13). Para um povo sem Estado, trata-se de um ritual de manutenção de extrema importância. Ao partir nessa busca, Pessuto nos mostra o caminho que fez para chegar até esse lugar de fazer música e de fazer memória. Ao adentrar o *dengbêj*, mesmo que sem falar a língua curda, a diretora passa a fazer parte do musicar desse povo junto com ele, como alguém que os escuta. Entendendo o musicar como qualquer ato que envolve a música, Pessuto passa a fazer parte desse universo sonoro, parte da experiência compartilhada desse povo. Durante todo o filme, fomos levados a escutar também. O som das ruas e o som da música se sobrepuseram, como um só, como se a música fosse constituinte do espaço pelo qual Pessuto passa – a trilha sonora de um caderno de campo, que se abre em possibilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appadurai, Arjun. 1996. The Production of Locality. In *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Arjun Appadurai, 178-199. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Didi-Huberman, Georges. 2020. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34.
- Feld, Steve. 2016. Etnomusicologia e comunicação visual. *GIS – Gesto, Imagem e Som*, vol. 1, no. 1: 239-279.
- Pessuto, Kelen. 2017. *Made in Kurdistan: etnoficção, infância e resistência no cinema curdo de Bahman Ghobadi*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Reily, Suzel Ana. 2014. A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica. *Música e cultura*, vol. 9: 1-18.
- Reily, Suzel Ana. 2021. O musicar local e a produção musical da localidade. *GIS – Gesto, Imagem e Som*, vol. 6, no. 1: 1-21.
- Rouch, Jean. 2003. The camera and the man. In *Ciné-ethnography*, ed. Steven Feld, 29-46. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Small, Christopher. 1999. Musicking: the meanings of performance and listening. A lecture. *Music Education Research*, vol. 1, no. 1: 9-22.



Marianna Knothe Sanfelicio é mestranda em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). É graduada e licenciada em Ciências Sociais também pela USP. Atualmente faz parte do Grupo de Pesquisas de Estudos Cemiteriais do Laboratório do Núcleo de Antropologia Urbana (LabNAU), na USP, e trabalha como assistente de produção audiovisual. Tem interesse em Antropologia Visual e Antropologia Urbana. E-mail: ma.sanfelicio@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 16/01/2023
Aprovado: 30/01/2023